

Grundzüge der narrativen Strukturen im Romanwerk von Charles Dickens am Beispiel des Mystery-Plots

Dissertation
von
Hildegard Tittel

Eingereicht zur Erlangung eines Doktorgrades der Philosophie
(Dr. phil.)
im Fach Anglistik an der
Fakultät für Linguistik und Literaturwissenschaft
der Universität Bielefeld

Erstgutachter: Prof. Dr. Ralf Schneider
Zweitgutachter: Prof. Dr. Joachim Frenk

Bad Salzuflen, im April 2018

Ich danke meiner sozialen Tochter Imke Tittel für die technische Unterstützung und meinem Mann Werner für das geduldige Korrekturlesen bei der Erstellung dieser Doktorarbeit.

Inhaltsverzeichnis

Abkürzungsverzeichnis	IV
Abbildungsverzeichnis	V
Vorwort	VI
Einleitung: Problemstellung, Zielsetzung und Aufbau der Arbeit	- 1 -
Kapitel 1 Forschungsbericht im Hinblick auf die Zielsetzung der Arbeit	- 11 -
1.1 Die Dickens-Kritik bis 1950: Vom Unterhaltungskünstler zum poetischen Realisten	- 11 -
1.2 Forschungstrends bis zum Ende der 90er Jahre: Dickens als Sprachkünstler und komplexer Erzähler	- 18 -
1.3 Ansätze und Ergebnisse der neuesten Dickens-Forschung: Dickens als Vorläufer der Moderne	- 32 -
1.4 Dickens‘ Mystery-Plot im Spiegel der Forschung: Der Enthüllungsmodus als Stifter von Ordnung und Erkenntnis	- 43 -
1.5 Resümee und Konsequenzen für die vorliegende Arbeit	- 49 -
1.6 Auswahl und Begründung des Textkorpus	- 52 -
Kapitel 2 Theoretische Grundlegung zur Untersuchung des emotionalen und kognitiven Wirkungspotenzials der narrativen Strukturen in ausgewählten Romanen von Charles Dickens	- 54 -
2.1 Literaturtheoretische Einordnung und Grundlegung	- 54 -
2.1.1 Zur Ästhetik von Dickens‘ Romankunst: Imagination und Erkenntnisstiftung als Leitmotive	- 54 -
2.1.2 Entwicklung eines textanalytischen Modells zur Erfassung des Wirkungspotenzials von Dickens‘ Erzählstrategien	- 75 -
2.1.3 Bauformen und Wirkungsästhetik des Mystery-Plots: Eine Poetik	- 93 -
2.2 Resümee und systematische Beschreibung der Vorgehensweise	- 119 -
Kapitel 3 Der Mystery-Plot in <i>Oliver Twist</i> (OT)	- 121 -
3.1 Inhaltsskizze	- 121 -
3.2 Dickens‘ England im Kontext seines sozialkritischen Anliegen: Pauperismus und staatliche Armenfürsorge	- 123 -
3.1 Der Aufbau des Mystery-Plots als Herkunftsrätsel	- 133 -
3.3.1 Der Leser als Ermittler: Das Wirksamwerden struktureller und sprachlicher Elemente für die Aufklärung des Rätsels	- 133 -

3.3.2 Die Förderung der Aufklärung durch Zufall und Figurenantagonismus..-	143 -
3.3.3 Der Einfluss der Figurengestaltung auf die Enthüllungsdynamik und die kognitiv-emotionale Involvierung des Lesers	148 -
3.4 Zusammenfassung mit Blick auf die Leser-Text-Interaktion	151 -
3.5 Der Mystery-Plot und das Thema von <i>OT</i>	155 -
3.5.1 Die viktorianische Gesellschaft im Spiegel des Romans: Das Versagen der institutionalisierten Nächstenliebe und seine Konsequenzen.....	155 -
3.5.2 Die Technik des kontrastierenden Erzählens – Eine Erweiterung von Aussage und Wirkung.....	158 -
3.5.3 Der Erzähler als Chronist einer sich entfremdenden Gesellschaft	166 -
3.6 Die Poetik der Enthüllung in <i>OT</i> – Design, Funktion, Wirkung.....	174 -
Kapitel 4 Der Mystery-Plot in <i>Bleak House</i> (<i>BH</i>).....	178 -
4.1. Inhaltsskizze	178 -
4.2 England um 1850: Zwischen Rückwendung und Wandel	182 -
4.3 Der Aufbau des Mystery-Plots als Herkunftsrätsel.....	191 -
4.3.1 Der Leser als Teilhaber der Enthüllung von Esthers Herkunft: Suspense, Signs and Tokens	191 -
4.3.2 Der Zufall als Handlungsstimulus.....	200 -
4.3.3 Die Figurenkonzeption als Enthüllungsstimulus.....	205 -
4.3.4 Die Wirkung des komplementären Erzählens auf die Enthüllung	211 -
4.4 Der Mystery-Plot als Detektivgeschichte: Der Mord an Tulkinghorn.....	219 -
4.5 Zusammenfassung mit Blick auf die unterschiedliche Leser-Text-Interaktion in den Mystery-Plots	225 -
4.6 Der Mystery-Plot und das Thema von <i>BH</i>	231 -
4.6.1 Die Enthüllung als Weg zur Erkenntnis – Die Schuld der Lady Dedlock als Thema von <i>BH</i>	231 -
4.6.2 Die Ausfaltung des Themas durch Kontrastierung und Multiplikation der Beispiele von Schuld und Versagen.....	239 -
4.7 Die Poetik der Enthüllung in <i>BH</i> : Eine Entsprechung von Design und Idee...-	249 -
Kapitel 5 Der Mystery-Plot in <i>Great Expectations</i> (<i>GE</i>)	257 -
5.1 Inhaltsskizze.....	257 -
5.2 Gesellschaft im Wandel: Soziale Mobilität und Gentleman-Ideal.....	260 -
5.3 Der Aufbau des Mystery-Plots in <i>GE</i> : Pips Suche nach Identität	268 -
5.3.1 Der Leser als teilnehmender Beobachter: Die Identität der Dinge.....-	268 -
5.3.2 Die Dynamik von Zufall und Figurenkonzeption.....	276 -

5.3.3	Die Weitung der Leserwahrnehmung durch den Erzählermodus.....	- 281 -
5.4	Zusammenfassung mit Blick auf die Leser-Text-Interaktion.....	- 289 -
5.5	Der Mystery-Plot und das Thema von <i>GE</i>	- 292 -
5.5.1	Die Enthüllung als Anstoß zu Reue und Umkehr: Pips Schuld	- 292 -
5.5.2	Die Vertiefung des Themas durch Analogien von Schuldhaftigkeit..	- 300 -
5.6	Die Poetik der Enthüllung in <i>GE</i> : Eine Visualisierung von Irrtum und Erkenntnis	- 313 -
Kapitel 6 <i>Our Mutual Friend (OMF)</i>: Variationen von Enthüllung und Erkenntnis im Spätwerk		- 319 -
Kapitel 7 Resümee und abschließende Wertung		- 332 -
7.1	Der Mystery-Plot als Träger narrativer Strukturen und Strategien der Leserinvolverung: Design und Thesen	- 332 -
7.2	Der Mystery-Plot als narrative Basis der Leserinvolverung	- 337 -
7.3	Der Mystery-Plot als soziale Fabel	- 344 -
7.4	Die Wirkungsästhetik von Geheimnis und Enthüllung: Ihr Stellenwert im Romanwerk von Charles Dickens	- 350 -
Verweise.....		- 356 -

Abkürzungsverzeichnis

Die Romane von Charles Dickens wurden nach folgender Ausgabe zitiert:

The Penguin English Library. Harmondsworth, Middlesex, England:

Oliver Twist (1977) (mit einer Einleitung von Angus Wilson)

Bleak House (1971) (mit einer Einleitung von J. Hillis Miller)

Great Expectations (1978) (mit einer Einleitung von Angus Calder)

Our Mutual Friend (1977) (mit einer Einleitung von Stephen Gill)

Abkürzungen der Romantitel, die im Text Erwähnung finden:

OT *Oliver Twist*

BR *Barnaby Rudge*

NN *Nicolas Nickleby*

MC *Martin Chuzzlewit*

DS *Dombey and Son*

DC *David Copperfield*

BH *Bleak House*

HT *Hard Times*

LD *Little Dorrit*

TTC *A Tale of Two Cities*

GE *Great Expectations*

OMF *Our Mutual Friend*

MED *Edwin Drood*

Abkürzungen von Zeitschriftentiteln

ELH *English Literary History*

HW *Household Words*

AYR *All the Year Round*

Abbildungsverzeichnis

Abb. 1: Kommunikationsmodell des Erzähltextes (Basisversion) nach Wenzel

Abb. 2: Zweiebenenmodell mit ausgestalteter Diskursebene bezogen a. d. Medium Text

Abb. 3: Variiertes Kommunikationsmodell unter Einschluss kognitionspsychologischer Aspekte des Textverstehens

Abb. 4: Bauformen der klassischen Detektivgeschichte nach Todorov

Abb. 5: Bauformen des "Schwarzen Romans" nach Todorov

Abb. 6: Grundriss einer rezeptionsbezogenen Poetik der Enthüllung

Vorwort

Als ich vor nahezu 40 Jahren in Bochum Englisch für das Lehramt der Sekundarstufe II studierte, weckte Herr Prof. Ulrich Suerbaum mein Interesse für Charles Dickens und sein Werk. Dafür bin ich ihm bis heute dankbar. Nach meinem Staatsexamen schlug er vor, mein Interesse mit einer wissenschaftlichen Arbeit zu vertiefen. Doch die Wechselfälle des Lebens und ein vielfältiges Berufsleben ließen nie genug Zeit und Muße, um dieser Idee nachzugehen. Erst kurz vor dem Ende meines aktiven Berufslebens nahm ich diesen Gedanken ernsthaft wieder auf und fand in Herrn Prof. Ralf Schneider von der Fakultät für Linguistik und Literaturwissenschaft, Literatur und Kultur Großbritanniens der Universität Bielefeld einen engagierten und konstruktiven Betreuer. Ich danke Herrn Prof. Schneider für die Offenheit und die Bereitschaft, eine lebensältere Doktorandin anzunehmen und zu begleiten. Ich danke gleichfalls Herrn Prof. Joachim Frenk von der Universität des Saarlandes für die Bereitschaft als Zweitgutachter zu fungieren.

Dickens ist bekannt und geschätzt für seine sozialkritischen Beschreibungen der viktorianischen Gesellschaft – einer Gesellschaft, die in der Dynamik des Wandels soziale Schieflagen und individuelle Entfremdung erzeugte. Daher ist Dickens' Romanwerk noch heute in der Lage, dem modernen Leser zu Erkenntnissen über die gesellschaftliche Verfasstheit moderner Industrienationen zu verhelfen. Jedoch verweigerte sich Dickens in seinem Romanwerk eine Blaupause zu liefern für politisch-systemische Veränderungen, ein Umstand, der ihm immer wieder kritisch angelastet wurde. Diese Art der politischen Einmischung verfolgte er als Journalist und öffentliche Person. Doch als Romanautor wollte Dickens unterhalten und Haltungen erzeugen, inspirieren und emotional bewegen. Deshalb ist seine Literatur – um auf ein Wort der deutschen Schriftstellerin Ulla Hahn anzuspielen – im guten Sinne nicht nützlich, aber unentbehrlich. Ich stelle dieser Studie daher diesen Satz aus Ulla Hahns bislang letztem Roman als Leitsatz voran.¹

Kunst muss nicht nützlich sein, sondern unentbehrlich.

¹ Hahn, Ulla (2017). *Wir werden erwartet*. München: Deutsche Verlags-Anstalt, S. 621

Einleitung: Problemstellung, Zielsetzung und Aufbau der Arbeit

Anlässlich seines 200. Geburtstags im Jahre 2012 erfuhr Charles Dickens eine überwältigende Würdigung in den allgemeinen Medien und in der Literaturkritik sowohl im anglo-amerikanischen wie auch im deutschsprachigen Raum, die so nur wenigen Autoren zuteilwird. Diese Aufmerksamkeit erfolgte innerhalb eines größeren Zeitfensters und nach 2012 durch neue Film-Adaptionen (z. B. *Bleak House*, *Great Expectations*, *Our Mutual Friend*), durch vielfältige Veranstaltungen zum Dickens-Jahr in Groß-Britannien, durch drei bedeutende neue Biographien (und einige weniger relevante) sowie durch verschiedenste Monographien und Essay-Sammlungen sowie Neu-Editionen der Werke. Der dtv-Verlag in Deutschland brachte 2013 eine aufwendige Neuauflage mit neuer Übersetzung, Nachwort und Annotationen von *Great Expectations* heraus und der Insel-Verlag veröffentlichte sogar eine Neuübersetzung des umfänglichen Romans *Bleak House*, die ebenfalls mit einigen Annotationen versehen ist.¹ Auch in deutschen Tageszeitungen erfuhr Dickens aus Anlass des 200. Geburtstags ausführliche Beachtung und Wertschätzung. Allen Beiträgen gemeinsam ist, dass Dickens' Wirken als Journalist und Romanautor sowie als sozialpolitisch aktiver Mensch überschwänglich gewürdigt wird. Schon Anfang der 80er Jahre verglich die ausgewiesene Dickens-Forscherin Barbara Hardy (Charles Dickens. The Writer and his Work, 1983) Dickens mit Shakespeare, mit welchem er die sprachliche Originalität, Fantasie und schöpferische Kraft gemeinsam habe, und mittels derer er eine einzigartige scheinbar unabhängige Romanwelt schaffe (S. 7). Dickens habe sich mit der ganzen Bandbreite moralischer Fragen befasst. Seine zentralen Figuren wirkten in ihrer gleichzeitigen Besonderheit und Gewöhnlichkeit wie „moral abstractions“ (ebd.). Bei Herbert Foltinek (Imagination All Compact. How Did Charles Dickens Compose His Novels?, 2005), einem österreichischen Dickens-Forscher, steht in seiner letzten großen Studie zu Dickens die Frage im Mittelpunkt, wie dieser großartige Autor seine überbordende Fantasie unter die notwendige schöpferische Kontrolle zwang, die einer Romanhandlung Struktur und Zielführung gibt.

¹ Der Roman *Bleak House* wurde lt. Wikipedia im Jahr 2015 auf Initiative der BBC von 82 Literaturkritikern und Wissenschaftlern zum bedeutendsten englischen Roman gewählt. Im deutschsprachigen Raum ist er zurzeit in mehreren Ausgaben bei verschiedenen Verlagen erhältlich und erfährt von ganz normalen Lesern positive Würdigungen; z. B. auf www.buchkritik.at/kritik.

Die drei größeren Biographien, nämlich von Michael Slater (Charles Dickens, 2011), Claire Tomalin (Charles Dickens: A Life, 2011) und Hans-Dieter Gelfert. (Charles Dickens der Unnachahmliche, 2012 2. Aufl.) heben Dickens' große erzählerische Kraft, den Reichtum seiner Darstellung, sein sozialpolitisches Engagement sowie seine literarische Bedeutung über seine eigene Lebenszeit hinaus hervor. In allen drei Werken werden das künstlerische Schaffen und das turbulente persönliche Leben kenntnisreich miteinander verschränkt, wenn auch mit jeweils unterschiedlichem Fokus auf sein Leben und Werk.

Während Slater als ausgewiesener Dickens-Forscher eine detailreiche biographische Untersuchung vorlegt, die fiktionale und nicht fiktionale Werke gleichermaßen würdigt und zueinander in Bezug setzt und damit auch weniger bekannte Aspekte von Dickens' Werk einbezieht, konzentriert sich Tomalin u. a. auf Aspekte von Gender (ein Unterton „of a marked feminism“ wird der Untersuchung zugeschrieben) und macht einen deutlichen Widerspruch zwischen Leben und Werk des Autors aus. Gelfert hingegen versucht Leben und Werk leitmotivisch zu verschränken und auf diese Weise einen auch für Anfänger geeigneten Zugang zu Dickens anzubieten. Interessanterweise wird die einleuchtende und inspirierende Analyse der narrativen Strategien nicht mit den darin liegenden Wirkungspotenzialen für den didaktischen Impetus von Charles Dickens verbunden bzw. spielt dieser Aspekt eine eher untergeordnete Rolle, auch wenn Dickens' Werk im Sinne von Innovation in Stil und Thematik (bezogen auf seine Zeit) differenziert erörtert wird.² Kleinere, für eine Kurz- und Erstinformation gedachte biographische Skizzen etwa von Philip Collins in der *Encyclopaedia Britannica* (Collins, 2016) und Andrzej Diniejko in einem Artikel für *The Victorian Web* (Diniejko, 2016) betonen vor allem Dickens' außerordentliches Interesse an der Darstellung von sozialen Missständen, die das bürgerliche Publikum aufklären, aber auch von einem aktiven Eintreten für eine bessere Gesellschaft überzeugen sollte. Collins betont in seinem Beitrag für die *Encyclopaedia Britannica*, dass es nicht leicht sei, nachzuvollziehen, wie Dickens' Imagination die vielen Themen und Erzählstränge in eine künstlerisch kohärente Vision gebracht habe, die den unmittelbaren historischen Kontext transzendiere.

² Vgl. dazu die Rezension von Rosemarie Bodenheimer über Slater: www.lrb.co.uk/v32/n13/rosemarie-bodenheimer/love-of-his-life; Java Aninda Chatterjee über Tomalin: www.openlettersmonthly.com/the-hero-of-his-own-life/ und Ursula März über Gelfert: Die Zeit Nr. 6 vom 2. Februar 2012 unter www.zeit.de/2012/06/L-B-Gelfert-Dickens.

Neben den Biographien erschienen verschiedene Monographien, von denen an dieser Stelle zwei exemplarisch kurz angesprochen werden sollen: Robert Douglas-Fairhurst, *Becoming Dickens: The Invention of a Novelist* (Douglas-Fairhurst, 2012), welche Plot-Gestaltung und Charakterisierung in den frühen Romanen thematisiert, sieht in jedem von Dickens' Romanen ein Experiment mit der Form (S. 16). Daraus lässt sich schließen, dass Dickens strategischer erzählt und Bauformen bewusster einsetzt, als ihm häufig zugeordnet wird (s.o.).

Slater legte 2011 nach seiner Biographie noch eine Neuauflage seiner früheren literaturwissenschaftlichen Untersuchung über Dickens (Slater, 1999)³ vor, nämlich *The Genius of Dickens*, in welcher er sich mit den ästhetischen Aspekten (künstlerische und gesellschaftliche Überzeugungen und Werte), die die Romankunst von Charles Dickens bestimmen, beschäftigt und in welcher er nochmals den Bogen schlägt zwischen journalistischen Schriften und dem Romanwerk. Slater sieht in Dickens einen genialen Kommunikator und Erzähler. Auch dieser Befund legt nahe, dass Dickens' Erzählkunst außergewöhnlich ist, nicht zuletzt auch deswegen, weil sie aus einer ästhetischen Grundhaltung erwächst und aus der Überzeugung heraus, das Publikum gleichzeitig zu unterhalten und zu bilden. Dennoch geht auch Slater weder den narrativen Strategien, die diese Wirkungsmacht im Einzelnen erzeugen, differenziert nach, noch untersucht er Aspekte der sich daraus ergebenden Rezeption. Es scheint also eine lohnende und sich anbietende Aufgabe zu sein, der Frage nach dem Wirkungspotenzial und der Wirkungsästhetik, die in Dickens' Erzählweise angelegt sind, in einer entsprechenden Untersuchung nachzugehen.

Frenk und Steveker machen in der Einleitung zu ihrer Essay-Sammlung von 2015, die den signifikanten Titel *Dickens as an Agent of Change* trägt, auf die anhaltende Modernität von Dickens aufmerksam (Frenk & Steveker, 2015). „Change“ sei durchaus als Grundierung von Dickens' Romanen zu sehen und erzeuge eine Erfahrung, die auch in der Gegenwart beim Leser auf eine als virulent empfundene Befindlichkeit stoße (S. xii). Einer der Beiträger, Norbert Lennartz (*Radical Dickens: Dickens and the Tradition of Romantic Radicalism*, 2015) sieht in Dickens einen romantischen Radikalen, der hinter seinen „fairy tale“-Konstruktionen ein subversives Potenzial entfalte, indem er mit seinem Mikrokosmos die gesamte Fassade der

³ In der vorliegenden Arbeit wird die Ausgabe von 1999 *An Intelligent Person's Guide to Charles Dickens* benutzt.

Respektabilität der viktorianischen Gesellschaft in Frage stelle (S. 131). Erst nach und nach würden Kritiker dieses Potenzial der Romane sehen (S. 140).

Es gibt außerdem eine Reihe von Artikeln anlässlich des 200. Geburtstags von Charles Dickens (2012), die auch im deutschsprachigen Raum in zahlreichen Tages- und Wochenzeitungen erschienen und die die besonderen Verdienste des Autors als Journalist und sein außergewöhnliches Potenzial als Romanautor würdigen. Es werden sowohl Dickens' ungebrochene Aktualität als auch seine Anklänge an die Moderne hervorgehoben. Schon Barbara Hardy hatte 1983 darauf hingewiesen, dass Dickens Autoren wie James Joyce, T.S. Eliot, Evelyn Waugh und George Orwell beeindruckt und inspiriert habe (Charles Dickens. *The Writer and his Work*, S. 7).

Drei besonders interessante Artikel sollen kurz vorgestellt werden, da sie Hinweise enthalten, welche Forschungslücke sich gegenwärtig immer noch auftut, auch wenn diese Autoren aus journalistischer Perspektive schreiben. Felicitas von Lovenberg (faz.net, 2012) urteilt im Feuilleton der FAZ vom 7.2.2012 „nur in Deutschland hält man den radikal Modernen immer noch für einen Jugendbuchautor“. In diesem Kontext befasst sie sich ausführlich mit der Figurengestaltung; meint, es gäbe bei Dickens keine festen Identitäten, einzig der Charakter sei fixiert; alle Gewissheit sei fließend; viele Figuren hätten ein Geheimnis (Dickens habe ein leidenschaftliches Interesse am Geheimnis anderer gehabt und verweist auf *Oliver Twist*, *Lady Dedlock* und *Pip*),⁴ daher seien seine Figuren nicht identifikatorisch zu lesen – sie seien zu sehr multiple Persönlichkeiten. Sie hebt aber wie Tomalin den Reichtum der Darstellung und die Dichte der Atmosphäre, die Dickens zu kreieren vermochte, hervor. Mit einem Verweis auf Robert Douglas-Fairhurst vertritt von Lovenberg die Ansicht, man spüre in allen 15 Romanen Dickens' Ringen um Balance zwischen dem Bedürfnis, sich keine Zügel anlegen zu müssen und dem künstlerischen Anspruch, die Kontrolle über seine Geschichten zu behalten. Daraus leitet sich abermals die Frage nach den narrativen Strategien ab; hier mit dem Fokus, wie er denn diese Balance, die ja nicht unerheblich zur Lesbarkeit und zum Erfolg bei den Lesern beitragen habe, erlangt.

Alexander Menden (SZ.de, 2012) übertitelt seinen Geburtstagsbeitrag „Was wir heute noch von Dickens lernen können“ und betont, dass Dickens' einzigartiges Talent

⁴ Horton bemerkt in ihrer Monographie *The Reader in the Dickens World: Style and Response* (1981), dass nur wenige Autoren so durch das Geheimnis geprägt seien: „and this is so because intentionally or unintentionally Dickens has hit upon the psychologically most effective form he could have chosen“. Gemeint hat Horton damit den in den meisten Romanen verwendeten Mystery-Plot, auf den später noch näher eingegangen wird.

weder im Romaneschreiben noch im Journalismus liege, sondern in der „brillanten Kombination von beidem“. Er sieht Dickens‘ Annäherung an die Themen der Zeit aus diesen beiden Perspektiven als den Grund für Dickens‘ moralischen Duktus und seine didaktische Intention in allen seinen Romanen: „Damit wurde er vom amüsierten Beobachter zur moralischen Institution.“ Er sei ein genauer (journalistisch geschulter – Anm. Verfasserin) Beobachter, der es perfekt verstanden habe, den Einsatz „von narrativer Melodramatik“ richtig zu dosieren. Er habe immer auch an das soziale Gewissen der Leser appelliert. Dabei wird Dickens‘ erzählerisches Talent von Menden eher in der Gestaltung von gefühlvollen Szenarien gesehen, die den Leser besonders einnehmen, als in überragenden, die einzelnen Romane umspannenden Erzählstrategien. Dickens‘ Verdienst wird vorzugsweise auf sein über die Zeit hinausgehendes gesellschaftspolitisches Engagement zurückgeführt, das seinen Lesern Erkenntnisse über den Zustand der Gesellschaft vermittelte und ihre Haltung beeinflusste.

Lars Reichardt (2016) vertritt im *Magazin der Süddeutschen Zeitung* sogar die These, Dickens sei aktueller denn je, „weil er uns Mitleid mit den Armen lehrt“ – Reichardt zitiert hier eine Fremdenführerin, die Touristen auf dem Dickens‘ Walk in Werk und Wirken des Autors einführt und dabei die immer noch existierenden Plätze des Dickensschen Kosmos als Folie für ihre Erzählungen nutzt. Festgemacht wird die Aktualität an den Konsequenzen, die die Bankenkrise (Versagen der Institutionen, Mitleidlosigkeit und Verantwortungslosigkeit der Entscheider-Akteure) für den Einzelnen haben kann (Verarmung, Wegbrechen der wirtschaftlichen Existenz). Das London der Jetzt-Zeit habe nur graduell andere Ausprägungen von Armut, sozialer Ungerechtigkeit und politischem Versagen als das London der Dickens-Zeit. Damit wird Dickens zur moralischen Instanz gemacht, um zu erklären, warum er eine solch zeitübergreifende Wirkung mit seinen Romanen erzeugt hat. Auch bei Reichardt klingt an, dass die besondere narrative Ästhetik und Strategie von Dickens‘ Erzählkunst ein Grund für die zeitlose Popularität ist und ihre Wirkungsästhetik noch nicht differenziert erforscht ist.

Dickens‘ immenser Erfolg zu seinen Lebzeiten und seine unfassbare Produktivität als Journalist und als Autor haben sowohl Zeitgenossen als auch nachgeborene Autoren zu Einschätzungen veranlasst, die die oben erörterte Uneinheitlichkeit im Sinne einer gewissen Ratlosigkeit oder auch Ehrfurcht widerspiegeln, wenn es darum geht, die Merkmale der künstlerischen Ästhetik der Romane von Charles Dickens, die zu dieser Wirkung führen, genauer zu beschreiben.

So sah Henry James in Charles Dickens „the greatest of superficial novelists“ (zitiert bei Ford 1965, S. 205), gleichzeitig nannte er Dickens‘ Romane „loose baggy monsters“ (Kucich & Sadoff, 2006, S. 162), was ja nicht mehr bedeutet, als dass er Dickens für einen großartigen (weil erfolgreichen) Romancier hielt, dessen Romane aber ästhetische Mängel aufwiesen. Z. B. kritisierte er, dass Dickens nicht in der Lage sei, seinen Figuren psychologische Tiefe zu geben.⁵ Die große Kollegin Virginia Woolf sprach Dickens ebenfalls gedankliche Tiefe ab, bescheinigte ihm aber die Fähigkeit „to describe deeply“ (zitiert bei Cerny, 1978, II. Charakterdarstellung, S. 104). G. K. Chesterton (Reprint 1971, S. vii) und George Orwell (1960 Rpr, S. 1)⁶ waren sich einig in großer Wertschätzung und lobten trotz gewisser Einschränkungen⁷ Dickens‘ Realismus, seinen Sinn für Komik und Satire sowie sein soziales Engagement. Chesterton würdigt seine vielfältige komplexe Darstellung, seine Modernität und seine Fähigkeit, Einsichten in die menschliche Seele zu vermitteln (1960 Rpr, S. vi-x). Ihm kommt auch das Verdienst zu, die allegorische Qualität von Dickens‘ Charakteren und damit ihre Funktionalität für die Leserbotschaft erkannt zu haben (Cerny, 1978, S. 97f.). Orwell hingegen hätte sich Charaktere gewünscht, die ihren gesellschaftlichen Aufgaben konkreter nachkommen (1978, S. 81), und erkennt in ihnen - ein wenig zu seinem Leidwesen - „a radicalism [...] of the vaguest kind“ (1960 Rpr, S. 60). Diese Beispiele von Kritik und Wertschätzung anerkannter Schriftsteller-Kollegen spiegeln einen Widerspruch in sich: In der kritischen Haltung schwingt Bewunderung mit; aber in der Bewunderung schwingt immer auch eine gewisse Kritik mit. Dickens‘ kreative Fantasie war bemerkenswert und vielleicht deshalb auch über sich selbst hinausweisend. So nahm Dickens in gewisser Hinsicht die Vorstellungen großer Denker seines Jahrhunderts vorweg. Freud z. B. wertschätzte Dickens‘ Romane, weil sie doch oft hätten anklingen lassen, welche „secret desires and wishes“ in den Menschen angelegt seien (Bowen, 1999, S. 134). Gillian Beer macht in Dickens‘ Fähigkeit, Ordnung in einen unübersichtlichen Romankosmos zu bringen, eine Affinität zu Darwins *On the Origin of Species* fest.⁸ Sie sieht die fließenden Erzählungen gekennzeichnet durch eine unerwartete Ordnung, die sich erst am Ende als Ergebnis graduellen Denouements ergebe (Beer, 1983, S. 8). Kucich und Sadoff entdecken in Dickens‘ Erzählwerk einen

⁵ Vgl. dazu auch die Ausführungen in Kapitel 2.1.1 zu Dickens‘ ästhetischem Credo

⁶ Orwell beginnt seinen Essay mit dem Satz: „Dickens is one of those writers who are well worth stealing.“ (Orwell, 1960 Rpr, S. 1)

⁷ Vgl. dazu Kapitel 1.1

⁸ Darwin hat Dickens nach eigenem Bekunden häufig gelesen.

Sinn für das Geheimnisvolle, das Melodramatische, das Groteske – Eigenarten, welche einen durchgehenden Symbolismus erzeugten, der jeden Realismus unterlaufe. Dadurch entstünde eine Spannung zwischen Realismus und Fantasie, die wiederum eine intensive Beschäftigung mit der Enthüllung von Geheimnissen, die viele Charaktere mit sich trügen, generiere: „Many of Dickens’s characters pursue secrets hidden beneath layers of mystery.“ (Kucich & Sadoff, 2006, S. 161) Dabei werden Dickens‘ Erzählstrukturen von gegenwärtigen Kritikern als Ziel führend und funktional, wenngleich üppig und detailreich angesehen (Kucich & Sadoff, 2006, S. 160f.). Dieses steht ganz im Gegensatz zur zeitgenössischen Kritik, die einen Mangel an „consistency, completeness und proportion“ sah (Ford G. H., 1965, S. 123). Diese insgesamt widersprüchlichen Einschätzungen präsentieren Dickens als außerordentlichen, nahezu genialen Romancier, der allerdings nicht gänzlich erklärbar ist. Die Dickens-Forscherin Kate Flint äußerte 1986 in der Einleitung zu ihrer Dickens-Monographie: „It is easy enough to enjoy reading Dickens, it is far less easy to try to write about his novels. [...] Pinning down exactly what it is that we find enjoyable can be harder still.“ (Flint, Dickens, 1986, S. 1) Es scheint also nicht einfach zu sein, das Phänomen Dickens literaturwissenschaftlich fundiert und angemessen zu würdigen.

Das hat nach Ansicht der Verfasserin damit zu tun, dass der schiere Umfang des Werks eher dazu führt, sich im Kontinuum der Romane mit nur einer narrativen Kategorie zu beschäftigen, vom Primat der Charaktere auszugehen oder - wenn der Primat der Handlung angenommen wird - von vornherein ein literaturtheoretisches Raster über die Romane zu legen, das den Blick für die Funktion und Wirkungsmacht der Elemente des narrativen Diskurses einengt. Außerdem scheint das Interesse der Literaturwissenschaft an rezeptions-orientierten Zugängen, die die in den Texten angelegte Wirkung untersuchen, nicht stark verbreitet zu sein. Bei der Ermittlung des Forschungsstandes (Kapitel 1) fallen nur drei Kritiker auf, die die Leserwirkung ausdrücklich im Blick haben: Harland S. Nelson (Charles Dickens, 1981) mit einer Arbeit, welche die Sprache in den Mittelpunkt stellt, Susan Horton (The Reader in the Dickens World: Style and Response, 1981), die mittels eines semiotischen Ansatzes der den Texten innewohnenden Leseraktivität auf die Spur kommen möchte, und Kate Flint (Dickens, 1986), die anhand von Kategorien der Sprache und der Plot-Gestaltung die Wirkung der Texte auf den Leser erforscht. Alle drei Autoren (vgl. Kapitel 1.2) kommen durch den von ihnen gewählten ordnenden Zugriff zu vielen interessanten

Einzelergebnissen, aber nicht zu einer differenzierten und überzeugenden Antwort der von ihnen aufgeworfenen Frage.

Die dargestellten Befunde legen den Schluss nahe, dass eine differenzierte Analyse von Wirkungsästhetik und Rezeption weiterhin eine Forschungslücke darstellt. Der kurze Überblick empfiehlt einen Zugriff zu wählen, der als „pars pro toto“ den narrativen Diskurs abbilden kann und der besonders auf die Erforschung der inhärenten Leserwirkung angelegt ist. Gelfert macht darauf aufmerksam, dass Dickens‘ Romane sehr häufig einen Mystery-Plot⁹ als mindestens einen Erzählstrang aufweisen (2012 2. Aufl., S. 274). Betrachtet man Dickens 15 Romane, von denen die beiden ersten eher eine Vorform des Genres präsentieren (*Sketches by Boz*; *The Pickwick Papers*), indem sie eine lose Aneinanderreihung von Episoden darstellen und insofern kein Geheimnis bergen können, ist nur in der Allegorie *The Old Curiosity Shop* kein Mystery-Plot angelegt; es verbleiben also 12 Romane, in denen Dickens zunehmend komplexere, über das traditionelle Herkunftsrätsel hinausgehende Geheimnishandlungen kreiert hat. Horton hält die „mystery stories“ für eine geniale Strategie, den Intellekt des Lesers anzusprechen, indem der Leser daran beteiligt wird, die Geheimnisse zu lösen und die Beziehungen zwischen Menschen und Ereignissen zu antizipieren (Horton, 1981, S. 76). Gelfert hält das Schema des Mystery Plots – insbesondere in der Gestalt der Detektivgeschichte – für eine geeignete Bauform, wenn es darum geht Aufklärung und Bewältigung von problematischen Geschehnissen, die vor Beginn der Handlung liegen, narrativ zu entwickeln (2012 2. Aufl., S. 274). Diese Plot-Gestaltung sei eine von Dickens (weiter)entwickelte Bauform, die den Weg zu Erkenntnis und Emanzipation der Helden (hier bezieht er sich auf die späteren Romane) sinnfällig darstellen könne (ebd.).¹⁰

Dem ist zuzustimmen und zu ergänzen: Kein anderes Plot-Design setzt so zielstrebig auf die emotionale und kognitive Beteiligung des Lesers am Fortgang der Handlung und der Erlösung der Helden von ihrer Schuld. Kein anderes Plot-Design ist so sehr auf Spannungserzeugung beim Leser und auf Empathie geleitetes Interesse an den Figuren ausgerichtet. Und kein Plot-Design ist so aktuell, indem es die Neugier der Menschen und die Faszination am Verborgenen bedient und gleichzeitig immer wieder

⁹ Unter Mystery-Plot wird eine Handlungskonstruktion verstanden, in welcher Geheimnisse und ihre Enthüllung eine zentrale Rolle spielen. Vgl. die ausführliche Definition auf der nächsten Seite.

¹⁰ Dieser Befund entspricht auch der Einschätzung von Geheimnissen als stil- und strukturbildend bei Kucich und Sadoff weiter oben.

die Undurchdringlichkeit und Vielschichtigkeit der Verhältnisse spürbar macht.¹¹ Insofern verheißt eine Untersuchung der narrativen Strukturen im Hinblick auf die Verknüpfung von Erzählstrategien und Leserwirkung anhand des Mystery-Plots erhellende Ergebnisse. So ermöglicht die Analyse des Mystery-Plots - quasi als *pars pro toto* des jeweiligen Gesamtromans - die Untersuchung des Zusammenspiels von Handlungsführung, Figurengestaltung und Setting einerseits und die Berücksichtigung von Erzählinstanz und sprachlichen Mitteln andererseits. Dabei können mit Blick auf den dargestellten Enthüllungs- und Erkenntnisprozess die Funktion und das Wirkungspotenzial der Erzählstrategien auf die Leserrezeption erhoben werden.

Unter Mystery-Plot wird eine Handlungskonstruktion verstanden, in welcher „mystery or terror has an important role“ (Davis, *Mystery Story*, Paperback 1999, S. 256). Häufig geht es um eine ungeklärte Herkunft, an welche sich zur Verdeckung andere kriminelle Handlungen bis hin zum Mord knüpfen. Der Mystery-Plot muss nicht notwendig einen Ermittler in Gestalt eines Detektivs aufweisen, kann aber so aufgebaut sein und hat dann Ähnlichkeit mit der klassischen Detektivgeschichte. Davis weist darauf hin, dass Dickens sehr häufig von der älteren Form des Begriffes „mystery“ Gebrauch macht, welcher auf Geistergeschichten und Phänomene des Unerklärlichen zurückgeht und durch die Handlung selbst gelöst wird (ebd.). Nalecz-Wojtczak legt ihrer kleinen Studie über „Mystery in the Composition of Dickens‘ Novels“ (1970) ebenfalls einen weiten aus der Tradition von Rätselhandlungen in Romantik (Schauerromantik) und Märchen abgeleiteten Mystery-Begriff zugrunde und verknüpft die Verwendung von „mystery“ inhaltlich u. a. mit ungeklärter Herkunft und Elternschaft und im Hinblick auf die Wirkungsästhetik mit der Lesefreude am jeweiligen Roman (Nalecz-Wojtczak, 1970, S. 236). Wenn das Geheimnis eine ungeklärte Herkunft betrifft, beinhaltet es die Frage nach der Identität des Individuums, die in vielen Romanen eine grundsätzliche Rolle spielt und offenbar einen großen Appellcharakter hat. Auch dieser Befund spricht für den Ansatz, die Erzählstrategien und ihre Wirkungsästhetik vom Mystery-Plot aus zu analysieren.¹²

¹¹ Vgl. dazu die detaillierten Ausführungen in Kapitel 2.1.3

¹² Albert Spitznagel betrachtet in der Einleitung zu seinem Buch über *Geheimnis und Geheimhaltung* das Geheimnis als anthropologische und soziale Universale. Begründung: Dazu gehöre die Fähigkeit Sprache zu nutzen und zu informieren wie auch zu desinformieren. Es gehörten dazu menschliche Universalien wie mit Gerüchten und Klatsch umzugehen. Das Geheimnis gehöre zur menschlichen Individuation, zur Ausbildung von Autonomie und zum Schutz des Menschen. (Spitznagel, 1998, S. 29). Es sei mit Affekten wie Scham, Schuld, Reue sowie Selbstreflexion verbunden (S. 33).

Außerdem kann von der synchronen Ebene eines Romans durch eine entsprechende Auswahl von Romanen ein Längsschnitt erfolgen und eine Entwicklung aufgezeigt werden. Die Mystery-Plots sind in mehrsträngigen Romanen notwendigerweise ein Ordnungsprinzip, an welchem sich die anderen Erzählstränge abbilden und spiegeln lassen. Die Enthüllungsdynamik gibt der Handlung Spannung, Ordnung und Rhythmus. Das lässt den Schluss zu, dass die Mystery-Plots eine Klammer darstellen, welche es ermöglicht in einem komplexen, mehrsträngigen Roman den Überblick zu wahren. Gelfert weist schon darauf hin, dass die Geheimnishaftung verwoben ist mit dem jeweiligen Thema des Romans (2012 2. Aufl., S. 274).¹³ Das legt die Hypothese nahe, dass Dickens' thematische Botschaft über den Mystery-Plot gestaltet und erhellt wird und dass dieser Plot über seine Eigenart, den Leser an dem Fortgang von Handlung und Figurenschicksal durch die sukzessive Enthüllung zu beteiligen, eine aktive emotionale wie kognitive Rezeption in Gang setzt und dadurch eine vertiefte Wirkung entfaltet.

Ziel dieser Untersuchung ist es, das Wirkungspotenzial des Romanwerks anhand des Mystery-Plots auszuloten und dabei gleichzeitig spezifische narrative Eigenarten von Charles Dickens sichtbar zu machen. Zu diesem Zweck wird zunächst ein differenzierter Forschungsbericht erstellt, welcher die oben schon genannten Arbeiten nochmal aufnimmt, ausdifferenziert und insgesamt einen repräsentativen Überblick über den gegenwärtigen Stand der Forschung im Kontext dieser Untersuchung gibt. Aus dem Forschungsbericht sollen weitere Ideen und Leitlinien für die Untersuchung gewonnen werden.

Es ist schon angeklungen, dass eine solche Untersuchung nicht ohne eine literaturwissenschaftliche Grundlegung auskommt. Diese soll im 2. Kapitel – ausgehend von Dickens' eigenem ästhetischen Credo – entwickelt werden. Leitend wird sein, dass Dickens Narration als Kommunikation mit seiner Leserschaft verstanden hat. Daher wird ein textanalytisches Modell entwickelt, das auf dem Kommunikationsmodell beruht und entsprechend dem Anliegen der Untersuchung variiert wird. Die Variation wird z. B. bedeuten, dass der Wirklichkeitsbezug im Sinne der bestimmenden Werte, Normen und historisch-gesellschaftlichen Grundierung berücksichtigt werden muss. Es wird auch nötig sein, sich über die „Ansprache“ des fiktiven sowie realen Lesers zu vergewissern. Welches Weltwissen bestimmt ihn? Welche Werte und Normen beeinflussen ihn? Welche Figurenkonzeptionen, welche Wirklichkeitskonzeptionen hat

¹³ Vgl. auch (Nalecz-Wojtczak, 1970, S. 243) und die Ausführungen in Kapitel 2.1.3

er? Wie kann er Empathie für die Figuren empfinden? Welche Emotionen können ihn berühren? Wie und wo entstehen Kongruenzen zwischen Romanwelt und Leser?¹⁴

Der Mystery-Plot stellt eine spezifische Variante des Erzähldiskurses dar, in dem die Enthüllung eines Geheimnisses im Mittelpunkt steht, welches in der Regel (aber nicht zwingend) vor der eigentlichen Handlung entstanden ist und sukzessive nach Aufklärung verlangt (i.S. einer Rekonstruktion der Vergangenheit). Diese Art der Gestaltung des Plots benötigt spezifische Bauformen im Rahmen des Erzähldiskurses, um zu funktionieren und zu wirken. Daher wird eine Poetik des Mystery-Plots entwickelt, welche diese Bauformen beschreibt und systematisiert und sie in Bezug setzt zur emotionalen und kognitiven Leseraktivität, die sie evozieren. Die Poetik der Enthüllung soll leitend sein für die Bewertung der einzelnen Romane, die untersucht werden. Deren Auswahl wird im Anschluss an den Forschungsbericht vorgenommen und begründet. Die Analyse der Romane folgt einem Design, das sich aus der literaturwissenschaftlichen Grundlegung ergibt. Am Ende der Untersuchung soll der Stellenwert des Mystery-Plots im Romanwerk von Charles Dickens erörtert werden, und zwar mit Schwerpunkt auf der Wirkungsästhetik und der Leserrezeption. Es soll außerdem die Tauglichkeit des Analysedesigns überprüft und letztendlich die Frage erörtert werden, ob sich die ungebrochene Attraktivität des Romanwerks von Charles Dickens aus den ermittelten Befunden erklären lässt.

Kapitel 1 Forschungsbericht im Hinblick auf die Zielsetzung der Arbeit

1.1 Die Dickens-Kritik bis 1950: Vom Unterhaltungskünstler zum poetischen Realisten

Dickens hat als einer der bekanntesten und beliebtesten Autoren des 19. Jahrhunderts, der auch in der Gegenwart weiterhin seine Leser und literaturkritische Würdigung findet, eine unüberschaubare Zahl von Forschungsbeiträgen erzeugt. Der hier vorgelegte Forschungsbericht kann nur in sinnvoller Beschränkung versuchen große Linien nachzuzeichnen, die im Einklang mit dem Forschungsvorhaben dieser Arbeit stehen. Will man sich den narrativen Strukturen in Dickens' Romanwerk über die Mystery-

¹⁴ Um der Lesbarkeit willen wird ausschließlich der Begriff „Leser“ i.S. der Funktion des lesenden Individuums benutzt. Auf die weibliche Form wird zur Erleichterung der Lesbarkeit verzichtet.

Plots nähern, ist es sinnvoll, zunächst einmal den Forschungsstand im Hinblick auf Beiträge zu Struktur und Sprachstil im Romanwerk von Dickens zu erfassen. Die Mystery-Plots – Geheimnisse und ihre Enthüllung – werden einerseits oft nur als Nebensache oder Additum im Kontext der Analyse von Bauformen, Sprachstil, Komposition, Handlungsführung und thematischer Ausformung gesehen; andererseits spielen Befunde in den genannten Erzählkategorien eine bedeutsame Rolle für die Gestaltung und Wirkungsmächtigkeit der Mystery-Plots. Folglich werden auch Monographien, kritische Aufsätze und Essays berücksichtigt, die sich im weitesten Sinne mit Erzählstrategien bei Dickens auseinandersetzen – im weitesten Sinne deshalb, weil darunter von den verschiedensten Kritikern – je nach literaturkritischer Schule und Auffassung – Stil, Sprache, Symbolik, Struktur, Handlungsführung, Komposition, Plot-Gestaltung, Figurengestaltung sowie Bezug zu Realismus, zur Populärkultur wie Melodram, Schauerroman und Sensationsroman und die Bedingungen der Serienveröffentlichung verstanden werden. In der Auswertung aller Studien wird das Interesse der Berücksichtigung und Beurteilung des Mystery-Plots gelten. In einem eigenen Kapitel sollen diejenigen Studien differenziert ausgewertet werden, die sich ganz oder mindestens sehr ausführlich der Gestaltung, Funktion und Wirkungsästhetik des Mystery-Plots widmen. Dickens' Kunststück scheint darin zu liegen, auch in der Moderne, deren Leserschaft sicherlich andere Erwartungen an Literatur hat als das Publikum seiner Zeit, noch beachtet und gelesen zu werden, weshalb Arbeiten einbezogen werden, die sich im Besonderen mit der Rezeption bzw. der Wirkung der Romane auf den (zeitgenössischen wie aktuellen) Leser beschäftigen.

Dabei werde ich mich im Hinblick auf die Auswahl und Gewichtung für die Zeit bis ca. 1950 auf die sehr ausführliche und differenzierte Arbeit von George H. Ford, die er *Dickens and His Readers* (Ford G. H., 1965) nannte, beziehen. Er zeichnet anhand von Rezensionsmaterial, Briefen, Essays und der Autobiographie von John Forster die zeitgenössische Rezeption nach und gibt in einem gesonderten Teil einen Überblick über die Rezeption und Kritik von 1872 bis 1952. Ergänzend werden herangezogen die Literaturberichte von Inge Leimberg und Lothar Cerny (Leimberg & Cerny, 1978), Annegret Maack (Maack, 1991), Lyn Pyckett (Pyckett, 2008) sowie Paul Schlicke (Schlicke, 1999). Ziel ist es nicht nur, den gegenwärtigen Forschungsstand zu bestimmen, sondern daraus – wie in der Einleitung bereits angekündigt – weitere Impulse und Leitideen zu gewinnen für die vorliegende Arbeit.

Die Kritik hat sich mit vielfältigen Aspekten beschäftigt und sehr unterschiedliche Ansätze verfolgt, je nach Zeitgeist, vorherrschendem Erkenntnisinteresse und literaturtheoretischem Ausgangspunkt. Bis in das 20. Jahrhundert hinein wurden Dickens' Romane von der Literaturkritik nicht als Kunst, sondern als bloße Unterhaltung mit sozialkritischer Note angesehen. Das lag im Kern an Dickens' Beziehung zur Populärkultur und an seiner dichten, metaphorisch und symbolisch überformten Erzählweise und - im Hinblick auf die Figuren - an einer dem Theater nachempfundenen szenischen Präsentation.

Ein Vertreter dieser kritischen Sichtweise war der Literaturkritiker George Henry Lewes. Seine Betrachtung von Dickens' Romanen fußte auf einer realistischen Romantheorie, die in Romanen die Abbildung der Realität suchte. Diese Abbildung von Realität bezog sich auf eine Reihe von erzählerischen Aspekten: die mimetische Abbildung der gesellschaftlichen Verhältnisse, die Komposition der Erzählung im Sinne von Wahrscheinlichkeit der Handlungsführung und der Gestaltung psychologisch nachvollziehbar handelnder Charaktere. Noch nach Dickens' Tod wiederholte Lewes in einem Aufsatz seine Sicht zu Dickens' Romanwerk mit Nachdruck. Er sprach Dickens die glaubhafte Darstellung von Charakter und Handlung ab. Seiner Meinung nach brächten die Charaktere und die Situationen nicht mit der ihnen innewohnenden Notwendigkeit die Ereignisse hervor. Das führe zu Verzerrungen der menschlichen Natur und der dargestellten Welt. Lediglich die lebhafteste Darstellung überspiele die statische Anlage der Charaktere („Dickens in Relation to Criticism“, 1872, zitiert bei Ford G. H., 1965, S. 150f.). Auch an anderer Stelle konzidierte Lewes, dass Dickens eine anschauliche Art der Darstellung habe, die die Figur lebendig mache und eine Illusion von Realität erzeuge. Diese Art der Darstellung erkläre auch den Erfolg beim Publikum (ebd., S. 87). Hier spekulierte Lewes - wie auch Ford bemerkt - mit einem anspruchslosen, ungebildeten Leser, der leicht zu Gefühlen gebracht werden könne. Damit setzte er das Publikum herab, das in großen Zahlen die Romane kaufte (Ford G. H., 1965, S. 150), und zwar ein Publikum, das aus allen Schichten der Gesellschaft kam. Wenn also die Romane so erfolgreich waren, sollte dieses entweder mit schlechtem Geschmack oder mangelnder Bildung oder beidem erklärt werden können.

Auch andere Kritiker fanden weniger Gefallen als die Leserschaft an Dickens' Romanen und warfen ihm im Zusammenhang mit der Handlungsführung einen Mangel an „consistency, completeness and proportion“ vor. („Prospective Review“ zu *David Copperfield*, zitiert bei Ford G. H., 1965, S. 123). Hierbei spielten eine Rolle die

Verwendung von Zufall und Fügung als Strukturelemente und die Anleihen beim Melodram. Von der grundsätzlichen Ablehnung von Charakteren aus dem Milieu der Unterschichten und der Kriminellen ganz zu schweigen (Ford G. H., 1965, S. 33): „Reviewers urged in vain that he should „paint something higher and better for our example and help.““

Dickens widersprach der Kritik in diversen Vor- und Nachwörtern zu seinen Romanen, weil er seine eigenen Vorstellungen von der Ästhetik eines Romans, seiner Funktion und seiner anzustrebenden Wirkung auf den Leser hatte. Dickens' ästhetisches Credo wird im nächsten Kapitel ausführlich dargelegt und an dieser Stelle nicht weiter beschrieben. Gleiches gilt für eine differenzierte Darlegung der ästhetischen Diskurse der Zeit und der Romantradition, auf welche Dickens aufsetzte.

Auf die Darstellung der Charaktere bezogen sollte die Charakterdarstellung einer Konzeption folgen, die eine Entsprechung in einer realen Person hatte (Cerny, 1978, S. 81). Henry James, noch junger Autor, rezensierte unter solchen Vorzeichen „Our Mutual Friend“ und fand, dass wirkliche Charaktere nicht nur durch Handlung dargestellt werden dürften, sondern dass der Erzähler dem Leser Einsicht in die psychische Natur des Charakters geben müsse (zitiert bei Cerny, 1978, S. 83). Daher sah er Dickens' Charakterdarstellung als verfehlt an. Man verstehe die Charaktere nicht, da man nicht unter die Oberfläche schaue. Die Figuren seien auf das Besondere zugeschnitten, welches sie effektiv in Szene setze – damit fehle ihnen aber das Allgemeingültige, das sie mit den Menschen an sich verbinde (zitiert bei Ford G. H., 1965, S. 105).

Nach Ford kann man Henry James als typischen Vertreter der Diskussion um den Roman als Kunstform sehen, setzt er sich doch in seinen Schriften mit wesentlichen kritischen Darstellungsaspekten auseinander, nämlich Themen, Art der Charakterdarstellung und Komposition sowie das Verhältnis von Romanwelt und Realität. Gleichzeitig aber lässt er auch keinen Zweifel daran, dass er den Roman als Gattung für Kunst hält: „There is no impression of life, no manner of seeing and feeling it, to which the plan of the novelist may not offer a place.“ (Henry James, „The Art of Fiction“, S.407, zitiert bei Ford G. H., 1965, S. 222). Indem James erstaunlicherweise auch Dickens zu den Autoren zählte, denen es gelang, die Welt in ihren Romanen glaubhaft zu schildern, sah er durchaus die grundsätzliche erzählerische Qualität von Dickens' Romanen, auch wenn sie in Struktur, Einheitlichkeit und psychologischer Charakterzeichnung nicht seinen künstlerisch-ästhetischen Vorstellungen entsprachen.

Seine Vorstellungen sollten jedoch die nächsten Jahrzehnte der Literaturkritik bestimmen und spiegeln einmal mehr die Ratlosigkeit, mit der auch professionelle Kritiker zum Teil noch vor Dickens' Werk standen und stehen.

Erst mit George Gissing und G.K. Chesterton setzte am Anfang des 20. Jahrhunderts eine veränderte, ins Positive gehende Bewertung ein. In „Charles Dickens. A Critical Study“ legte Gissing einen anderen Begriff von Realismus zugrunde: er sah in Dickens' Darstellungsweise das Prinzip, eine Figur dichterisch zu verwandeln und lediglich die Idee dieses Charakters zu präsentieren. Am Ende kritisierte aber auch er, dass Dickens keine wirkliche Charakteranalyse betreibe und die Charaktere sich durch bloßes Handeln nur selten sichtbar entwickelten (Cerny, II. Charakterdarstellung, 1978, S. 90). Das zeigt, dass es offenbar in den Augen von Gissing eine Reihe von Darstellungseigenarten bei Dickens gab, die auch in seinen erweiterten Begriff von Realismus nicht zu passen schienen. Ford ist z. B. der Auffassung, dass Gissing „mysteries and murders“ deshalb von geringem Interesse fand; sie seien eben nur „sensational“ (ebd. S. 247). Gleichzeitig kritisierte er das Plot-Design, welches nach seiner Meinung zu viele unwahrscheinliche Wendungen enthielt (zitiert bei Pykett, 2008, S. 472). Hier werden Dickens' Umgang mit der Tradition und die Funktion solcher traditionellen Erzählelemente im Rahmen seiner Ästhetik völlig verkannt.

G.K. Chesterton wiederum sah in repräsentativen Charakteren den allegorischen Aspekt (z. B. die Personifikation des Bösen in Fagin) (Cerny, 1978, S. 96f.). Darin lagen eine Wertschätzung und ein Verständnis von Dickens' Werk, welche sich aber laut Cerny nicht durchgängig in seiner Kritik widerspiegelten. Dennoch: Chesterton, der einen Sinn für dichterische Schöpferkraft, für Komplexität und das Paradoxe hatte, konnte nach Flint die engen Grenzen des Verständnisses von Realismus anderer Kritiker überwinden und konzedieren, dass Kunst die Dinge tatsächlicher erscheinen lasse als sie in Wirklichkeit seien (Flint, 1999, S. 130). Damit ebnete er mindestens den Weg für eine andere Sichtweise als diejenige, welche einer simplen Vorstellung von Realismus folgte (vgl. auch Ford G. H., 1965, S. 243). In seiner Einleitung zur Everyman's Library-Ausgabe von *Great Expectations* (Chesterton, Reprint 1971) wandte sich Chesterton explizit auch gegen den Vorwurf der Sentimentalität. Dickens habe definitiv das Gute geliebt: „To see sincerity and charity satisfied him like a meal“ (ebd., S. xi). Unmetaphorisch könnte man sagen, es ging Dickens um das aufrichtige Gefühl, nicht aber um Gefühllichkeit.

Die Schriftstellerkollegin Virginia Woolf - Vertreterin der Moderne - äußerte sich auch eher widersprüchlich, indem sie Dickens „The [...] failure to think deeply, to describe beautifully“ (zitiert bei Cerny, 1978, S. 104) nachsagte. Sie sah offenbar die Anschaulichkeit in Dickens' Werk und begriff diese als Qualität. Im Gegensatz zu manchen früheren Kritikern sah sie darin den Nachweis seiner dichterischen Schöpfungskraft und Erkenntnis und konzidierte Dickens einen Blick für die „Wahrheit der Charaktere“ (so wiedergegeben bei Cerny, 1978, S. 105). Aber auch sie sah die Sentimentalität der Darstellung als Abstrich, vermutlich auch oder gerade, weil es ein Element war, das dem Publikumsgeschmack geschuldet war, und ihr selbst eine knappe distanzierte Darstellung eigen war.

George Orwell – als weiterer Schriftstellerkollege – konnte sich einerseits der Kraft von Dickens' Darstellung nicht entziehen, zumal er Dickens' moralische Kritik an der Gesellschaft als verdienstvoll ansah (vgl. Zitat bei Pykett, 2008, S. 474). Aber es mangelte seiner Meinung nach den von Dickens dargestellten Charakteren am konkreten gesellschaftlichen Zusammenhang. Aus Orwells marxistisch geprägter gesellschaftskritischer Sicht war es schwer zu akzeptieren, dass Dickens in seinen Romanen nicht die politische Revolution aus den geschilderten Dilemmata ableitete, sondern den notwendigen Wandel beim Individuum und dessen Verantwortung ansetzte. Seine Forderung, die Charaktere als „functional members of society“ darzustellen, habe Dickens nicht eingelöst (vgl. Cerny, 1978, S. 109). Auf Dickens Verhältnis zu Wandel und Fortschritt wird in Kapitel 2.1.1 näher eingegangen. Wie Dickens seine Sozial- und Gesellschaftskritik in Narration umsetzte und welches Erkenntnisangebot er seinen Lesern machte, wird in den Kapiteln, die den Romananalysen gewidmet sind, differenziert behandelt.

Ein Meilenstein in der Dickens-Kritik waren nach Ford unter anderem die kritischen Beiträge von Edmund Wilson in seiner Monographie *The Wound and the Bow* (Dickens: *The Two Scrooges*, 1961 (1940)) und Frank R. Leavis über *Hard Times* (The Great Tradition, 1948). Erstere ist eine biographische Interpretation, die einen neuen Ansatz in der Deutung von Dickens' Romanwerk wagte. Wilson sah ab *Dombey and Son* eine einheitliche Darstellung, in welcher alle Figuren und Details mit Bedeutung ausgestattet seien (Wilson, 1961, S. 31f.). Er entdeckte den ausgeprägten Symbolismus in Dickens' Werk, welcher ein komplexes Beziehungsgeflecht mit weitreichenden Implikationen aufbaue. Ein Beispiel, das er gibt, ist der Nebel in *Bleak House*, welcher nicht überflüssiges Schaelement sei, sondern ein unverzichtbares

Mittel der thematischen Unterfütterung (S. 33). Außerdem sieht er in der neu kreierten „detective story“ eine soziale Fabel, die einen tiefgreifenden Symbolgehalt habe, indem sie soziale Themen dramatisiere, wie es nach ihm kein Autor bewerkstelligt habe (S. 32). Auch Leavis ging in seiner Analyse von *HT* anders an das Werk von Dickens heran als viele seiner Vorgänger. Er geht nach Ford quasi unter die Oberfläche des Plots, um Bedeutungsgeflechte und Darstellungsmethoden offen zu legen. Leimberg (1978) schätzt den Ansatz, die Bedeutungsintentionen des Textes in den Blick zu nehmen, kritisiert aber das von Leavis angelegte methodische Instrumentarium. Aber auch sie konzediert, dass Leavis der Verdienst zukomme, *HT* als einen Text „dargestellt zu haben, der auf die Expressivität und die repräsentative Funktion der Motive hin zu lesen sei“ (S. 134f.).

Damit ist eine neue Linie in der Dickens-Kritik angelegt, der im Folgenden exemplarisch nachgegangen werden soll. Gab es zu Dickens' Leb- und Schaffenszeiten und in den ca. drei Jahrzehnten danach eine Rezeption und Deutung seiner Romane, die sich vorrangig an einer Romankonzeption ausrichtete, die dem Prinzip des Realismus verbunden war, wurde auch in den ersten Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts unter einem veränderten Verständnis von Realismus die immer wieder gleiche Kritik nicht vollständig ausgeräumt: die Charakterdarstellung sei unrealistisch und sentimental, die Plot-Gestaltung unwahrscheinlich und inkonsistent, die Sprache durch eine Neigung zur Exzentrik realitätsfern. Gleichzeitig wird Dickens durchgängig eine beeindruckende erzählerische Kraft zugeordnet, die eine Illusion von Wirklichkeit erzeuge. Ford fordert am Ende seines Buches, dass die zukünftige Diskussion von Dickens' Werken ein Bewusstsein benötige „for the various qualities of his work“; dieses könne man nur gewinnen durch die Fähigkeit und Bereitschaft, die einzelnen Romane einem Prozess des „close reading“ zu unterziehen ohne „a prescribed concept of the novel“ (Ford G. H., 1965, S. 259). Dieses setzt - im Sinne der Theorie des „close reading“- voraus, dass man sich den Texten ohne einengende theoretische Vorgaben nähert und den ihnen innen wohnenden Deutungsmöglichkeiten nachspürt. Damit wäre ein Paradigmenwechsel verbunden, der die Chance eröffnet, den oben beschriebenen Widerspruch zwischen Kritik an Form und Struktur einerseits und der Anerkennung einer beeindruckenden wirkungsmächtigen Imaginationskraft zu lösen.

Unter dem wachsenden Einfluss des New Criticism, der vom Kritiker forderte, sich in erster Linie dem Text zu widmen (und damit allerdings den historischen Kontext zu vernachlässigen) und seine Bedeutungsschichten aufzudecken, gab es neben F. R.

Leavis ab den 50er Jahren eine Reihe sehr interessanter Beiträge zur Dickens-Kritik. Mit der Konzentration auf Bildersprache und Symbolik gerieten zwar Handlungsführung bzw. Plot und Charakterdarstellung in den Hintergrund, aber dafür wurde die Bedeutungsstruktur des jeweiligen Textes sichtbar, wodurch wiederum ein Verständnis für die thematische Einheit sowie für die Charakterdispositionen und Handlungsimpulse in einem komplexen Romangeschehen erwachsen konnte.

1.2 Forschungstrends bis zum Ende der 90er Jahre: Dickens als Sprachkünstler und komplexer Erzähler

Mit Beginn der 50er Jahre kam es zu einer Dickens-Renaissance, die vielfältige kritische Arbeiten unter dem Blickwinkel von Sprache im Sinne von Symbolik und Bildersprache und Stil im Sinne von Charakterdarstellung und Komposition hervorbrachte. Martin Price edierte 1967 eine Sammlung kritischer Essays (Price, 1967), in deren Einleitung er Dickens' Narration wie folgt beschreibt: „effortless invention, [...] brilliant play of language, [the] scope and density of his imagined world“ (S. 1). In Dickens' Charakteren sieht er „remarkable individuals“, indem er in ihnen „the uniquely intense embodiment of the universal“ (S. 6) wahrnimmt. Er bescheinigt Dickens eine narrative Kohärenz, die durch die Sprache hergestellt werde, mit welcher Dickens seine Romanwelt kreiere, die allerdings nicht als die mimetische Abbildung der Realität missverstanden werden dürfe (S. 11). Damit meint er keinesfalls eine kohärente Plot-Entwicklung, sondern er sieht die Kohärenz durch die sprachliche Darstellungskraft hervorgebracht, die in der einzelnen Szene wirksam werde und Unmittelbarkeit erzeuge. Damit werde eine komplexe Lese-Erfahrung erzeugt. Für ihn sind die Romane in diesem Sinne „structures of language“ (S. 12f.).

Dorothy von Ghent, die 17 Jahre nach der Erstveröffentlichung ihres Aufsatzes „The Dickens World: A View from Todgers's“ (Van Ghent, 1967), Aufnahme in die Essay-Sammlung von Price fand, steht in der Tradition des New Criticism und hat mit ihrem genauen Blick auf die Sprache und ihre Effekte eine bahnbrechende Arbeit zum Verständnis von Dickens narrativen Strategien auf den Weg gebracht. Van Ghent untersucht - ausgehend vom Sprachstil - Bildlichkeit und Symbolik der Settings, die durch die metaphorische Überformung und auch die Menge an Details (Leimberg, 1978, S. 31) buchstäblich *unnatürlich* seien (Van Ghent, 1967, S. 27). Van Ghent erkennt in der metaphorischen Beschreibung von Räumen (Todgers's, Tom All Alone's, Miss

Havishams Haus) ein Prinzip: Dinge werden belebt und Menschen verdinglicht. Die Umgebung spiegele so die innere Befindlichkeit der Figuren wider: z. B. Miss Havishams Rachsucht und Verlust an Empathie durch „the image of necrosis“ (ebd.). Dieses Prinzip der Dickensschen Darstellungsweise sei ein Grundprinzip, um Charaktere zu präsentieren. Danach erhielten diese Charaktere ihre psychische Grundierung und Tiefe durch die Umgebung, in der sie sind: „there is a great deal of „inner life“, transposed to other forms than that of character [...] for instance to the symbolic activity of the speckled-legged spiders [...] on Miss Havisham’s hearth” (ebd.). Menschen werden also verdinglicht, wenn es ihnen an Mitmenschlichkeit fehlt, und ihnen wird die belebte Dinglichkeit entgegengesetzt (S. 29). Die Äußerlichkeit – getragen durch eine metaphorische und symbolhafte Sprache – schildert die von frühen Kritikern vermisste Innerlichkeit der Figuren. In diesem Sprachstil ist Detailfülle nicht Zeichen des Chaos oder der entglittenen Erzählung, sondern symbolhaft zu verstehen (ebd.). Bei Dorothy Van Ghent werde nach Leimberg deutlich, dass die „Stilanalyse immer zugleich Analyse des Inhaltes und des Gehalts ist“ (S. 31). Die in Dickens‘ Sprachstil angelegte Vielschichtigkeit berühre auch die Handlungsebene, indem die Details ein Verständnis für das Ganze stifteten und umgekehrt: Die über die Sprache transportierten Bedeutungsebenen stuft Van Ghent als signifikant ein. So ist die Koinzidenz – vielfach als unglaubliches Element beklagt – die „violent connection of the unconnected“ (Van Ghent, 1967, S. 31). Am Beispiel von Lady Dedlock und Jo wird diese Verbindung verdeutlicht: die Schuld des Staates gegenüber Jo wird analog zur privaten Schuld der Lady Dedlock an ihrer Tochter gesehen. Die Parallelsetzung von Figuren (z. B. Magwitch/Pip) wird genutzt, um ein moralisches Kontinuum von Gut und Böse herzustellen, in welchem der eine dem Anderen komplementäre Bedeutung verleiht (S. 33), weil die einzelne Figur nicht auf Vielschichtigkeit angelegt ist. Aus der Verflechtung von subjektiver und objektiver Realität ergeben sich lt. Cerny bei Van Ghent Ansätze, die die Plotkonstruktionen zwar nicht realistisch, aber in sich logisch erscheinen ließen (II. Charakterdarstellung, 1978, S. 110). Zudem Sorge die sprachliche Stilisierung dafür, dass die gesamte Atmosphäre durchdrungen werde von Furcht, welche die korrespondierenden privaten und öffentlichen Verbrechen, die der Handlung unterliegen, ständig fühlbar mache und ständig neue Geheimnisse schaffe. Auch wenn das eine oder andere konkrete Geheimnis auf der Handlungsebene enthüllt werde, sieht Van Ghent auf der Handlungsebene keine Auflösung der verborgenen Schuld (The Dickens World: A View from Todgers’s, 1967, S. 34).

Van Ghent hat mit dieser Analyse die Komplexität von Dickens' Werk ein Stück weit sichtbar gemacht, indem sie die Funktionalität der angeblichen sprachlichen Exzentrik in Dickens' Werk den wesentlichen narrativen Kategorien von Raum, Charakter, Handlungskomposition und thematischer Einheit zugeordnet und Dickens' besonderes Verhältnis zum erzählerischen Realismus angesprochen hat. Van Ghents Ansatz macht auch deutlich, dass es bei Dickens nicht um einen natürlichen Realismus geht, sondern dass die Aufladung von Raum und Szenen mit Techniken der Metaphorik und Symbolik die Verzerrungen von Gesellschaft und Individuum repräsentieren. Indem die Sprache eine Atmosphäre von Geheimnis und Furcht schafft, spricht Van Ghent indirekt auch die Wirkungsmöglichkeiten dieses Stilprinzips auf den Leser an. Auf der Ebene der Handlung scheint die häufige Verwendung des Mystery-Plots eine naheliegende Entsprechung zu sein.

In der Einleitung zu ihrer Essay-Sammlung „*The English Novel: Form and Function*“ geht van Ghent diesem Ansatz weiter nach (Van Ghent, 1959). Sie geht davon aus, dass jeder Roman einem komplexen, individuellen Muster folge, das eine Welt für sich kreiere: „And like a world, a novel has individual character; it has, peculiar to itself, its own tensions, physiognomy, and atmosphere“ (1959, S. 7). Der Prozess der analytischen Wertung konzentrierte sich daher auf die charakteristischen Merkmale und ihre Bedeutung und deren Fähigkeit den Leser zu Erkenntnissen über sich selbst zu bringen. Bedeutungen ergeben sich aus der Ganzheit eines Textes und den funktionalen Verknüpfungen der verschiedenen Konstituenten. Indem Van Ghent die inhärente Wirkung auf den Leser deutlich herausarbeitet, macht sie darauf aufmerksam, dass ein Roman auf unterschiedliche Leser unterschiedlich wirke, was für sie bedeutet: „the book automatically extends our lives in amplitude and variousness“ (ebd.).

Eine Literaturwissenschaftlerin, die Van Ghents Impulse zur Charakterisierung aufnimmt, ist Barbara Hardy. In „*The Change of Heart in Dickens' Novels*“ (Hardy, 1967) legt auch Hardy dar, dass Dickens die Entwicklung seiner Charaktere veräußerliche.¹⁵ So fände Dickens äußerliche Äquivalente für seelische Prozesse. Auf der Handlungsebene seien dieses z. B. „acts of seeing“. Dabei werden Spiegelbilder oder Duplizitäten (z. B. Mr. Boffin als Spiegelbild für Bella Wilfer) oder Begegnungen auf der Handlungsebene genutzt, um in einem „concentrated incident“ die Wandlung sichtbar zu machen. Eine innere Wandlung der Charaktere wird also dramatisierend in

¹⁵ Der Aufsatz wurde bereits 1961 in *Dickens Studies Annual* erstmals veröffentlicht.

Szene gesetzt, statt durch Introspektion und moralische Analyse erklärt zu werden. Die Plot-Elemente wie z. B. die Geheimnishandlung unterstützen nach Hardy auf der Handlungsebene das moralische Argument bzw. den moralischen Wandel, indem die Charaktere (durch die Enthüllung) sehen, wer sie sind. Nicht ein tragischer Prozess, sondern „the glaring instance“ führe zur Erkenntnis; nicht moralischer Appell („instruction“) sondern Empathie sei hier im Spiel (1967, S. 55-57). In ihrem Aufsatz „The Complexity of Dickens“ (Hardy, 1970) - anlässlich von Dickens‘ 100. Todestag veröffentlicht - verfeinert Hardy ihren Ansatz von der Veräußerlichung der inneren Entwicklung der Charaktere. Sie wehrt damit nochmals nachdrücklich den Vorwurf früherer Kritiker ab, Dickens‘ Charaktere seien oberflächlich und stereotyp.

Weitere interessante Arbeiten, die sich mit besonderen Merkmalen von Dickens‘ Erzählkunst befassen, sind diejenigen von John Holloway, Archibald C. Coolidge, J. Hillis Miller, Taylor Stoehr, Hillel M. Daleski und Harvey Peter Sucksmith – alle wurden verfasst Ende der 60er, Anfang der 70er Jahre im Kontext des 100. Todestages des Autors. John Holloway (Holloway, 1970) geht davon aus, dass Dickens in einem anderen Geist gelesen werden müsse als etwa Jane Austen oder George Eliot (S. 53). Holloway möchte Dickens‘ Sprachstil über die Analyse der Symbolik nahekomen. Er geht aus von einem theoretischen Symbolverständnis, was nach Leimberg keine weitreichenden Einsichten hervorbringt. Sie vermisst die Berücksichtigung der besonderen sprachlichen Formen in Dickens‘ Erzählweise (III. Symbolik, 1978, S. 162f). Archibald C. Coolidge (Charles Dickens as a Serial Novelist, 1967) hingegen nähert sich dem Werk von Dickens, indem er die Besonderheiten der Veröffentlichung als Fortsetzungsroman für die Handlungsführung und Plotgestaltung in den Blick nimmt. Im Gegensatz zu Van Ghent und Hardy sieht Coolidge die Romane gekennzeichnet durch Schemata im Hinblick auf Charakterdarstellung und Handlungsbegebenheiten. Sie müssten in den einzelnen Fortsetzungen in ein bestimmtes Arrangement gebracht werden, um am Ende einer jeden Fortsetzung sicherzustellen, dass das Interesse des Lesers erhalten bliebe. Er präsentiert verschiedene Muster, z. B. das sensationelle Element, die Klimax der Unterhandlung oder eine vorläufig enttäuschte Erwartung am Ende der Folge. Maack findet Coolidges Kategorisierungsversuche zu schematisch (Maack, 1991, S. 236). Coolidge sieht Dickens‘ Schreiben wesentlich beeinflusst durch die Fortsetzungsveröffentlichung und befindet, dass lediglich Dickens‘ Virtuosität als Erzähler dazu führe, dass Dickens die Muster so variere, dass trotz des Schematismus die Vielfalt der realen Welt sichtbar

würde (1967, S. 59). Zu Dickens' Virtuosität zählt er die Symboltechnik, die polare Plot-Gestaltung, die er ebenfalls für symbolträchtig hält, und die von Mrs. Radcliffe inspirierte Technik des Suspense. Damit würde Dickens Neugier einerseits und Angst um die Protagonisten andererseits erzeugen (S. 56). Der Vorwurf, dass die Plot-Gestaltung alleinig dem Prinzip der Ordnung der Ereignisse geschuldet sei, will nicht so recht überzeugen, wenn man eigene Überlegungen an anderer Stelle (s.o.) berücksichtigt und wenn man seine Befunde mit den Ergebnissen von Hardy und Van Ghent vergleicht.

Dem Aspekt des Realismus widmet sich Herbert Foltinek, der die Tradition des englischen Romans im 18. Jahrhundert und die Konventionen von Romanzen, Schauerromanen, Melodram und anderen Romantypen und ihren Einfluss auf die Viktorianer nachzeichnet, bevor er deren Verhältnis zum Realismus analysiert (Vorstufen zum viktorianischen Realismus. Der englische Roman von Jane Austen bis Charles Dickens, 1968). Foltinek kommt zu dem Schluss, die frühen viktorianischen Romane hätten von den Darstellungsformen der Vorläufer wichtige Anregungen empfangen, die sich positiv auf Anschaulichkeit, Lebendigkeit und Wirkungskraft dieser Romane auswirkten. So sieht er im neuen Typus des Romans die gesellschaftliche Ausrichtung, auch Vertreter der niederen Stände darzustellen, sich anhand von aktuellen Themen wie Recht, Fortschritt, Bildung, Klassengesellschaft mit der gesellschaftlichen Wirklichkeit auseinander zu setzen und das Geschilderte moralisch zu deuten (S. 319). In Dickens sieht er einen Vertreter, der dem entspreche, aber die Wirklichkeit nicht abbilde, sondern gestalte (S. 291). In diesem Sinne deutet er *Oliver Twist* sehr positiv: das komplexe Symbolsystem sorgte für Einheitlichkeit und Anschaulichkeit.

J. Hillis Miller versteht Dickens' Romane als Transformationen der Realität in Fiktion (Charles Dickens. *The World of his Novels*, 1958 (1965)). Symbolische, psychologische und sprachliche Aspekte werden in detaillierten Interpretationen analysiert. Er stellt nach Leimberg ein Bezugssystem her aus psychologischem und soziologischem Kontext, psychischer Motivierung des Autors, allegorischer Stylierung und metaphysischer Überhöhung (III. Symbolik, 1978, S. 141). Miller versuche das Gesamtwerk als sinnvolles Kontinuum zu sehen, welches einem Thema untergeordnet sei: der Selbstfindung des Individuums innerhalb einer vorgegebenen Lebenswelt. Leimberg findet diese Themenformulierung zu allgemein und die Symbolanalyse theoretisch nicht fundiert genug. Jedoch konzidiert sie insgesamt eine in

vielen Details interessante Literaturbetrachtung (S. 143), eine Wertung, der zuzustimmen ist.

Taylor Stoehr beschäftigt sich in seinem Beitrag *Dickens: The Dreamer's Stance* (Stoehr, 1966) mit Stil und Struktur von Dickens' Romanen in der späten Phase. Von Freud beeinflusst vertritt er die Auffassung, dass Traumlogik die Struktur bestimme (Maack, 1991, S. 239). Er will aus der charakteristischen Detailfülle das Verhältnis von Ordnung und Chaos herausfiltern. Die Ordnung sieht er in den anaphorischen Wiederholungen und metonymischen Verweisungen sowohl in der Charakter- als auch in der Plotgestaltung. Damit stellt die Detailfülle, die von zeitgenössischen Kritikern als überflüssig empfunden wurde, eine notwendige Grundlage für die formale und existentielle Ordnung dar (Leimberg, 1978, S. 51f.).

Auch Harvey Peter Sucksmith widmet sich den Ordnung stiftenden Aspekten in Dickens' Werk (*The Narrative Art of Charles Dickens. The Rhetoric of Sympathy and Irony in His Novels*, 1970). Dabei bedient er sich der Notizen und Manuskripte von Dickens und belegt Dickens' bewusste Strukturierung der Romane (Maack, 1991, S. 239). Seine Grundthese ist, dass die narrative Ordnung Bedeutung schafft und - umgekehrt - dass die narrative Bedeutung und Wirkung sich aus der inhärenten Ordnung ergebe. Dabei geht er - vom Strukturalismus beeinflusst - von einem erweiterten Rhetorikbegriff aus, der über die „rhetorische“ Struktur die Wirkung auf den Leser untersucht (S. 7f.). Hierbei geht es Sucksmith darum, dass die Bedeutung eines literarischen Werks nur erschöpfend gesehen werden kann, wenn die Werkanalyse gleichermaßen in Beziehung gesetzt wird zum Autor und zum Leser (S. 28). Leimberg sieht in Sucksmiths Streben nach thematischer Vollständigkeit und systematischer Vielfalt ein Hindernis, das gewünschte Ergebnis zu erzielen. Dennoch sieht sie in Sucksmiths Studie eine inhaltlich-methodisch anspruchsvolle Analyse, die der Forschung interessante Impulse stiftet (1978, S. 62f.). Beipielsweise sind Betrachtungen wie diejenige, dass die Plot-Struktur der moralischen Aussage dient, interessant und weiterführend (Sucksmith, 1970, S. 242).

Hillel M. Daleski untersucht das Dickenssche Romanwerk ebenfalls im Hinblick auf strukturierende Muster (*Dickens and the Art of Analogy*, 1970). Er sieht in der Analogiebildung ein maßgebliches Strukturprinzip, Thema und Kompositionselemente zu verknüpfen. Dieses strukturelle Grundmuster dient ihm, Handlung, Figuren und Bildersprache in eine Form zu bringen, die über sich selbst hinausweist, leidet aber nach Leimberg gelegentlich an zwanghaft herbeigeführten Deutungsrelationen oder zu

starker Verallgemeinerung bzw. Vereinfachung (III. Symbolik, 1978, S. 166f.). Dennoch ist der Ansatz, den narrativen Grundmustern nachzuspüren und ihre Bedeutung für die thematische Wirkungsentfaltung zu bestimmen, interessant und weiterführend und gibt auch Hinweise auf die Bedeutung des Mystery-Plots.

Lothar Cerny nimmt in seiner Dissertation (Erinnerung bei Dickens, 1975) ein strukturbildendes Element, nämlich die Erinnerung heraus, um Charakterentwicklung und Handlungsführung in verschiedenen Romanen von Dickens nachzuzeichnen (*The Christmas Books, David Copperfield, Bleak House, A Tale of Two Cities* und *Great Expectations*). Theoretisch abgesichert zeigt er, wie die Erinnerung wirkt: "Dickens' Ich-Romane ebenso wie die auktorial erzählten werden zu Erinnerungsromanen, weil sie die Erinnerung thematisieren und weil die Erinnerung mit der Form zugleich den Gehalt bestimmt" (S. 257). Die Erinnerung ist danach bestimmend für die Handlungsführung (auch im Sinne der Enthüllung von Vergangenenem und Verborgenen) und für die Verbildlichung der Entwicklung der Charaktere. Damit kommt nach Cerny der Erinnerung eine soziale Signifikanz zu: da die richtige Lösung der sozialen Probleme nicht im richtigen Leben erfolgen kann, ist die Erinnerung eine wichtige Voraussetzung für die Herstellung eines intakten Lebens, in dem Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft im Einklang sind. Nur unter diesen Voraussetzungen sieht Cerny in der Dickensschen Romanwelt die Veränderung zum Besseren angelegt (S. 268f.). Das ist ein Befund, der manchem Kritiker, der sich vor allem mit den sozialkritischen Aspekten in Dickens' Werk beschäftigt, nicht überzeugen mag, wird jedoch von Cerny schlüssig dargelegt.¹⁶

Manfred Beyer nimmt sich 1976 das Strukturmoment des Zufalls vor, das immer wieder zu Kritik an Dickens' Realismusverarbeitung und Glaubwürdigkeit seiner Charaktere geführt hat. In seiner Dissertation über *Zufall und Fügung im Romanwerk von Charles Dickens* (Beyer, 1976) nimmt er diese Kategorien als Ausgangspunkt für eine Einordnung von Charakter und Geschehen bzw. Plot-Gestaltung in *Oliver Twist, Bleak House* und *Great Expectations*. Er weist nach, dass die göttliche Fügung eine von Dickens vertretene Einflussgröße ist, die mit „nature“ gleichgesetzt ist, also nichts Künstliches hat, und im Dickensschen Romankosmos eine moralische Kategorie darstellt (S. 1ff.). Vor diesem Hintergrund werden von Dickens schicksalhafte

¹⁶ Vgl. Ausführungen zu „change“ und „progress“ in Dickens' philosophischer Grundhaltung in 2.1.3

Begegnungen eingesetzt, um Handlung und Charakterentwicklung zu befördern und individuelles Handeln zu bewerten.

Partlow sah im Vorwort zu der von ihm edierten Essay-Sammlung *Dickens the Craftsman – Strategies of Presentation* von 1970 das Forschungsinteresse gerichtet auf mythische, imaginäre, strukturelle und thematische Aspekte, die die poetische Schreibweise von Dickens nachzeichnen könnten, um so ein tieferes Verständnis für sein Werk zu gewinnen (Partlow, 1970, S. xviii). In diesem Kontext sind die Einflüsse, die Märchen auf Dickens' Schreiben ausgeübt haben, zu sehen. Dickens war bekennender Anhänger von Märchen – insbesondere *The Arabian Nights* hatten ihn als Kind fasziniert. Diesen Einfluss untersucht Harry Stone in seiner Studie *Dickens and the Invisible World. Fairy Tales, Fantasy and Novel-Making* (Stone, 1980). Er stellt einen Zusammenhang her zwischen Dickens' Erinnerungen an die Märchen seiner Kindheit und seiner Überzeugung, dass Märchen die Imagination eines Menschen fördern. Nach Dickens ist die Imagination eine wichtige Voraussetzung, um Empathie zu entwickeln und damit sozusagen Bestandteil der moralischen Erziehung. Insofern liefert Stone ein Verständnis für bestimmte Bildmotive (insbesondere, wenn sie in wiederholenden Mustern Verwendung finden) und die Bedeutung der Imagination für die moralische Bewertung oder Entwicklung einzelner Charaktere. Er sieht *Great Expectations* als Transformation eines Märchens, u. a. weil er in dem versöhnlichen Ende etwas Märchenhaftes wahrnimmt. Dieser Befund wird in der hier vorgelegten Studie (vgl. Kap. 5.2.2) nicht bestätigt.

Die Arbeiten der 50er, 60er und 70er Jahre zeigen ein reges Interesse der Forschung, sich mit den Besonderheiten von Dickens' narrativen Techniken auseinander zu setzen, um ein differenziertes Verständnis für die Darstellungskraft insbesondere der späten Romane zu gewinnen. Je mehr sich diese Arbeiten auf die Kriterien „der überlieferten Rhetorik und Poetik und der dichtungstheoretischen Tradition“ (Leimberg, 1978, S. 72) stützen, umso aussagekräftiger werden sie, indem sie die Funktionszusammenhänge von Sprache, Inhalt und Form in den Romanen offenlegen können. Es werden außerdem Aspekte wie die Vermittlung moralischer Maxime und – ansatzweise – die Wirkung auf die Leser verfolgt. Der Mystery-Plot erfährt dort eine Erwähnung, wo Sprache, Handlungsführung, Thema und moralische Grundierung mit dem als subkutan angesehenen Geheimnis in Verbindung gebracht werden.

In den darauffolgenden Jahrzehnten fanden theorieleitete Forschungen mit Ansätzen aus dem Strukturalismus, Poststrukturalismus und der Dekonstruktion, der Psychoanalyse, der Semiotik und dem New Historicism Eingang in die Dickens-Forschung. Einige Beispiele sollen hier vorgestellt werden: Peter K. Garrett, Harland S. Nelson, Susan Horton, Karin Dierks, Peter Brooks, Kate Flint und Raimund Piontek.

Peter K. Garrett legte 1980 die Studie *The Victorian Multiplot Novel. Studies in Dialogical Form* vor (Garrett, 1980). Garrett will sich abheben von „more abstract deconstructive interpretations“ (S. 17). Er konzentriert sich auf die Form, indem er dem „Dialog“ zwischen Kohärenzen nachgehen möchte, die im „Wettstreit“ miteinander lägen. Diese sieht er im Wechsel von „narrative voice and perspectives, the shifts and splits, twists and intersections of its lines of development“ (S. 17). Er geht den narrativen Prozessen nach und will herausfinden, wie sie ihre eigenen Konstruktionen und Dekonstruktionen vollziehen. Ihn interessieren u. a. auch die Mystery-Plots, die durch ein Zusammenspiel von Zentrierung und Dezentrierung, von Vorwärts- und -Rückwärtserzählung verschiedene Bedeutungen und Effekte erzielen (S. 59). Der an das Konzept von Bachtin angelehnte Ansatz geht binären Strukturen in den Texten nach, die die Dynamik der Narration bestimmen sollen: Individuum und soziale Gruppe, Zeit und Raum, Vergangenheit und Gegenwart (S. 22). Den Mystery-Plots ordnet er bestimmte Funktionen zu. So stellen sie Verbindungen zwischen einzelnen Charakteren her, die sich im Verlaufe der Enthüllung etablieren. Damit begründen sie gleichzeitig Beziehungen zwischen eigentlich getrennten sozialen Klassen und symbolisieren so die Abhängigkeiten der Mitglieder der Gesellschaft voneinander. Dieses wird an verschiedenen Romanen dargestellt (S. 58f.). Die jeweiligen Charaktere seien von der Vergangenheit abgeschnitten – erst die Wiederherstellung dieser Verbindung führe zur Vergeltung (ebd.). Er sieht im Mystery-Plot grundsätzlich eine Form, die es ermöglicht, die Mängel des politisch-gesellschaftlichen Systems durch die Darlegung der inneren Beziehungen zu enthüllen und gleichzeitig die individuelle Geschichte des unterdrückten Helden zu erzählen. Durch die Deutung von Handlungs- und Figurenentwicklung auf der Basis binärer Strukturen (Vergangenheit/Gegenwart; Bedrohung/Beruhigung; Erklärung der Vergangenheit/Dezisionismus für die Gegenwart) sieht er – etwa am Beispiel Esther Summerson – die Entwicklung zu individueller Autonomie verhindert. Auf der Grundlage dieses Ansatzes macht er Unbestimmtheiten im Text und nicht entfaltete Alternativen aus, die Dickens' Erzählkunst nach seiner Meinung charakterisieren und der Moderne annähern (S. 93).

Die Determinierung der Deutung durch den gewählten Ansatz verhindert es, die inhärenten Botschaften differenziert auszuloten, insbesondere im Hinblick auf die Entwicklung der zentralen Figuren, was z. B. die Analyse von Esthers Entwicklung in Kap. 4.6.1 zeigt. Dennoch kommt Garrett zu interessanten Einzelergebnissen, z. B. bezogen auf das Design des Mystery-Plots und seine Funktion und Wirkung für das Romanganze als Ordnungsprinzip und Mittel der Gesellschaftskritik.

Harland S. Nelson veröffentlichte 1981 ein Werk über *Charles Dickens*, das immerhin bis 2000 noch weiter verlegt wurde – gleichsam über unterschiedliche literaturwissenschaftliche Trends hinweg (Nelson, 1981). Noch vom New Criticism beeinflusst, ist es seine Absicht, den Leser mit einer Perspektive auszustatten, die es ihm ermöglichen soll Dickens so nahe zu kommen wie seine Zeitgenossen. Nelson geht in seiner Untersuchung aus von Dickens' eigenen Ansprüchen und Zielsetzungen sowie vom Kontext der literarischen Konvention und Tradition. Auch die Bedingungen der Serienveröffentlichung und ihren Einfluss auf die Plot-Gestaltung nimmt er in den Blick. Er will „the range of Dickens' work“ (S. 46) zeigen. Damit wendet er sich gegen Positionen, die Dickens mangelnden Realismus, flache Charaktere und fehlende Struktur vorwerfen. Er sieht zu Recht, dass Dickens' Erzählweise keine Abbildung der Realität darstellt, sondern – wie er sich ausdrückt – ein intensiviertes, weil vergrößertes („magnifying“) Bild liefert (S. 140). Er sieht die Funktion der Charaktere darin, das jeweilige Thema des Romans zu verkörpern („to embody“) (S. 125ff). Sie existieren, um die Geschichte voranzutreiben. Seiner Meinung nach gelingen die Charaktere dann besonders überzeugend, wenn sie sich darstellen – nicht, wenn sie dargestellt und erklärt werden (S. 132). Eine wirkliche Plot-Struktur spricht er den Romanen ab, auch wenn er Dickens insgesamt ein planvolles Schreiben attestiert, vor allem im Hinblick auf das Verhältnis von Fortsetzungseinheit und Gesamtroman (S. 78); vielmehr sieht er die Struktur bildenden Formen in einer Reihung von Sequenzen und Szenen, deren plausible, emblematische Anordnung und Darstellungsweise (z. B. durch Juxtaposition) die Wahrnehmung des Lesers bestimmen. Plot und Charakter werden linguistischen Elementen wie Sprache, Rhetorik, Symbolik, Bildhaftigkeit untergeordnet, die bestimmt werden durch die „voice“, die erzählt. Damit ist die Erzählinstanz gemeint, welche nur als allwissender Erzähler oder als Erzähler aus dem Handlungspersonal unterschieden wird, d. h. eine Differenzierung zwischen narrativem Fokus und Stimme findet nur begrenzt statt. Die „voice“ hält nach Nelson die Erzählung zusammen – die erzählerischen Mittel dienen dazu, die Handlung in ein bestimmtes Licht zu setzen, das

der thematischen Unterfütterung diene (S. 115). Demzufolge ist die Sprache das Einheit stiftende Element, das die Vorstellung bzw. die Fantasie des Lesers bestimme. Die Studie enthält viele interessante Aspekte wie z. B. der Ausgang vom literarischen Kontext und die Fokussierung auf die Wirkungsmechanismen der sprachlichen Mittel in Bezug auf den Erzähler und den (fiktiven) Leser. Es gelingt ihm, die ästhetischen Qualitäten der Romane zu erfassen, indem er ihren kulturellen und historischen Kontext berücksichtigt und ihre jeweilige Stellung im Gesamtwerk und im Sinne von Dickens' eigener Ästhetik würdigt. Auch dem Mystery-Plot als strukturbildendem Moment widmet er differenzierte Aufmerksamkeit und kommt zu zutreffenden Befunden, die in der Analyse der Romane aufgenommen werden. Jedoch partikularisiert er das Dickenssche Werk, indem für jede sprachliche Kategorie Beispiele aus unterschiedlichen Romanen gewählt werden. Auch werden die Bauformen der Romane sowohl auf der Ebene des Erzählten wie auch im Hinblick auf die Erzählinstanz als Mittel, Nähe, Distanz und Betroffenheit zu erzeugen, durch dieses Verfahren nicht differenziert genug ausgelotet.

Auch Susan Horton macht es sich in ihrer Studie zur Aufgabe, die Texte auf die ihnen innewohnende Leseraktion hin zu untersuchen (The Reader in the Dickens World: Style and Response, 1981). Mittels eines semiotischen Ansatzes spürt sie den verwendeten sprachlichen Mustern und ihrer Wirkung nach. Auch sie orientiert sich an Dickens' eigenen ästhetischen Vorstellungen und am Wirklichkeitsbezug der Texte: „The literary text presents reactions to and attitudes toward the real world, and it is these reactions and attitudes that constitute the reality of a literary text.“ (S. 4) Sie sieht in der Bildersprache und in der Plotgestaltung bewusst eingesetzte narrative Mittel, um die Wirkungsabsicht zu befördern und geht dem Potenzial nach, welches diese Mittel zu entfalten in der Lage sind. Sie beschäftigt sich dezidiert mit der Gestaltung der Charaktere und der möglichen Empathie, die sie beim Leser erzeugen, und befasst sich auch mit der Plotgestaltung. Im Mystery-Plot sieht sie eine gezielt eingesetzte Bauform, die den Leser besonders einnehme. Jedoch hält der jeweilige Mystery-Plot ihrer Meinung nach den Leser davon ab, sich mit den thematisierten sozialen Problemen kritisch auseinander zu setzen (S. 31). Indem die Dickens-Welt von Gegensätzen geprägt sei, die sich nicht auflösen und aus denen man sich nur durch Rückzug befreien könne, kommt sie zu dem Schluss, dass der Leser dazu verführt werde, den als notwendig erkannten gesellschaftlichen Wandel für nicht möglich zu halten (S. 109). Die Studie ist ein wichtiger Schritt sprachliche Eigenarten, Charakter- und

Plotgestaltung nicht nur im Hinblick auf die Realität, die sie gestalten, zu betrachten, sondern Elemente der Rezeptionsästhetik einzubeziehen. Jedoch führt sie durch eine vorgefasste Meinung von Sozialkritik als Ausgangspunkt für systemischen Wandel zu eingeschränkten Ergebnissen (vgl. dazu die Ergebnisse in den Kapiteln 3, 4 und 5 dieser Arbeit).

In ihrer 1982 herausgegebenen Dissertation befasst sich Karin Dierks mit den Handlungsstrukturen bei Charles Dickens (Dierks, 1982). Ausgehend von den Strukturalisten Lotman, Tomaszewski und Propp geht sie der Frage nach, inwieweit Dickens den traditionellen Schemata von Newgate, Romanze, Melodram, historischem Roman und Moderoman folge oder inwieweit er einen Realismus eigener Prägung schaffe (S. 1ff.). Dierks orientiert sich an Dickens' Aussagen zur Ästhetik und versucht das Wirkungspotenzial, das die Romane auf das zeitgenössische Publikum hatten, zu erheben. Dafür geht sie den Erwartungen und Reaktionen der zeitgenössischen Leser nach und sieht in Dickens' Werk eine kontinuierliche Anpassung an den Publikumsgeschmack vom Melodrama (*Oliver Twist*) über den Sensationsroman (*Bleak House*) bis zum phantastischen Realismus (*Our Mutual Friend*) (S. 200ff.). Dierks' Schlussfolgerung der Anpassung an die Leser und ihren Geschmack wird später durch die Wissenschaft widerlegt (vgl. Fludernik 2008, John 2011, Mighall 2008). Ihre Analyse - trotz vieler interessanter Einzelbeobachtungen - begrenzt sich selbst durch die Annahme, dass die Romane als realistische Romane zu sehen seien, deren Aktualitätsbezug die Nähe zur Wirklichkeit erfüllen müsse.

Peter Brooks (Brooks, 1984) gehört zu den Literaturwissenschaftlern, die sich auf der Grundlage eines psychoanalytischen Ansatzes dem Werk von Dickens nähern (Reading for the Plot, 1984, S. xiv). Dickens' Vorliebe für gespaltene, obsessive Charaktere, seine persönliche Traumatisierung durch seine Kindheitserlebnisse, seine Neigung zu paradoxen und in sich widersprüchlichen Ausdrucksformen, die sprachliche Kreativität, mit der er das menschliche Leben dargestellt, sein Sinn für die Bedeutung des Randständigen und Unbedeutenden und das durchgängige erzählerische Motiv der verhüllten oder unterdrückten Vergangenheit (*Oliver Twist*, *Bleak House*, *Little Dorrit*, *Great Expectations*) lassen Dickens in mancher Hinsicht wie einen Vorläufer von Freud erscheinen (Bowen, 1999, S. 133f.). Hinzu kommen sexuelle Repression und Vater-Kind-Beziehungen als parallele Interessen von Dickens und Freud. Freuds metapsychologische Schriften liefern aus Sicht einiger Literaturwissenschaftler wie Brooks ein Instrumentarium, welches geeignet ist, Dickens' Plots zu untersuchen. Peter Brooks

wendet sich zunächst einmal gegen strukturalistische und narratologische Ansätze und möchte mit seinem theoretischen Ansatz ein – vom Leser aus gesehenes – Verständnis schaffen für Dickens' Erzählkunst (Reading for the Plot, 1984, S. xiii). Brooks liest z. B. Pips Suche als eine Suche nach einem „plot for his life“ (Bowen, 1999, S. 134), was zunächst misslingt, weil Pip sich ständig wiederhole und unbewusst zu seiner unterdrückten Vergangenheit zurückkehre, die Magwitch repräsentiere (Brooks, 1984, S. 113f.). Erst dessen Rückkehr erzwingt alles Unterdrückte an die Oberfläche und ermögliche eine Umkehr von Pip zu einem gesunden Selbstverständnis (ebd.). Brooks' Ansatz ist sicherlich interessant und gibt Anregungen für die Deutung der Mystery-Plots, die jeweils mit einer verborgenen Identität, einer verdrängten Schuld oder mit unterdrückten Wünschen verbunden sind. Man sollte diesen Ansatz allerdings kreativ verwenden, damit er nicht zum gleichen Determinismus des Sehens führt wie Brooks den Strukturalisten vorwirft, kommt er am Ende doch zu dem Schluss, es gebe keinen Plot.

Kate Flint legte 1986 eine Studie vor, in der sie – ausgehend vom New Historicism - einen adäquaten Ansatz sucht, der den Texten gerecht wird und vermeidet, vorgefertigte Raster über sie zu legen (Dickens, 1986). Hierbei wendet sie sich gegen Formalismus, Strukturalismus und Dekonstruktion. Sie will der Frage nachgehen, was an Dickens' Romanen und seiner Erzählkunst für den Leser „so enjoyable“ (S. 1) sei. Sie zieht die pragmatische Ebene, d.h. den historischen Hintergrund und Dickens' eigene außertextliche Aussagen mit ein. Flint setzt sich mit Themen und Intentionen der Romane auseinander und überprüft anhand einiger Erzählkategorien die Wirkung der Texte auf den Leser. So beschäftigt sie sich mit Aspekten der Sprache (Metonymie, Symbole, Bildhaftigkeit) und Komposition (plot, coincidence, mystery, point of view). Rekurrierend auf Viktor Sklovskij setzt sie sich mit dem Einsatz des Mystery-Plots in den Romanen *Little Dorrit*, *Bleak House* und *Our Mutual Friend* auseinander. Sie sieht in den Mystery-Plots verschiedene Funktionen, z. B. von der Unordnung in die Ordnung zu kommen (S. 67), Beziehungen zwischen Menschen zu offenbaren, die eigentlich „disparate“ seien (S. 65) und die sozialkritischen Anliegen zu unterfüttern (ebd.). Außerdem sieht sie darin ein Mittel, den Leser auf der Geschehnisebene zufrieden zu stellen, indem es eine Lösung des Geheimnisses gebe. Sie weist aber zurück, dass der Mystery-Plot wirkliche Missstände zu offenbaren helfe und ein Deutungssystem für Ursachen und Überwindung dieser Missstände anbiete (S. 67). Das liegt aber wohl daran, dass sie Dickens' Menschen- und

Gesellschaftsbild grundsätzlich in Frage stellt (S. 26f.). Sie sieht Widersprüche im Anspruch an die heilende Kraft der Liebe einerseits und der Realität einer Gesellschaft andererseits, die sich im Umbruch befinde und eine Ungleichheit produziere, die eine zerstörerische Kraft entfalte (S. 133). Außerdem kritisiert sie, dass in den anderen Erzählsträngen zu viele „loose ends“ vorkämen. Auch die Analyse des „point of view“ kommt zu dem Ergebnis, dass dieser nicht durchgängig funktional und konsistent für die Geschichte und die Lenkung des Lesers sei. Diese Inkonsistenz würde Verunsicherungen beim Leser erzeugen, die sich auch im Hinblick auf den Umgang mit der Sozialkritik und mit möglichen Lösungen ausweite (S. 85f.). Dennoch konzediert sie, dass Dickens' Erzählweise den Leser in den Stand versetze, zu sehen. Es ist ein Verdienst der Studie, das Beziehungsgefüge gesellschaftspolitischer Hintergrund, Dickens' ästhetisches Credo, erzählerische Umsetzung und Wirkungspotenzial der Texte sichtbar machen zu wollen. Allerdings erscheint der Zugriff über so unterschiedliche und ungleiche thematische bzw. literaturtheoretische Kategorien wie Age of Transition, Contradiction, Voice, Narrative Point of View, Social Change und Gender nicht dazu geeignet zu sein, die vielen interessanten Ideen in ein stimmiges einheitliches Analysedesign einzuordnen. Dennoch wird in Kap. 2.1.3 auf einige dieser Erkenntnisse zurückgegriffen und im Zusammenhang der Analyse von Erzählinstanz und sozialer Fabel auf Flints Befunde nochmal eingegangen.

Raimund Pionteks Arbeit über den Realismus bei verschiedenen viktorianischen Autoren (Positionen des Realismus: Dickens' *Bleak House*, Thackerays *Vanity Fair* und G. Eliots *Middlemarch*, 1987) arbeitet im Hinblick auf Dickens vor allem dessen spezifischen Realismus heraus, der vor dem Hintergrund der beabsichtigten Sozial- bzw. Gesellschaftskritik (bei gleichzeitigen Konzessionen an die Konventionen der Zeit und den Publikumsgeschmack) mit Elementen der Romantik und der Tradition des Schauerromans angereichert sei. Diese werden nach Piontek konterkariert durch ein dichtes System metonymischer Darstellung, Brechung der romantischen Klischees durch gesellschaftskritische Funktionalisierung und eine sich gegenseitig reflektierende binäre Erzählinstanz (im Fall von *Bleak House*). Piontek sieht die Enthüllungshandlung in *BH*, der Roman, den er in seiner Studie näher untersucht, als Dekonstruktion der Vergangenheit (S.104), betrachtet aber den Mystery-Plot nicht im Kontext seiner Funktion für die lineare Handlungsentwicklung des Romans, sondern nur als ein Element eines magischen Realismus (S. 115).

Die theoriebezogenen Forschungen nehmen die Romane bzw. das Romanwerk als Ganzes in den Blick und kommen daher auch auf charakteristische wiederkehrende Bauformen zu sprechen, von denen der Mystery-Plot eine signifikante Form darstellt. Ihm werden unterschiedliche Funktionen und Wirkungen zugeschrieben – aber er wird immer nur als „sub-plot“ der Gestaltung oder unzulängliches Additum in den Blick genommen.

1.3 Ansätze und Ergebnisse der neuesten Dickens-Forschung: Dickens als Vorläufer der Moderne

Wie schon in der Einleitung dargelegt, brachte der 200. Geburtstag von Charles Dickens im Jahre 2012 schon im Vorfeld eine Reihe von Neuveröffentlichungen in Form von Essays und Monographien, Einführungen zu Dickens und neue Biographien hervor. Das anhaltende Publikumsinteresse, das auch durch Verfilmungen wachgehalten wurde und wird (*Great Expectations* und *Our Mutual Friend* in 1998; *Bleak House* und *Oliver Twist* in 2005, wobei in *Oliver Twist* kein geringerer als Ben Kingsley den Fagin spielte, *Great Expectations* nochmals in 2012 und *An Invisible Woman* in 2013 mit Ralph Fiennes als Dickens), führte zu neuen Auflagen von Dickens' Romanen und weiteren Einführungen in sein Werk. Die Herausgabe von Dickens' journalistischen Schriften durch Slater und Drew und der Abschluss der Edierung der Briefsammlung haben auch den professionellen Dickens-Lesern neue Chancen eröffnet, dem Werk nahe zu kommen. Vielfach wird ein wiederum neues bzw. differenzierteres Verständnis von Dickens sichtbar, indem sowohl ein deutlicher Kontextbezug als auch ein unverstellter Textbezug leitend für die kritische Bewertung sind.

Im Vorwort zu seiner Aufsatzsammlung aus dem Jahr 2001 konstatiert John O. Jordan, dass Dickens sich nach wie vor einer großen Aufmerksamkeit sowohl beim Lesepublikum als auch bei der Literaturkritik erfreue. Längst seien unter den Kritikern jene Positionen, die die „quality of excess“ (Preface, 2001, S. xix) kritisierten und als künstlerische Schwäche auffassten, obsolet. Vielmehr sieht er eine große Bandbreite von Themen, zu denen das komplexe Werk von Dickens immer wieder Anlass gebe. Darunter zählt er Beiträge zu Film, Theater, Illustrationen, Kindheit, Familie und Gender, aber auch nach wie vor Beiträge zur Sprache, zur literarischen Tradition und zu den Bauformen der Romane.

Ein Beitrag zur Komposition soll an dieser Stelle kurz besprochen werden. Nicola Bradbury beschäftigt sich in ihrem vom Strukturalismus beeinflussten Beitrag nochmals mit den Bauformen von Dickens' Romanen (Bradbury, 2001). Sie versucht die Form einzubetten in die Bedingungen der Serienproduktion sowie die Konventionen von Melodram, Romanze und Sensationsroman. Bradbury sieht eine Entwicklung im Hinblick auf Ordnung und Dichte der Romane, presst diese (*DS*, *BH*, *LD*, *GE*) aber in ein Raster von binären Strukturen, mittels derer sie Dickens durch die in den Romanen angelegte Vielfalt nicht gerecht wird. Sie beklagt eine Manipulation der Geschichten durch Zufall und Vorsehung, ohne zu erkennen, dass diese Elemente eine wichtige Rolle in Dickens' Denken spielen und funktional eingesetzt werden (Beyer, 1976, S. 1). Am Ende kommt sie zu Schlussfolgerungen, welche für die inzwischen überholte Dickens-Kritik in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts prägend waren. Dickens' größter Verdienst liege in seiner erzählerischen Fähigkeit, mit der er nach wie vor das Publikum anspreche und zu unterhalten wisse.

Herbert Foltinek verfolgt mit seinem Buch das Ziel, Dickens' Schreibprozess nachzuvollziehen, indem er die Möglichkeiten in der narrativen Umsetzung der Ideen und Themen verschiedener Romane verfolgt (Imagination All Compact. How Did Charles Dickens Compose His Novels?, 2005). Er geht davon aus, dass die sprachlich expressive Schreibweise und die Fülle in der Darstellung von Charakter, Handlung und Komposition (einschließlich der Mysteries) nicht nur *eine* Handlungsentwicklung zuließ (S. 4ff.). Dieser Idee geht Foltinek unter Berücksichtigung von Romankonvention, Publikumsgeschmack, Dickens' Aussagen und den Bedingungen der Serienproduktion in verschiedenen Romanen nach: *DS*, *MC*, *DC*, *BH*, *TTC*, *GE* und *MED*. Dabei konzentriert sich Foltinek nicht so sehr auf die narrative Struktur der Romane, sondern auf ihre charakteristische Textur, in welcher die Dynamik der Imagination einerseits und die Notwendigkeit nach schöpferischer Kontrolle andererseits sichtbar werde. Foltinek macht diverse Formen der Unbestimmtheit in Dickens' Schreiben fest, womit gemeint ist, dass Dickens unterschiedliche Varianten in Charakter- und Plotentwicklung hätte verfolgen können (S. 167). Er sieht in Dickens' komplexem Werk noch ein weites Forschungspotenzial, vor allem im Sinne eines Prozess orientierten, semiotisch fundierten Ansatzes (S. 174).

In der Essay-Sammlung, die David Paroissien unter dem Titel *A Companion to Charles Dickens* (Paroissien, 2008) herausbrachte, finden sich eine Reihe von neueren Einzelstudien zu den diversen Romanen als auch interessante Beiträge zum

Kontextbezug von Dickens' Romanen und dessen Neubewertung. Zwei dieser Studien (Fludernik und Mighall) sollen hier wegen ihres wegweisenden Charakters in der Dickens-Forschung vorgestellt werden. Des Weiteren hat Juliet John, die schon in Paroissiens Sammlung mit einem Essay zu Dickens' Romanen in Bezug auf die Populärkultur (John, 2008) vertreten war, in der Sammlung von Ledger und Furneaux (Ledger & Furneaux, Charles Dickens in Context, 2011) einen Beitrag zum Melodram veröffentlicht.

Diese Beiträge zum Thema des Einflusses von Schauerroman, Romanze und Sensationsroman auf Dickens' Romanwerk gehen mit dem Blick für Dickens' eigenständiges Verhältnis zu Tradition und Romankonvention an das Thema heran. Juliet John führt in ihrem Aufsatz zum Melodram (John, Melodrama, 2011) aus, welche Bedeutung das Melodram als Zugang zur Unterhaltung für die einfachen Leute hatte und welche Funktion Dickens mit der Anlehnung an einzelne Darstellungsmuster des Melodrams verband. Er habe diese Darstellungsweise als Chance gesehen, die einfachen Leute als Publikum zu gewinnen. Außerdem habe beispielsweise die Charakterdarstellung des Melodrams im Kern den ästhetischen Vorstellungen von Dickens entsprochen, da seine Charakterpräsentation von der Außenschau lebe und die Gefühle und Motive der handelnden Personen nur durch Schilderungen von Äußerlichkeiten sichtbar und verstehbar würden. Juliet John bezeichnet diese Darstellungstechnik als „externalised aesthetics“ (S. 136), wobei diese Technik von Dickens als Visualisierung von Ideen gesehen wurde, quasi im Sinne von „visible aids“ (ebd.) Auch in ihrem älteren Aufsatz verweist John auf die besondere Beziehung, die Dickens zur Populärkultur hatte. Er sah darin einen Ausdruck der Fantasie des Volkes und vertrat die Überzeugung, über kulturelle Unterhaltung zu bilden und zu erziehen, da hier die Gefühle angesprochen würden, die notwendig seien für jeden Bildungsprozess (John, The Novels and Popular Culture, 2008, S. 145). Auch Monika Fludernik beschäftigt sich mit Dickens' Verhältnis zur populären Romantradition des 18. Jahrhunderts (The Eighteenth-Century Legacy, 2008). Ausgehend von einem narratologischen Ansatz untersucht sie, wo Dickens die Darstellungstechniken des 18. Jahrhunderts adaptierte und entwickelte und wo er von dieser Tradition abwich. Sie ist der Auffassung, dass Dickens Elemente des Schauerromans und des Fantastischen genutzt habe, um seinen eigenen Typus von Realismus zu formen, der eine mimetische Abbildung der Realität vermied. Sein Interesse habe den Emotionen, Erfahrungen und Vielfältigkeiten des menschlichen Lebens gegolten, in welchem er fantastische und

fröhliche Seiten, aber auch deren Kehrseite gesehen habe. Er habe mit der Sprache experimentiert und auf diese Weise eine einzigartige imaginative Vision von London und von der viktorianischen Gesellschaft geliefert. Sie sieht in Dickens' Schreibstil eine eigenständige Synthese früherer Darstellungsweisen, die in mancher Hinsicht die erzählerischen Experimente der Moderne antizipiert hätten (S. 77). Als zweiten Aspekt der Moderne schreibt sie Dickens eine Fähigkeit zu, fantastische und traumatische psychologische Erfahrungen darzustellen. Als Beispiel gibt sie die Darstellung des Alptraums von Healing in „The Queer Client's Tale“ an. Es sei lange nicht erkannt worden, dass Dickens' Stil seine Wurzel in der Weigerung habe, sich jedweder Rationalität und Kontrolle zu unterwerfen. Diese Haltung erkläre auch seine Vorliebe für das Geheimnisvolle, das Unterbewusste, das Unterdrückte, das Nebeneinander von Tragödie und Komödie, das Belehrende, das Satirische und die emotionale Katharsis (S. 79). Sie sieht in Dickens gleichzeitig den Erben des 18. Jahrhunderts, den Viktorianer und nicht zuletzt den Modernisten.

In ähnlicher Weise nähert sich Robert Mighall in der gleichen Essay-Sammlung Dickens' Verhältnis zum Schauerroman (Dickens and the Gothic, 2008). Auch er ist der Auffassung, dass Dickens' Elemente des Schauerromans bewusst einsetzte, um seine Sozialkritik an ein breites Publikum zu bringen. Der Schauerroman habe ihn ausgestattet mit einem reichhaltigen sprachlichen Repertoire, um eine Gesellschaft zu schildern, die von Missständen geprägt war. Dabei mache er sehr eigenständigen Gebrauch von diesem Repertoire. Er sieht in Dickens' Darstellungsweise die Methode, das Vertraute durch fantastische Verzerrung in Frage zu stellen. Es gelinge Dickens, das fehlerhafte Selbstverständnis der Epoche durch eine Gegenüberstellung von Vergangenheit und Gegenwart mit „gothischen“ Mitteln zu enthüllen (Beispiel: *BH*, ebd., S. 89). Die eigentlichen „Mysterien“ – so lege Dickens nahe – lägen unmittelbar vor der eigenen Haustür. Auch Mighall weist auf die psychologische Qualität einer Darstellungsweise hin, die sich der Elemente des Schauerromans bediene (S. 95). In ähnlicher Weise wertet Valerie Purton in einer neuen Studie (Dickens and the Sentimental Tradition: Fielding, Richardson, Sterne, Goldsmith, Sheridan, Lamb, 2012) Dickens' Verhältnis zur Tradition des sentimentalen Romans und weist die eigenständige Verwendung und Weiterentwicklung des Sentimentalen nach, wenn Dickens Kritik an der viktorianischen Gesellschaft übt.

In einer neuen Studie über Dickens geht Barbara Hardy nochmals dessen beeindruckender Sprach- und Imaginationskraft nach (Hardy, Dickens and Creativity,

2008). Sie führt aus, dass Dickens diese teilweise bewusst, teilweise intuitiv entwickelt habe. Sie geht der Entwicklung von Dickens' schöpferischen Prinzipien sowohl in seinen Briefen, Essays, Sketchen und Kurzgeschichten als auch in ausgewählten Romanen auf den Grund, indem sie Facetten seines Sprachstils, verschiedene Bauformen des Erzählens und Aspekte seiner Charakterdarstellung analysiert. Die zentrale ästhetische Kategorie ist „fancy“ oder „imagination“ (S. xiii), welche der Autor brauche, um kreativ zu sein, welche die guten Figuren auszeichne und welche die Leser als moralische Qualität entwickeln sollten (S. 29).¹⁷ Auch sie kommt zu dem Schluss, dass Dickens' expressive Sprache, aber auch seine subversive Darstellung von Individuum und Gesellschaft bereits Vorformen der Moderne seien.

Daniel Tyler brachte 2013 eine Sammlung von Essays heraus, die sich nochmals mit Aspekten des Stils beschäftigen (Dickens's Style, 2013). Es werden Arbeiten vorgestellt, die sich u. a. mit der Charakterdarstellung (Philip Horne), mit der Bildersprache (Jennifer Gribble) und mit Stilprinzipien (Helen Small) beschäftigen. Im Kern bestätigen diese Arbeiten die Ergebnisse früherer Befunde, dass nämlich die Diktion die Atmosphäre trage und die Charaktere markiere. Verschiedene Essay-Sammlungen widmen sich im Kontext des 200. Geburtstages einer weiteren Revision der Dickens-Kritik. Juliet John stellt eine Anthologie vor, in der es um die „Modernität“ von Dickens geht (Dickens and Modernity, 2012). Dickens, der verkürzt oft nur als Viktorianer gesehen wird, erfährt in dieser Sammlung unter verschiedensten Gesichtspunkten eine differenzierte Würdigung, die sowohl die Verwurzelung im viktorianischen Zeitalter nachzeichnet (z. B. im Hinblick auf Sexualität) als auch seinen Bezug zur Gegenwart (Sozialkritik, Textualität) herstellt; dabei werden auch kritisch bestimmte Formen der gegenwärtigen kulturellen „Ausbeutung“ in den Blick genommen (Hollington, „Dickens and the Circus of Modernity“; Keates, „Dickens and neo-Victorianism on the BBC“).

Auch in der von Joachim Frenk und Lena Steveker edierten Sammlung unter dem Titel *Charles Dickens As an Agent of Change* (Frenk & Steveker, 2015) wird Dickens mit einem frischen Blick betrachtet. So geht Norbert Lennartz (Radical Dickens: Dickens and the Tradition of Romantic Radicalism, 2015) der Frage nach, wie radikal Dickens in seinem Denken war. Er kommt – unter Berücksichtigung des kulturellen Kontextes – zu dem Schluss, dass Dickens keineswegs ein Vertreter der

¹⁷ Vgl. dazu auch Coolidge, 1961, Slater 1999 und die Ausführungen in Kapitel 2.1.1.

bürgerlichen Romantik gewesen sei (vgl. auch Anm. 25 und 28, die diesen Befund bestätigen und vertiefen), sondern im Gegenteil in radikaler und subversiver Weise die viktorianischen Werte und Normen einer Dekonstruktion unterzogen habe (S. 130).

In der gleichen Sammlung geht Robert Heaman (Dickens, *Society and Art: Change in Dickens's View of Effecting Social Reform*, 2015) der Frage nach, wie Dickens den Wandel der Gesellschaft in seinen Romanen darstellt. Heaman erläutert an verschiedenen Romanen (*DC*, *TTC*, *BH*, *LD*, *GE*) Dickens' ästhetisches Credo und seine Vorstellung von der Einleitung einer sozialen und politischen Reform. Nach Dickens habe der Künstler die Aufgabe, gesellschaftlichen Wandel auf den Weg zu bringen, weil er die Fähigkeit habe, die Wirklichkeit wahrhaftig zu sehen. Am Beispiel von Pip wird der Wandel des Individuums nachvollzogen, so dass Pip am Ende mit der Fähigkeit ausgestattet ist, die Wahrheit zu sehen und zu vergeben (S. 40). Daraus erwachse ihm die Befreiung aus den gesellschaftlichen Zwängen und die Fähigkeit zur Liebe. Insofern führe der Wandel der Gesellschaft über das sehend gemachte Individuum. Allerdings blickt Heaman in seiner zutreffenden Analyse nicht auf die Ebene der Handlung. Daher geht er nicht darauf ein, dass der innere Wandel der Figur Pip in einer diesem psychischen Prozess entsprechenden Enthüllungshandlung nach aristotelischem Muster angebahnt und in den Kontext eines Geheimnisses gestellt wird – eine Einbettung, die der Aussage zusätzliche Tiefe und Differenziertheit verleiht (vgl. dazu Kap. 5.5.1 dieser Studie).

Eine interessante Arbeit im Kontext der Sozial- und Gesellschaftskritik stellt auch diejenige von Björn Oellers (*Krise und Integration der bürgerlichen Gesellschaft in Romanen von Charles Dickens*, 2010) dar, in welcher er – ausgehend vom System des klassischen Liberalismus – die Krise der bürgerlichen Gesellschaft im viktorianischen England nachzeichnet. Er findet in Dickens' Romanen die literarische Darstellung dieser Epoche und analysiert anhand der Romane *DS*, *BH*, *LD*, *OMF* die Einflüsse der liberalen Wirtschaftsform auf Individuum und Gesellschaft und deren zerstörerische Kraft.

Erwähnung finden sollten einige als Einführung für den neuen Dickens-Leser gedachte Werke, die den Leser aus unterschiedlichen Perspektiven auf die Romane einstimmen wollen. Jon Mee (Mee, 2010) stellt in seiner Einführung mit dem Titel *The Cambridge Introduction to Charles Dickens* die Romane vor, bettet sie ein in Informationen über Sprache, Dickens' London, sein Verhältnis zur populären Kultur, zu Verbrechen und Verbrechermilieu sowie zu Frauen und Häuslichkeit. Dabei versäumt er

nicht, Dickens' Rolle als Journalist, seine öffentlichen Auftritte und neuere Adaptionen zu thematisieren. Er fasst kurz und bündig die aktuellen Sichtweisen über Dickens zusammen und lobt ihn als großen Unterhalter und Künstler, dessen Romane zu lesen eine belebende Erfahrung sei (S. 100).

Ganz anders geht Michael Slater an seine Einführung heran, die er *An Intelligent Person's Guide to Charles Dickens* (Slater, 1999) nennt. Mit zentralen Kategorien, die Dickens' Denken geprägt haben, will Slater Wegweiser setzen, um dem Leser helfen, das Werk zu verstehen und seine Freude an den Geschichten, Essays und journalistischen Artikeln zu erhöhen. Diese Kategorien sind Fantasie/Vorstellungskraft, Unschuld, Verantwortung i.S.v. Ernsthaftigkeit, Fortschritt, Heim und Glaube. Slater gewährt mit der Erläuterung dieser Begriffe wichtige Einsichten in die Werke von Dickens. Er wertet dazu eine Vielzahl von Materialien aus wie Briefe, Reden, Essays, Zeitungsartikel, aber auch immer wieder zentrale Stellen des Romanwerks, der Weihnachts- und Kurzgeschichten. Er weist nach, dass es Dickens stets um die Wirkung seiner Romane ging (S. 8) und um seine Philosophie von Welt und Mensch, die er den Lesern vermitteln wollte. Diese Einführung enthält auch für den professionellen Leser vielfältige Informationen, wenn er sich mit Dickens' Ästhetik und mit dem in den Romanen inhärenten Wirkungspotenzial beschäftigen will.¹⁸

In eine ähnliche Richtung geht Rosemarie Bodenheimers Werk *Knowing Dickens* (Bodenheimer, 2007). Bodenheimer versucht von einem psychologiesierenden Standpunkt aus, Dickens' Werke verstehbar zu machen. Sie glaubt, dass Dickens sehr stark durch das Unbewusste beeinflusst wurde und in seinen Charakteren sowohl Prozesse des Unbewussten als auch Akte der Selbst-Projektion dramatisierte. Sie untersucht systematisch Dickens' Briefe in Beziehung zu seinen Veröffentlichungen und versucht darin „patterns of response“ zwischen Leben und Werk herauszuarbeiten. Sie weist ihm ein Interesse am Geheimnisvollen, an dem, was man nicht sieht, zu (S. 54) und sieht darin auch seine Freude an Verbrechen und Aufklärung begründet (S. 50ff.). Nach Bodenheimers Meinung lenkt Dickens das, was ihn psychisch bewegt, in die Fantasie um. Es sei die Kraft der Imagination, die seine Wirkung auf die Leser ausmache. Trotz einiger interessanter Befunde drängt sich die Frage auf, ob das Verständnis der Romane einer so komplexen und letztendlich auch spekulativen Beschäftigung mit der Psyche des Autors bedarf.

¹⁸ Vgl. dazu die Ausführungen in 2.1.1.

Cerny (IV. Biographischer Gehalt, 1978) weist schon auf Tendenzen hin, Biographien als Erklärungshypothese zu nutzen, wenn andere „evidente Deutungen“ (S. 216) fehlen. Gleiches gelte für den Psychologismus. Dickens selbst zog es vor, durch sein Werk gesehen zu werden (zitiert sowohl bei Ford (1965) als auch bei Slater (2011)). Dennoch gibt es eine Vielzahl von bedeutenden und unbedeutenden Biographien und biographischen Features – eine so komplexe Persönlichkeit wie Dickens scheint immer wieder eine Herausforderung für ambitionierte Biographen darzustellen. An dieser Stelle soll auf die wichtigen großen Biographien von John Forster, Edgar Johnson (1952), Fred Kaplan (1988), Peter Ackroyd (1990) nicht näher eingegangen werden, da sie in der einen oder anderen Weise in die neuesten Biographien Eingang gefunden haben. Zwischen 2009 und 2012 wurden gleich vier Biographien zu Dickens veröffentlicht, die z. T. in der Einleitung schon Erwähnung fanden. Claire Tomalin (Charles Dickens: A Life, 2011) – keine Literaturwissenschaftlerin, sondern Schriftstellerin mit einem Schwerpunkt auf Biographien – geht von einem feministischen Standpunkt an Dickens heran. Sie nimmt sich die dunkle Seite von Dickens vor, um der veröffentlichten Meinung eines Champions von Haushalt und Harmonie entgegenzutreten. In der Verlagsanzeige¹⁹ wird die Biographie als ein literarisches Werk angesehen, welches die Widersprüche des großen Autors sichtbar mache. Neben den bekannten Episoden und Anekdoten konzentriert sich Tomalin auf Dickens' Verhältnis zu Frauen und insbesondere auf die Trennung von seiner Frau Catherine Hogarth und auf die heimliche Liebesbeziehung zu der wesentlich jüngeren Ellen Ternan. Sie legt großen Wert auf das Thema „Geld“, denn Dickens verdiente nicht nur über die Maßen gut, er pflegte einen großzügigen Lebensstil, unterstützte viele Familienmitglieder und zahlreiche Freunde und hinterließ am Ende ein nicht unbeträchtliches Vermögen. Der Romankunst wird in dieser Biographie nur geringe Aufmerksamkeit gewidmet (jeder Roman wird, ohne neue Einsichten zu vermitteln, besprochen), wenn überhaupt, liegt der Schwerpunkt der Betrachtung in der Charakterdarstellung von Frauen, die sie aus feministischer Sicht als kraftlos, melodramatisch oder unglaublich ansieht (vgl. die Rezension (Chatterjee, 2011)). Neuere Erkenntnisse der Dickens-Forschung - wie z. B. die Metaphorik der Sprache, die Nutzung der Elemente des Melodram oder die Funktion des Multiplot - werden nicht genutzt.

¹⁹ www.goodreads.com

Robert Douglas-Fairhurst dagegen konzentriert sich in seinem biographischen Werk auf die frühen Jahre des Autors, die ihn zu der Berühmtheit machten, die die Öffentlichkeit kennt, und womit er in die Literaturgeschichte einging (*Becoming Dickens. The Invention of a Novelist*, 2012). Douglas-Fairhurst geht der Prägung nach, die die frühe Kindheit und Jugend auf den Autor und seine Romanwelt hatte: also die lebenslange Sympathie für die Armen, sein soziales Gewissen und Engagement, seine unermüdliche Arbeitswut, seine Kontroll-Manie und sein Sinn für Zufall und Fügung. Er sieht Dickens als einen Romancier, der das Schreiben für die eigene Identitätsfindung nutzte (S. 15) und der bereit gewesen sei, Experimente zu wagen und zu improvisieren. Gleichzeitig sei er sorgfältig und perfektionistisch gewesen (S. 279). Am Beispiel von *OT* vollzieht Douglas-Fairhurst Entstehungsprozess und Design eines Romans nach und versucht herzuleiten, welche Ereignisse in Dickens' persönlichem Leben welche Schreibimpulse gesetzt haben mögen. Als besondere Design-Variante sieht er Dickens' Verwendung des „mystery“, welches als subkutanes Geheimnis verspätet enthüllt würde und wie eine „rival story“ wirke. Sehr informativ ist die Darstellung von Gesellschaft, Politik, Wissenschaft und Technik des „Moving Age“, in dem Dickens lebte, um die Gesellschaftskritik, die allen Dickens-Romanen innewohnt, zu verstehen (S. 163-186). Douglas-Fairhurst sieht in dem nachhaltigen Interesse an Dickens und der immer wieder neuen Art ihn zu lesen, ein Zeichen dafür, dass sein Buchtitel eine sinnfällige Komponente habe: „[Dickens] is still becoming Dickens“ (S. 328).

Michael Slaters große Biographie, die 2009 erstmals erschien und schnell eine Neuauflage erzeugte (*Charles Dickens*, 2011) ist eine vielfältige, materialreiche Biographie, die viele Aspekte aufnimmt, die anderswo beschrieben sind, z. B. sein Engagement für die Armen, sein Interesse an Verbrechen und Bestrafung, an Gefängnissen und an der Aufklärungsarbeit der Polizei. Slater hat neuere Editionen von Dickens' Briefen sowie sein journalistisches Werk ausgewertet und macht es sich zur Aufgabe, die Romane in den Kontext ihres Entstehens zu stellen, d.h. er erforscht das Bezugssystem zwischen außer-narrativem Schreiben, seinem Leben und den jeweiligen Romanen. Er entwickelt vor diesem Hintergrund Romananalysen, geht auf Dickens' ästhetische Philosophie ein, die Innovationen in Stil und Thema, die Verarbeitung der Sozialkritik in den verschiedenen Romanen und die Entwicklungslinien im dichterischen Schaffen von Charles Dickens. Er zeichnet so das planerische Vorgehen ab *DS* nach, lobt die Einheitlichkeit von „plot, themes and characters“ in *BH* (S. 340),

sieht jedoch das - wie er es einschätzt - „fairy tale ending“ des Romans etwas kritisch (S. 359). Immer wieder verknüpft er Dickens' Äußerungen zu seinem ästhetischen Credo mit den einzelnen Romanen. Hierbei geht es z. B. auch um die Besonderheiten der Handlungsführung. So weist Slater auf die Kunst des subtilen Andeutens und Vorausdeutens hin und die Erzeugung geheimnisvoller Atmosphären:

“All the time Dickens, „the story-weaver at his loom“ as he was famously to call himself [...] is beginning to weave into these early chapters (of *OMF* – Anm. Verfasserin) those finer threads that will eventually help to reveal the whole pattern and the meaning of the book without highlighting and elaborating details in such a way as to distract the reader.“(S. 521).

Slater macht deutlich, wie der späte Dickens den Leser an der ‚langen Leine‘ führt, indem er die Geschichte vorantreibt, aber das gänzliche Verständnis erst am Ende ermöglicht. Er geht aber dieser in den meisten Romanen angelegten Enthüllungsstruktur nicht im Sinne eines typischen Baumusters nach. Jedoch werden in solchen nachvollziehenden Romananalysen Dickens' kunstvolle Erzählstrategien sinnfällig beschrieben. Slater widmet sich auch dem Selbstverständnis von Dickens als Autor: es bedeutet nach seiner Meinung nichts weniger als die Berufung, dem Publikum Wissen, moralische Werte und Empathie für die Menschen zu vermitteln (S. 362 ff.).

Heinz-Dieter Gelfert brachte 2011 ebenfalls eine neue Biographie heraus, die gleichfalls schnell eine zweite Auflage erreichte (Charles Dickens der Unnachahmliche, 2012 2. Aufl.). Mit dieser wendet sich Gelfert ausdrücklich an ein deutsches Publikum, welches mit Dickens noch nicht so vertraut ist und durch diese Biographie einen Zugang zum Romanwerk finden soll (S. 12). Auch Gelfert geht auf den Zusammenhang zwischen Biographie, Dickens' Erfahrungen mit Kultur, Politik, Gesellschaft und Wirtschaft, seinem ästhetischen Credo und den Einfluss auf die einzelnen Romane ein. Gelfert spürt dabei vor allem der Symbolik im Romanwerk nach und analysiert in sich schlüssig Elemente wie Figurengestaltung und -konfiguration, die Handlungsführung, die rekurrende Verwendung von Mystery-Plots und die Entfaltung der jeweiligen Thematik. Gelfert wendet sich in Einleitung und Resümee ausdrücklich gegen die negativen Urteile im Hinblick auf den Gebrauch von Koinzidenzen, Zugeständnisse an den Publikumsgeschmack zum Nachteil der Kunst, gegen mangelnden Realismus und Schwülstigkeit. Er sieht in Dickens einen Autor, der „handwerklich vollendete, wirkungsbewusste Kunst“ geschaffen hat (S. 324). Er konstatiert auch die Modernität von Dickens, die in den Helden angelegt sei, welche sich zwar aus der Fremdbestimmung befreien, sich dann aber auf sich selbst zurückziehen, da sie in einer

„gesellschaftlichen und politischen Sphäre“, die ein „undurchschaubares, labyrinthisches System totaler Entfremdung“ darstellt, keine Heimat finden. Dieses Gefühl der Entfremdung sei seitdem immer mehr ein Lebensgefühl der Moderne geworden (S. 324f.). Damit erklären sich für Gelfert die Relevanz von Dickens als Autor in der Gegenwart und die immer noch vorhandene Wirkung auf das Lesepublikum.

Die aktuellen Arbeiten stellen unter verändertem Blickwinkel (Populärtradition), unter Nutzung neu zugänglich gewordener Quellen und unter Anlegung veränderter Wertungskriterien einen Dickens dar, der moderne Züge aufweist und daher auch 180 Jahre nach Erscheinen seines ersten Romans auf ein offenbar immer noch interessiertes und verständiges Publikum stößt. Insbesondere scheinen Dickens' Anleihen bei den Genres der Populärkultur und die damit verbundene Ansprache der Leser eine hohe Wirksamkeit zu entfalten, wenngleich die meisten Arbeiten diesen Phänomenen eher beschreibend nachgehen als ihre Funktionalität mit Blick auf die Rezeption differenziert auszuloten.

Wie schon deutlich geworden, stellt die Verwendung des „mystery“ als Element der Populärkultur bei der Plot-Gestaltung eine Besonderheit dar. Dickens hat – wie schon oben ausgeführt – eine Vorliebe für das Geheimnisvolle gehabt und in den meisten seiner Romane mindestens einen Erzählstrang geschaffen, der auf einem Geheimnis basiert. Diese Eigenart hat bei Van Ghent, Hardy, Coolidge, Sucksmith, Garret, Nelson, Horton, Brooks, Flint, Piontek und Gelfert konkrete Beachtung und bei Beyer und Cerny aufgrund ihrer Untersuchungsthemen eine indirekte Berücksichtigung gefunden. Zur Erinnerung: So deuten Van Ghent, Hardy und später Sucksmith die Plot-Elemente des „mystery“ als Strategien, die auf der Handlungsebene die moralische Aussage unterstützen. Coolidge und Nelson, die beide die Bedingungen der Serienproduktion im Blick haben, sehen im Mystery-Plot entweder ein Ordnungsprinzip oder ein Element einer emblematischen Darstellungsweise, das durch Juxtapositionen die Wahrnehmung des Lesers bestimmen soll (dazu in Kap. 1.4 dieser Studie weitere Ausführungen). Sucksmith, J. Hillis Miller und Daleski sehen ebenfalls einen Zusammenhang von (Plot-)Struktur und moralischer Aussage, in denen das Geheimnis eine untergeordnete Rolle spielt. Dagegen erkennen Garrett, Brooks und Piontek durchaus ein Zusammenspiel von Mystery-Plot und Gesamthandlung. Für Garrett und Piontek stellt die Enthüllung des Geheimnisses eine Dekonstruktion der Vergangenheit dar, welche zu moralischer Erkenntnis führt. Für Brooks (bezogen auf *GE*) legt der

Mystery-Plot die verborgene Identität und verdrängte Schuld offen. Einzig Horton und Flint gehen dem Mystery-Plot im Hinblick auf eine bewusst eingesetzte Bauform differenzierter nach, indem der Mystery-Plot als eine Möglichkeit gesehen wird, das jeweilige Thema zu transportieren und gleichzeitig den Leser zu beeinflussen. Aber beide kommen - im Gegensatz zu anderen kritischen Arbeiten - zu dem Schluss, dass der Einsatz der Geheimnishandlung für die Themenentfaltung entweder kontraproduktiv sei oder eine rein oberflächliche Wirkung erziele und den Leser korrumpiere. Dieser Sichtweise kann sich die Verfasserin nicht anschließen. In einem gesonderten Kapitel soll diesem Element der Plot-Gestaltung vertiefend nachgegangen werden; dabei soll auch Gelfert nochmals ausführlicher zu Wort kommen.

1.4 Dickens‘ Mystery-Plot im Spiegel der Forschung: Der Enthüllungsmodus als Stifter von Ordnung und Erkenntnis

Jolanta Nalecz-Wojtczak hat sich 1970 (Nalecz-Wojtczak, 1970) ausführlich mit dem Geheimnis oder Rätsel in Dickens‘ Romanen befasst und sie als einen wichtigen Organisationsfaktor in seinen Plot-Konstruktionen angesehen: „[...] the characteristic development (of the single novel) [...] is essentially and absolutely connected with the presence and handling of the element of mystery.“ (S. 239) Sie sieht im Mystery-Plot einen Ordnungsfaktor in einem komplexen Romangeschehen, eine Unterfütterung des jeweiligen Themas, ein Mittel zur Herstellung von Kohärenz und Geschlossenheit sowie ein Mittel das Leserinteresse zu steuern (S. 239 f.). Dazu macht sie spezifische Rätselvarianten und Bauformen aus, die in Kap. 2.1.3 näher beschrieben und ausgewertet werden.

BH als ein Roman, in welchem sogar ein Ermittler vorkommt, ist immer wieder Gegenstand von Studien, welche sich mit der Detektiv-Literatur beschäftigen. Dazu gehören die Arbeiten von Richard Alewyn (Anatomie des Detektivromans, 1998) zu den Bauformen der Detektivgeschichte, Richard Gerber (Verbrechensdichtung und Kriminalroman, 1998) zum Verhältnis von literarischer Darstellung des Verbrechens und Kriminalroman und Elisabeth Schulze-Witzenrath (Die Geschichten des Detektivromans. Zur Struktur und Rezeptionsweise seiner klassischen Form, 1998) zu der Art und Weise, wie der Detektivroman angelegt ist und Wirkung auf den Leser entfaltet. Sie stellen allesamt einen Bezug zu Dickens als Vorläufer dieser Erzählform

her, stellen aber auch dessen Eigenständigkeit und Einzigartigkeit heraus (dazu konkreter im Kap. 2.1.3).

Donovan wies schon 1962 darauf hin, dass den „mysterious and sensational elements of the plot“ (S. 201) eine besondere Bedeutung zukomme, indem sie mit dem Thema des Romans verknüpft seien (Structure and Idea in 'Bleak House', 1962). Auch für *GE* gibt es noch eine ältere Studie von Arnold P. Drew (Structure in 'Great Expectations', 1954-56), die nahelegt, dass Thema und Struktur eng miteinander verwoben sind und dass folgerichtig die Enthüllung als Ordnungsprinzip und Element der Struktur dazu beiträgt, das Thema zu entfalten (S. 127). Ousby, der sich in seinem Werk *Bloodhounds of Heaven* von 1976 schwerpunktmäßig mit Figur und Rolle des Detektivs beschäftigt, fokussiert in diesem Kontext auf Dickens' Roman *BH* (Ousby, 1976). Er sieht in der Figur des Detektivs einen Repräsentanten der öffentlichen Ordnung, nachdem ein Polizeiapparat aufgebaut worden sei. Die Verortung des Detektivs sieht er nach Newgate und Gothic Fiction vor allem im Sensationsroman. Dieser habe durch eine Kombination von Melodram, Geheimnis und Interesse an Fakten die Gefühle der Leser angesprochen und gleichzeitig einen großen Realitätsbezug gehabt. Zudem seien diese Romane geeignet gewesen, moralische Haltungen zu vermitteln, indem eine Romantisierung von Verbrechen vermieden wurde. Am Beispiel von *BH* arbeitet Ousby die spezielle Figurenkonzeption des Detektivs heraus. In Inspektor Bucket sieht er eine Figur, die über Intelligenz und Präsenz verfüge, eine Verbindung zwischen disparaten gesellschaftlichen Gruppen herstelle und geeignet sei Botschaften zu transportieren. Er sei in der Lage Ordnung in eine von Chaos gezeichnete Welt zu bringen und sei ein Repräsentant einer urbanisierten, technisch versierten und wissenschaftlich fundierten Welt. Ousby gibt trotz einiger gesetzter Vorgaben (z. B. *BH* als Sensationsroman) interessante Impulse für die Deutung der Mystery-Plots im Allgemeinen und in *BH* im Besonderen, die im Kap. 4 dezidiert aufgenommen wird. Schlicke (Schlicke, 1999) führt in seinem Nachschlagewerk zu Dickens das Stichwort „detective fiction“ (S. 151 f.) auf, unter dem David Paroissien ebenfalls eine Analyse von Dickens' Inspektor Bucket vorlegt (Paroissien, 1999). Er führt den Zusammenhang mit Vorgängern an (Godwins *Caleb Williams*, Edgar Allan Poes Geschichten um Auguste Dupin, die Newgate Novel), macht aber zugleich klar, dass Dickens die rationale Deduktion eher nicht schätzte. Dickens' sei vielmehr an den psychologischen Aspekten, die den Kriminellen antreiben, interessiert gewesen. Aus Sicht der Narratologen sei die Detektivgeschichte wegen ihrer

narrativen Strategien interessant, da sie zwei Erzählebenen habe: die Oberflächen-Ebene, die sich mit der Detektion beschäftige und die verborgene Ebene, also das Geheimnis, welches die Detektion ans Licht bringen möchte. Dieses wird als ein fruchtbarer Ansatz angesehen, Dickens' Romanen, die in besonderer Weise mit einer Geheimnishaftung verwoben sind, auf den Grund zu gehen. Denn diese Romane würden ihre Kraft aus der Spannung beziehen, die sich zwischen diesen beiden Erzählebenen ergebe und den Versuchen, der Charaktere, sich dazu zu verhalten (S. 152).

Glenn W. Most und William Stowe haben dazu eine Essay-Sammlung herausgegeben, in der verschiedene Sichtweisen präsentiert werden (Most & Stowe, 1993). Frank Kermode befasst sich in seinem Essay zum Thema „Novel and Narrative“ (Kermode, 1993) mit den poetischen Möglichkeiten und Bauformen des Mystery-Plots. Er sei als Grundform darauf ausgelegt, eine Lösung für die Urheberschaft eines Verbrechens zu liefern und die gestörte Ordnung des Systems wiederherzustellen. Dabei sieht er die Rolle des Lesers in der hermeneutischen Aktivität des Lesens von Zeichen („clues“)²⁰ und sieht damit ein besonderes Leserengagement in diesen Plots angelegt. Er ist der Auffassung, dass diese Plots zwar gewöhnlich eng entlang der hermeneutischen Information gelesen würden, dass aber ihre systemische Einbettung auch weitere Interpretationen zuließen (S. 185). Daraus kann abgeleitet werden, dass sie offen sind für verschiedenste Botschaften; was sie für einen Romancier, der sein Publikum moralisch beeinflussen möchte, interessant machen. Albert D. Hutter macht in der gleichen Essay-Sammlung in einem Aufsatz zu den Implikationen der Detective Fiction (Hutter, 1993) darauf aufmerksam, dass die Detektivliteratur keineswegs mit dem romantischen Schauerroman gleichgesetzt werden dürfe, sondern ein Phänomen der Urbanität sei. Die Anonymität der Großstadt mache im Kampf gegen das Verbrechen das Entstehen einer professionellen Polizei nötig (auch hier exemplifiziert an Inspektor Bucket in *BH*). Dickens habe ein großes Interesse an Verbrechen und am Polizeiapparat gehabt, was an eigenen Äußerungen in Briefen und Artikeln in seinen *HW* zu sehen sei.²¹

Nach Nelson (s.a. Kap. 1.3) sah Dickens im Geheimnis eine grundsätzliche Konstituente von Leben und Fiktion, indem er darauf hinweist, dass Dickens in Briefen

²⁰ Vgl. Alewyn 1998, S. 61, der mit „clues“ Indizien, Hinweise, Spuren in einem erweiterten Sinne meint.

²¹ In den *HW* veröffentlichte Dickens „A Detective Police Party“ (1850), „The Metropolitan Protectives“ (1851), „On Duty with Inspector Field“ (1851), „The Murdered Person“ (1856), „Murderous Extremes“ (1857).

immer wieder ausgeführt habe, „how we are constantly surprised by parallels, resemblances and correspondences in the experience of our daily lives“ (S. 192). Die Undurchsichtigkeit und scheinbare Bedeutungslosigkeit vieler Aspekte der Welt, in der sich die Charaktere befinden, würde durch die Enthüllungshandlung sukzessive in eine Ordnung und in Bedeutung überführt, die sich aber erst im Rückblick wirklich darstelle (S. 191f.). Nelson macht aber auf einen wichtigen Unterschied zur klassischen Detektivgeschichte aufmerksam: Die Vernunft sei zum Verständnis der Welt (und zur Auflösung des Geheimnisses) allein nicht tauglich. In Dickens‘ Welt sei dazu die Fantasie nötig, welche die Kraft habe, den Menschen zu sehen. Die Lösung - nicht nur des Rätsels - sei nie allein Konsequenz der Ratio, sondern immer Ausdruck von Gefühl bzw. von Liebe (S. 200). Nelsons Analyse gibt Hinweise darauf, dass die Enthüllung von Geheimnissen im Kontext der Charakterentwicklung zu Erhellung und Erkenntnis führt. Leider kommt Nelson wegen eines Analysemodells, in welchem Struktur praktisch alles ist, also das gesamte Gewebe des Textes, im Hinblick auf Form und Funktion des Mystery-Plots im Romangenzen sowie mit Blick auf die Leserrezeption nur zu Teilergebnissen, die im Kontext der Einzelanalysen aufgenommen werden.

D. A. Miller geht in seiner Studie *The Novel and the Police* aus marxistischer Sicht auf die Verwendung von Motiven der Detektion und des Verbrechens in Dickens‘ Romanen ein (Miller D. A., 1988). Er sieht darin eine Repräsentation von Machtstrukturen und das Unterstützen der bestehenden Ideologie, indem im Leser Angst erzeugt werde, die durch angemessenes Verhalten beseitigt werde. Diese ideologisch verengte Sichtweise wird der Komplexität und Vielschichtigkeit von Dickens‘ Romanwerk nicht gerecht und übersieht Funktion und Einbindung des Mystery-Plots in die Gesamthandlung.

Gelfert weist darauf hin, dass Dickens‘ Romane nicht mit der Wiederherstellung der sozialen Ordnung, nachdem die Störer der Ordnung entlarvt und ihrer Strafe zugeführt worden seien, ende, sondern dass die Helden lediglich aus der Fremdbestimmung befreit würden. Die gesellschaftliche und politische Sphäre werde dadurch aber nicht von ihrem Makel befreit (Gelfert, 2012 2. Aufl., S. 324). Gelfert weist im Hinblick auf die Handlungsführung auch darauf hin, dass die Koinzidenzen und Zufälle dem Handlungsschema des Detektivromans zuwiderliefen. „Die Kunst des Detektivs bestehe gerade darin, im Nichtzusammenhängenden den entscheidenden Zusammenhang zu entdecken“ (ebd.). Dickens ginge es daher nicht um die bloße Aufklärung eines verborgenen Zusammenhangs, sondern um die Emanzipation des

Helden von der Fremdbestimmung. Solche Koinzidenzen markierten Schicksalsfäden, in welche die Protagonisten ahnungslos verstrickt seien. Auch Gelferts Analysen zur Verwendung des Mystery-Plots legen nahe, dass das Geheimnis mit der Thematik des jeweiligen Romans eng verknüpft ist und eine wichtige Funktion in der Handlungsführung hat.

Günter Bönig arbeitete schon 1980 in seiner Untersuchung von Struktur und Stil bei Dickens wichtige Funktionen der Entdeckungshandlung (wie er sie nennt) heraus: So sieht er in der Anhäufung von Entdeckungen ein Ordnungsprinzip und in der Rückschau die Sichtbarmachung von kausalen Zusammenhängen (Bönig, 1980, S. 87). Auch sieht er in der Technik von retardierenden Ereignissen und Anspielungen, die das Schicksal der Hauptfigur betreffen, „die Spitze des Eisberges einer untergetauchten Handlungslinie“ (S. 120), die erst nach und nach offengelegt würde. Er sieht die Entdeckungsgeschichte in mehreren Romanen als Integrationsfaktor von Figur und Thema (S. 121) und damit als wichtiges Strukturelement. Bönig weist auch nach, dass der Mystery-Plot der Serienveröffentlichung keinesfalls zuwiderlaufe, sondern funktional für diese Form genutzt worden sei.

David Trotter legt in seiner Studie von 1983 ebenfalls dar, dass es einen Zusammenhang gibt zwischen gesellschaftlichem Fortschritt als Thema und der Verwendung des Mystery-Plots (Trotter, 1983). Dabei diene der Mystery-Plot als Metapher für gesellschaftliche Vorgänge. Einerseits gebe es die Metapher des Kreislaufs von Fortschritt, Wissen, Bildung, kommunikativem Austausch; andererseits gebe es die Metapher vom administrativen Stillstand, der den Kreislauf behindere und sinnfällig werde in „Chancery“ und dem „Circumlocution Office“ (S. 166f.) Es ginge dabei um den erfolglosen Austausch von Informationen oder um die dauerhafte Verhinderung von sozialen Beziehungen und Austausch durch administratives Handeln. Beide Varianten lösten Stillstand auf der Basis von Unverständnis und misslungenem Austausch aus. Das Unverständnis – verbunden mit Heimlichkeit, Heimlichtuerei, Intransparenz – erzeuge ein Geheimnis. Im metaphorischen Sinne stehe das „mystery“ für das Fehlverhalten von Figuren (Tulkinghorn, Lady Dedlock) und das Versagen der Bürokratie (Chancery). Die Blockade von Verstehen, Austausch von Ideen und Gefühlen bedrohe die Gesellschaft und bedürfte der Aufklärung durch Figuren, die die Lösung des Geheimnisses quasi verkörperten. Dazu zählt Trotter Inspektor Bucket, Pancks und in abgeschwächter Form Wemmick. Diese Figuren enthüllten mit hermeneutischer Tüchtigkeit die Geheimnisse und beseitigten das Problem des Nicht-

Verstehens. Trotters ist zwar weniger an den Bauformen, die die narrative Entfaltung des Mystery-Plots bestimmen, interessiert, aber er gibt eine bedenkenswerte Anregung, als er den Mystery-Plot als Kommunikations- und Erkenntnisträger im Rahmen der Figurenentwicklung deutet.

In dieser Hinsicht ist auch der Beitrag von Anne Humphreys über die *Victorian Mysteries Novel* zu sehen (Humphreys, 1995). Sie betrachtet Romane (bis ca. 1860), die Geheimnisse im Zentrum der Handlung haben, als viktorianisches Roman-Genre, das mit Elementen von Newgate, Sensationsroman und Melodram einer Welt im Übergang Ausdruck verleihe. Gemeint ist eine urbanisierte Welt, in welcher sich Politik und Wirtschaft im Zuge der industriellen Revolution neu formieren müssten (S. 357). Sie verwendet bewusst den Plural, weil sie in den analysierten Romanen (z. B. *BH*) immer mehrere Geheimnisse ausmacht. Die spezifische Bauform sieht sie im „rope plot“, der die einzelnen Geheimnisse über Elemente von Melodram und Sensationsroman zusammenbinde (S. 358). Der Zufall diene oft als Verknüpfungselement verschiedener Erzählstränge und symbolisiere in seiner Unfassbarkeit die Vielfältigkeit und Unkontrollierbarkeit des urbanen Lebens (S. 366). Die Geheimnishandlungen seien geeignet, die Kritik an speziellen Auswüchsen einer Gesellschaft im Übergang zur Sprache zu bringen (S. 371). Die Romanschlüsse sieht sie allerdings nicht als Erlösung von Fremdbestimmung und Erlangung von Kontrolle, da die kritisierten Institutionen weiter in Kraft blieben (S. 369). Auch schätzt sie die gesellschaftspolitische Veränderungspotenz gering ein. Diese Deutung der „mysteries“ ist insofern interessant, als die Traditionen, auf die Dickens‘ Erzählstrategien sich beziehen, auch in dieser Arbeit in einen Kontext gestellt werden, der eine moderne Wertung beinhaltet, nämlich die Darstellung der modernen Welt als undurchschaubar. Sie ist außerdem interessant, weil sie die Funktionalität der Geheimnishandlung im Hinblick auf die sozialkritischen Implikationen und Absichten darlegt. Edmund Wilson wies schon 1940 darauf hin (vgl. Kap. 1.1), dass Dickens eine neue Art von Plot kreiert habe, „the detective story which is also a social fable“. Diese entfalte einen ausgeprägten Symbolismus, der komplexe Bezüge und tiefgreifende Implikationen herstelle (1961 (1940), S. 34).

Susan R. Horton befindetet - trotz ihrer Einschränkungen gegenüber der Funktion des Mystery-Plots -:

„Nonetheless few writers strike us as so full of mystery, and this is so because intentionally or unintentionally Dickens has hit up on the psychologically most effective form he could possibly have chosen. In choosing to write mystery stories as he does, Dickens engages our intellect in solving plot

mysteries and trying to anticipate all the interconnections between people and events“ (Horton, 1981, S. 76)

Der Mystery-Plot erweist sich also als ein Forschungsthema, das immer wieder anklingt, interessante Ergebnisse erzeugt - vor allem im Hinblick auf Kohärenz- und Ordnungsstiftung sowie Themenvermittlung - jedoch im Kontext einer auf differenzierte Rezeption bezogene Wirkungsästhetik bislang keine zentrale Beachtung und Würdigung gefunden hat. Der Mystery-Plot erweist sich aber - dort, wo er vorkommt - als eine Bauform von offenbar nachhaltiger Bedeutung für die narrativen Merkmale von Dickens' Erzählkunst im Hinblick auf Handlungsführung, Charakterentwicklung und Themenentfaltung und als ein Erzählelement, das den Leser sehr persönlich anspricht und involviert und deshalb eine nachhaltige Wirkung zu entfalten vermag.

1.5 Resümee und Konsequenzen für die vorliegende Arbeit

Die verschiedenen Phasen der Dickens-Kritik machen deutlich, dass Dickens vor dem Hintergrund ganz unterschiedlicher zeitgeistiger Strömungen und literaturwissenschaftlicher Ansätze eine lang anhaltende und immer wieder neu akzentuierte Würdigung erfahren hat: Vom fantastischen Autor und Unterhalter mit großer Imaginationskraft, aber jenseits aller Kunstkriterien zu einem Autor, dessen kreative impressionistische Sprache, bemerkenswerte Charakterschöpfungen, komplexe Plot-Gestaltung und spannende Handlungsführung einen poetischen Realismus erschaffen hat, in dem die viktorianische, aber auch die gegenwärtige Gesellschaft einen Spiegel findet, in dem das Versagen von Individuum und Gesellschaft sinnfällig und nachvollziehbar reflektiert wird. Gleichzeitig finden sich in seinem Schaffen sowohl die Traditionen der Romane des 18. Jahrhunderts wie auch Anklänge an die Kunst der Moderne. Er ist ein sozialpolitisch engagierter Autor, dessen Aussagen sich nicht auf die dargestellten Bedingungen des viktorianischen Englands beschränken, sondern – wie Wilson es ausdrückte (vgl. 1.1) – der in der Lage war, Romane zu schaffen, die soziale Beziehungen in komplexen Geschichten präsentierten, in welchen alle Details mit Bedeutung ausgestattet seien (Wilson, 1961 (1940), S. 31f.). Dass Dickens' Wirkungspotenzial bislang über mehr als 180 Jahre Bestand hat, haben verschiedene Kritiker versucht zu erfassen und zu erläutern. Die Erklärungen gehen von der Sprachkraft über die Komposition der Geschichten, die Schaffung interessanter, sich dem Gedächtnis nachhaltig einprägende Charaktere bis zur Empathie erzeugenden

Darstellung menschlicher Schwächen und Stärken, denen universelle Bedeutung anhaftet. Was gegenwärtig erstaunen mag, ist, dass Romane, deren Umfang und sprachlicher Anspruch gängige Lesegepflogenheiten deutlich konterkarieren, nach wie vor auch in der nichtakademischen Welt ihre Leser finden. Nach Auffassung der Verfasserin hat dieses zu tun mit der Verwendung des Mystery-Plots, welcher eine Attraktivität für den Leser, eine Funktionalität für die Entfaltung und Ordnung der Geschichte hat und ein breites Repertoire für die Erzeugung von Empathie beim Lesepublikum in sich birgt. So erscheint die Eigenart des Mystery-Plots, den Leser in die Enthüllung der Geheimnisse einzubinden, für die vom Geheimnis betroffenen Figuren Partei zu ergreifen, Angst und Spannung im Hinblick auf ihr Schicksal aufzubauen, besonders geeignet zu sein, das Publikum zu fesseln. Nicht ohne Sinn erfreuen sich gegenwärtig Romane hoher Beliebtheit, die sich über eine Geheimnishandlung mit Themen der Gegenwart auseinandersetzen. Dickens selbst hatte - wie schon dargelegt - eine ausgeprägte Neigung zu Geheimnissen und zu einer entsprechenden Handlungsführung, die er seinem Freund Wilkie Collins in einem Brief erläuterte:

„I think the business of Art is to lay all that ground carefully, but with the care that conceals itself – to shew by a backward light, what everything has been working to – but only to SUGGEST, until the fulfilment comes.“ (zitiert bei Slater 2011, S. 477)

Es ging ihm dabei genau um das, was die Enthüllung von Geheimnissen so spannend macht: Eine graduelle Erzeugung von Unruhe, Neugier, Halbwissen bis hin zum Wissen, und zwar durch die Entschlüsselung von Andeutungen und Verweisen durch den Leser selbst. Offenbar entspricht der Mystery-Plot in besonderem Maße Dickens' Erzählstil und Erzählabsicht, so dass sich seine Erzählstrukturen- und -strategien mit Blick auf diese Bauform besonders gut abbilden lassen. Schon aus den obigen Untersuchungen ergeben sich verschiedene Hypothesen im Hinblick auf Einsatz und Wirkung des Mystery-Plots, denen diese Arbeit folgen soll.

Die zentrale These ist, dass der Mystery-Plot – dort, wo er Verwendung findet – einen bedeutsamen narrativen Stellenwert hat, dem nachzuspüren sich lohnt und der Grundsätzliches über Dickens' Erzählstrategien und ihr Wirkungspotenzial bzw. ihre Wirkungsästhetik aussagt. Der Stellenwert besteht darin, das Thema des jeweiligen Romans zu unterfüttern und zu entfalten und eine vertiefte Leser-Text-Interaktion herzustellen, die die Wirkung des Erzählten erhöht. Denn bei der Auflösung des Rätsels geht es nicht ausschließlich um die Enthüllung eines Geheimnisses auf der

Handlungsebene, sondern auch um den eigenen Erkenntnisgewinn für den Leser im Hinblick auf die gesellschaftliche und soziale Realität und um die eigene moralische Position. Außerdem erlaubt die Enthüllung des Geheimnisses, den Leser in besonderer Weise am Fortgang der Handlung und am Schicksal der Figuren zu beteiligen, weil es ein Wesensmerkmal dieser Handlungsführung ist, das Interesse und die Leser-Partizipation an der Lösung herauszufordern. Zugleich hält der Mystery-Plot die verschiedenen Erzählstränge zusammen, schafft Übersicht und Struktur, da er systematisch entwickelt und mit einer gewissen Zielführung auf die Auflösung hingeschrieben werden muss, während die anderen Erzählstränge sich in der Handlung des Mystery-Plots spiegeln und / oder sie sinnfällig ergänzen.

Die Untersuchung von Dickens' Romanwerk unter dieser Zielsetzung braucht – das hat auch der Forschungsbericht gezeigt – ein angemessenes Untersuchungsdesign. Es hat sich bei der Lektüre der einzelnen Studien erwiesen, dass es unverzichtbar ist, den kulturellen und historischen Hintergrund aus dem heraus Dickens schrieb sowie sein eigenes ästhetisches Credo einzubeziehen, um ein Verständnis für seine narrativen Eigenarten und seine Auffassung von Wirklichkeit und Plausibilität zu gewinnen.

Da die Arbeit im Rahmen der Grundzüge der Erzählstruktur das narrative Wirkungspotenzial der Romane von Charles Dickens und ihre Wirkungsästhetik erforschen will, muss die Analyse eingebettet werden in ein geeignetes literaturwissenschaftliches Modell. Ausgehend davon, dass Dickens einen engen Kontakt zu seinem Lesepublikum suchte und seine künstlerische Aufgabe in der Vermittlung von Erkenntnissen sah, kann nur ein Modell sinnvoll sein, dass vom Erzählen als Prozess der Kommunikation ausgeht. Dieses Kommunikationsmodell sollte - entsprechend den bisherigen Ausführungen und der Zielsetzung dieser Arbeit - ermöglichen, das komplexe System bewusst eingesetzter narrativer Mittel und Darstellungsweisen auszuloten und in ihrer Wirkung auf den Leser (emotional, kognitiv) zu analysieren. Gleichzeitig ist es nötig, einen Wirklichkeitsbezug herzustellen, der durch das jeweilige Grundthema und einen Deutungsrahmen aus Werten, Normen und Handlungsweisen bestimmt ist, so dass der Leser sich positionieren kann im Verhältnis zu eigenen Wissensbeständen, Erfahrungen und Wertekonzepten, die er mitbringt. Das setzt eine variable Rezeption voraus, die je nach Deutungs- und Empathie-Angebot unterschiedlich ausfallen kann und über die Ebene des Textverständnisses hinausgehend das Verständnis der Figuren einbezieht in einer Verbindung von Kognition und Emotion.

Da der Fokus auf dem Mystery-Plot –als pars pro toto – liegt, ist es notwendig, eine zweite Theorie-Ebene einzubeziehen. Diese Theorie-Ebene soll die narrativen Mittel bestimmen, die für die Enthüllung eines Rätsels in Sonderheit in Frage kommen, und den Rahmen abstecken, in welchem Erzählinstanz, Figuren- und Handlungsführung sowie die linguistische Verarbeitung darauf ausgerichtet sind, den Leser aktiv zu beteiligen und eine zweifach teilnehmende Rezeption - nämlich auf emotionaler wie auf kognitiver Ebene - zu ermöglichen. Die gesellschaftspolitische Verankerung in einer als real wahrgenommenen Welt stiftet einen zu beschreibenden Deutungsrahmen mit Wertvorstellungen, normativem Rollenverhalten und Handlungsweisen, die es dem Leser ermöglichen soll, Partei zu ergreifen und sich auf die Enthüllung des Rätsels einzulassen. Außerdem soll über die Einbeziehung rezeptionstheoretischer Theorien eine Grundlage erstellt werden über die Parameter, die bei einer Lektüre Kognition und Emotion fördern und den Leseindruck bestimmen. Die so entwickelte Poetik der Enthüllung soll die Grundlage herstellen für eine differenzierte Analyse der Mystery-Plots und ihrer Würdigung in Dickens' Romanwerk.

1.6 Auswahl und Begründung des Textkorpus

Im Hinblick auf die Zielsetzung der Arbeit muss angesichts des umfangreichen Romanwerks von Dickens eine Auswahl getroffen werden. Da es erstrebenswert ist, Entwicklungslinien aufzuzeigen, ergibt sich vorab die Setzung, je einen Roman aus der frühen, mittleren und späten Schaffensperiode auszuwählen. Für die frühe Periode bietet sich *OT* an, der durch das Herkunftsrätsel eine besondere Verbindung zu den Romanen des 18. Jahrhunderts und durch das Setting eine Nähe zu Newgate und den Schauromanen hat und insofern einen Übergang markiert zwischen Dickens' Traditionsverbundenheit und einer eigenständigen Entwicklung. Als großer Roman der mittleren Schaffensperiode (ab ca. 1848) wird *BH* ausgewählt. Nach *NN* mit einem eher untergeordneten Mystery-Plot, *MC*, der nochmals das pikarische Erzählmuster aufnimmt und erneut Geheimnisse und Verbrechen um Erbschaft und Selbstsucht thematisiert, *DS*, wo der Mystery-Plot erst später zum Tragen kommt und nach *DC*, wo noch einmal eine Variation des Herkunftsrätsels eingesetzt wird, entwickelt Dickens in *BH* den Mystery-Plot entscheidend weiter: Barbara Hardy verweist in ihrer Arbeit von 1983 darauf, dass ab *BH* Thema und Struktur eine engere Einheit eingingen, weil Dickens nun die Sozialkritik zielstrebigere angehe (ebd., Introduction). Einerseits

variiert Dickens das Herkunftsrätsel einer Hauptfigur weiter, indem er eine ausgefeilte Technik von Verweisen auf der Sprach- und Handlungsebene, von Spiegelungen, Symbolen und versteckten Hinweisen etabliert, die den Leser aktiv an der Enthüllung der wahren Identität beteiligen. Andererseits schafft er einen weiteren Typus von Mystery-Plot, in dem ein Ermittler eingeführt wird, der die geschehenen Verbrechen aufklärt, ohne dem Leser eine gleich große Chance an der Aufklärung zu gewähren wie im Herkunftsrätsel. Als Roman der späten Phase soll *GE* analysiert werden, da der dortige Mystery-Plot deutlich anders entwickelt und eingesetzt wird als in *BH*, nämlich, indem eine Schuld sich in einem lange gehegten Irrtum manifestiert und enthüllt wird und so Ausgangspunkt für die moralische Entwicklung des Helden sein kann. Die Romane *HT* als Sozialsatire und *TTC* als historischer Roman fallen thematisch aus dem für Dickens typischen Schema des Mystery-Plots als „social fable“ heraus: In *HT* gibt es zwar einen Mystery-Plot, er spielt aber im Hinblick auf die Desavouierung von sozialem Fehlverhalten nicht die zentrale gestalterische Rolle. In *TTC* geht es vorrangig um die Darstellung eines historischen Themas - der französischen Revolution - dem ein Geheimnis-Plot auf der Ebene der Figuren zu melodramatischen Effekten verhilft, aber für die thematische Verknüpfung hinter *BH* zurückfällt. Die beiden verbleibenden vollständigen Romane *LD* und *OMF* stehen in einer Linie mit *BH* und *GE*. *LD* stellt dem Grunde nach eine Variation von *BH* dar, indem staatliche Institutionen, Testamente, Geheimnisse, Unterschlagung, Betrug und soziale Verantwortungslosigkeit ein mehrsträngiges, dichtes Romangewebe schaffen, in dem graduelle Enthüllung, Erkenntnis und - darauf basierend - die Emanzipation des Helden von gesellschaftlichen Zwängen und administrativen Behinderungen die Handlung bestimmen. *OMF* wiederum stellt in gewisser Hinsicht eine Variation von *GE* dar, indem das Thema der persönlichen Emanzipation von der Fremdbestimmung durch Geld und gesellschaftlichen Status in einer diesmal mehrsträngigen, ausgesprochen komplexen Handlung ausgeformt wird. Da diese mehrsträngige Handlung mit ihren durchgehenden symbolischen Verfremdungen ein enges narratives Gewebe von persönlichen wie handlungsbezogenen Verstrickungen in Geheimnisse aufweist, stellt dieser Roman gegenüber *GE* eine Weiterentwicklung dar. Daher wird dieser Roman am Schluss im Rahmen einer resümierend-vergleichenden Würdigung behandelt, die deutlich weniger detailliert angelegt sein wird als die Analysen der drei zentralen Romane, damit der Umfang dieser Studie nicht überspannt wird. Keine Berücksichtigung findet dagegen Dickens' letzter Roman *MED*, der nur zur Hälfte fertig wurde. Auch wenn dieser

Roman mehr als alle anderen die Form des Detektivromans aufnimmt (Gelfert, 2012, S. 305) und das Geheimnis erneut mit dem Erbschaftsmotiv sowie mit Liebe und Eifersucht als Antriebskräfte des Handelns verknüpft ist und die Enthüllung mit der Emanzipation und Selbstfindung des Helden einhergeht, eignet sich der Roman wegen seiner Unabgeschlossenheit nicht für die hier beabsichtigte Untersuchung. Die ‚loose ends‘, die die fehlende Hälfte des Romans erzeugt, ermöglichen keine Ergebnisse im Hinblick auf die im Text angelegte Wirkung des Mystery-Plots im Gesamtkontext des Romans. Vielmehr würde die Deutung der strukturellen und textuellen Elemente mit Blick auf die Wirkungsästhetik die Gefahr der Spekulation kaum vermeiden können.

Kapitel 2 Theoretische Grundlegung zur Untersuchung des emotionalen und kognitiven Wirkungspotenzials der narrativen Strukturen in ausgewählten Romanen von Charles Dickens

2.1 Literaturtheoretische Einordnung und Grundlegung

2.1.1 Zur Ästhetik von Dickens‘ Romankunst: Imagination und Erkenntnisstiftung als Leitmotive

„As I have frequently told you [...] my composition is peculiar; I can never write with effect – especially in the serious mode – until I have got my steam up, or in other words until I have become so excited with my subject that I cannot leave off [...]“ (Dickens zitiert bei Hardy 2008, S.19).

Hardy nennt diesen Schreibimpetus „compelling inspiration“ (ebd.). Dickens erweist sich in diesem Brief an seinen Freund Forster als ein Autor, der zwischen seiner kreativen Fantasie und dem Zwang zu professionellem systematischem Schreiben hin und her getrieben ist und dennoch nur unter innerer Anspannung wirklich schreiben kann. Dass Dickens‘ Fantasie und Kreativität unter den Kritikern als etwas Geniales, Unkontrollierbares gelten, ist legendär und wurde in der Einleitung differenziert dargelegt. Die andere Seite von Dickens ist ein Autor, der sehr bewusst schrieb, der einen gesellschaftlichen Auftrag in seinem Schreiben sah und sehr präzise Vorstellungen von der Ästhetik seiner Romankunst hatte, auch wenn er diese nicht - wie sein Freund Bulwer-Lytton oder seine Kollegin George Eliot - in einer

programmatischen Schrift verdichtete.²² Dennoch kann man in seinen Briefen, Reden, in Vor- und Nachwörtern zu seinen Romanen, teilweise in seinen Romanen selbst und in Beiträgen in seinen Wochenzeitschriften finden, was seinen Erzählstil künstlerisch bestimmte, welchen Werten und Normen er in seinen Geschichten folgte und welche gesellschaftliche Funktion er seinen Romanen zumaß. Dabei war er beeinflusst von der erzählerischen Tradition seiner Zeit.

Als Grundierung von Dickens' ästhetischem Credo soll daher zunächst ein kurzer Abriss der Tradition des Romans im Allgemeinen und der Tradition spezieller Genres der populären Kultur gegeben werden, insbesondere, wenn sie einen Bezug zu literarischen Rätseln und zur Ästhetik des Unheimlichen sowie eine besondere Ansprache der Gefühle haben, weil diese Aspekte im Rahmen dieser Untersuchung von zentralem Interesse sind. Sodann sollen daraus Bezüge zu Dickens' Ästhetik geknüpft werden.

In der Konvention des Romans, die der zeitgenössischen Kritik von Dickens zugrunde lag, rangierte der Roman als Kunstwerk hinter dem Drama und der Versdichtung und hatte Mühe von den Rezensenten als Kunstwerk anerkannt zu werden (Ford G. H., 1965, S. 20ff.). In der Tradition von Romanzen, Melodramen und Schauerromanen stehend wurde der Roman als pure Unterhaltung angesehen, der es kaum wert war, einem gebildeten Publikum vorgestellt zu werden (Stang, 1959, S. 4). Der Roman als Kunstwerk sollte sich an der Realität abbilden: „be built out of real experience“ (George Henry Lewes zitiert bei Stang, 1959, S. 83), was gerade in den populären Genres nicht Ziel des Erzähldiskurses war. In der *British Quarterly Review* – damals ein repräsentatives Magazin – wurden die Möglichkeiten des Romans als Kunstwerk verteidigt, ihm aber auch Aufgaben und Merkmale zugeordnet wie z. B. moralische Ernsthaftigkeit (ebd., S. 49). Andere Kritiker wie Leslie Stephen sahen darin die angemessene Darstellung von Tugend und Laster (ebd., S. 75) und damit eine soziale und moralische Aufgabe, die zwar nicht didaktisierend wahrgenommen werden sollte, jedoch den Leser durch die Struktur und Substanz des gesamten Werkes durchdringen sollte (ebd., S. 76). Das wiederum schloss pure Unterhaltung oder überhaupt Unterhaltsamkeit aus (ebd., S. 49). Die moralische Aufgabe des Romans schloss folgerichtig bestimmte Themen wie z. B. die Darstellung von Sexualität,

²² Flint (Dickens, 1986, S. 46) macht darauf aufmerksam, dass Dickens sich seiner rhetorischen Effekte sehr bewusst war: „He was acutely aware of [...] the need to play on his readers, to arouse their responses, to keep them entertained.“

Prostitution, Kriminalität und Charaktere aus gesellschaftlichen Randgruppen – mindestens als nicht eindeutig negative Figuren – aus (Ford G. H., 1965, S. 197f.). Gleichzeitig wurden Glaubwürdigkeit und Plausibilität der Romane an eine realistische Abbildung der Wirklichkeit gebunden. Das hatte Konsequenzen für die Handlungsführung bzw. Komposition (also die Vermeidung von märchenhaften, melodramatischen oder romantisch-gefühlbetonten Elementen), die Charakterdarstellung (deutliche Beschreibung der Motivation des Handelns, Tugend als Merkmal des guten Charakters) und der Sprache (Vermeidung von sprachlichen Entgleisungen). Vor diesem Hintergrund wurde Dickens (und nicht nur er) von der zeitgenössischen Kritik eher kritisch wahrgenommen.

Dickens' frühe Romane bzw. Romanvorläufer (*Sketches by Boz* und *The Pickwick Papers*) wurden von Kritik und Publikum vor allem wegen ihres Humors gelesen und gewürdigt. Man lobte die witzigen Charaktere voller Pathos und Dickens' Sinn für thematische Details (Flint, 1999, S. 130). Schon *OT* erntete sehr gemischte Kommentare. Ford fasst einen Artikel in der *Quarterly Review* zusammen, in welchem die später typischen romankritischen Einwände zu finden sind. Es ging z. B. um eine unfaire Darstellung des Armengesetzes, um eine nicht lineare Plot-Entwicklung, um einen realitätsfernen Helden, um eine unangemessene Sprache, um die Darstellung von niederen Charakteren aus der Verbrecherwelt und um den unangemessenen Appell an die Gefühle des Lesers (Ford G. H., 1965, S. 42). Damit waren im Grunde genommen die wesentlichen Merkmale des Romans, die beim Publikum Interesse und intensive Wirkung erzeugten, durch die Kritik verächtlich gemacht, weil diese nicht den Text als solches würdigte, sondern den Kriterien einer formalen Romankritik folgte. Gerade auch die sozialkritischen Themen in Dickens' Romanen fanden bei manchen Kritikern, obwohl sie einen konkreten Realismusbezug herstellten, keine positive Aufnahme, wurde doch die kritische Darstellung der bestehenden Verhältnisse oftmals als unangemessen empfunden (ebd., S. 108f.).

Insgesamt wurden Dickens' Romane als unterhaltsam, aber wenig künstlerisch angesehen. Bei dieser Wertung spielten immer wieder Elemente der populären Kultur in seinen Romanen eine zentrale Rolle. Er schreibe melodramatisch, sensationsheischend und entwerfe Charaktere, die unrealistisch seien und eine künstliche Sprache sprächen, die in der Wirklichkeit keine Entsprechung hätte (Flint, 1999, S. 130). Nach Ford (1965, S. 229) lagen darin Vorwürfe, die sich auf eine auf die Gefühle abhebende, unwahrscheinliche Darstellung, Charaktere ohne psychologische Tiefe und ein

Übermaß an Sentiment und Pathos bezogen. Dieser kurze Abriss der zeitgenössischen Kritik zeigt, worum es geht: Dem Roman wurde abgesprochen, überhaupt Kunst zu sein.

An dieser Stelle sollen die Positionen von zwei zeitgenössischen Autoren wie Thackeray und Bulwer-Lytton in Kürze beleuchten, wie die Auseinandersetzung um den Roman geführt wurde, um ihm die künstlerische Anerkennung zu sichern. Thackeray sah im Roman die zentrale Aufgabe, die Natur zu präsentieren im Sinne von „to convey as strongly as possible the sentiment of reality“ (zitiert bei Ford G. H., 1965, S. 118). Diese mimetische Abbildung der Realität findet sich bei Dickens nicht, wofür es Gründe gibt, die noch zu erläutern sind. Thackeray fand deshalb Dickens' Romane im Grunde nicht legitimiert. Er suchte nach einer realistischen Darstellung und nach wahren Charakteren, die er aber bei Dickens nur gelegentlich zu finden glaubte. Zur Darstellung von Charakteren hatte Dickens eine künstlerisch begründete Vorstellung, die sich von Thackeray und anderen Zeitgenossen unterschied (s.u.). Dennoch schätzte Thackeray die „fecundity of imagination“ bei Dickens (Ford G. H., 1965, S. 118f.). Der darin liegende Widerspruch, dass Dickens vorgegebenen Vorstellungen nicht entsprach, aber dennoch eine überwältigende Imaginationskraft sichtbar wurde, konnte in Einleitung und Forschungsbericht schon hinlänglich erörtert werden und spricht Dickens' Verhältnis zur Fantasie an, dem weiter unten nachgegangen wird.

Dickens' Freund Bulwer-Lytton hatte eine andere Vorstellung von Roman und Realitätsdarstellung als Thackeray. Er wies zu Recht darauf hin, dass die Fiktion, wenn sie denn der Realität folge, die Behandlung von Kriminalität und Laster nicht aussparen könne. Es käme eher auf die Art der Darstellung an. In einem 50seitigem Pamphlet *A Word to the Public* führte er an, dass es dem Schriftsteller schon zugestanden werden müsse, „liberty in the choice of materials“ zu haben (zitiert bei Ford G. H., 1965, S. 197). Er machte in der gleichen Schrift den Widerspruch der Kritiker deutlich, die die Thematisierung von Verbrechen und Leidenschaft zwar im Drama akzeptierten, in der Kunstform des Romans aber ablehnten, weil sie offenbar glaubten, der Roman sei in besonderem Maße geeignet, den Leser – insbesondere den jungen Leser – zu verführen (ebd., S. 198).

Das hebt auf die Tradition der populären Roman-Genres des Schauerromans, des Sensationsromans, der Newgate Novel und der melodramatischen Romanzen ab. Sie waren verpönt, weil sie Gefühle von Furcht und Schauer angesichts der Darstellung von Gewalt und Verbrechen darstellten, indem sie effekthascherische, moralisch

fragwürdige Sensationen ausmalten. Zudem stellten sie Verbrechen in ein romantisches Licht und schufen Geschichten mit pathetischen unglaublichen Wendungen. Vielen dieser populären Romanformen war eigen, dass sie nach einem festen Handlungs- und Figureninventar entwickelt und entlang schematischer Handlungsabläufe erzählt wurden. Sie waren beim Publikum beliebt, weil sie dessen Erwartungen nach kurzweiliger Unterhaltung erfüllten. Die Abbildung der Realität – in welchen Facetten auch immer – war in den klassischen Populärvarianten kein zielführendes Interesse, wohl aber die Auseinandersetzung mit Gut und Böse, mit Tugend und Laster. In vielen dieser Romane wird auch die literarische Tradition von Rätselhandlungen gepflegt, die im 18. und 19. Jahrhundert überaus populär waren. Auch hier liegt der Grund eher in der Abwendung von der Realität und der Hinwendung zu abenteuerlichen Geschehnissen und zu einer aus dem sicheren Ohrensessel genossenen Spannung und prickelnden Angst um Personen in Ausnahmesituationen (Marsch, 1972, S. 40). Eigentlich will der Leser sein festgefügtes Weltbild immer wieder aufs Neue bestätigt wissen, damit er sich weiterhin in Sicherheit wiegen kann. Damit erfüllen diese Art von Handlungen – so paradox es klingen mag – das Bedürfnis des Lesers nach Ordnung. Um einen Vergleich mit den Dickensschen Darstellungsprinzipien zu ermöglichen, sollen in Kürze die wichtigsten Merkmale der Genres der populären Tradition mit besonderer Berücksichtigung der in ihnen angelegten Geheimnisse und Rätselhandlungen vorgestellt werden.

Zuvor soll jedoch das Phänomen „Geheimnis“ noch etwas grundsätzlicher erörtert werden. Nach Oesterle wird das Geheimnis in der Kunst in dem Moment avanciert, indem die moderne Gesellschaft geprägt ist von Aufklärung, Transparenz und allseitiger Kommunikation (Aufklärung und Geheimnis oder die Kunst als Rätsel, 1998). Das Geheimnis setze dagegen, indem es einen Ort biete zur Pflege des Möglichkeitssinnes. Sich auf Simmel berufend, führt Oesterle aus, dass jede Gesellschaft einen Nährboden für die Entfaltung von Möglichkeiten brauche. Somit habe jede Gesellschaft einen Geheimnisbedarf auf gesellschaftlicher und auf lebensweltlicher Ebene, um die Imagination anzuregen und den Möglichkeitssinn zu entfalten (S. 98f.). Enthüllung und Verhüllung des Geheimnisses betonten die Permanenz der Wahrheitssuche gegen die Wahrheitsfindung der Aufklärung (S. 99). Hinzu käme, dass Affekte und Emotionen eng mit Geheimnissen und Geheimhaltung verbunden seien. Dabei seien es vor allem die selbstreflexiven Emotionen wie Scham, Schuld, Verlegenheit, die zum Tragen kämen. Diese psychologischen Deutungen des

Geheimnisses werfen ein signifikantes Licht auf die Vorliebe für Geheimnisse und Verborgenes in der Literatur im Übergang zum Zeitalter der Aufklärung. Gleichzeitig vermögen sich Geheimnisse offenbar der Aufmerksamkeit der Leser zu versichern, indem sie die Affekte ansprechen. Diese Beobachtung wird bei der textanalytischen Modellbildung und dem Entwurf einer Poetik der Enthüllung eine Rolle spielen.

Die literarische Tradition, die Dickens stark beeinflusste, waren die Romane des 18. Jahrhunderts. Henry Fieldings *Tom Jones*, Lawrence Sternes *Sentimental Journey* und Oliver Goldsmiths *Vicar of Wakefield* hat Dickens besonders geschätzt. Sie waren Narrationen der Gefühle in der Tradition der Romantik, welche gegen das Mechanische und Rationale als bestimmende Kräfte einer Welt im Umbruch anerkennen und Helden schufen, die durch eine Serie von Abenteuern und Missgeschicken ihre gute Natur bewahrten und dem Impuls ihres Herzens folgten (Fludernik, 2008, S. 68). Die Geschichten waren Lehrbeispiele für das Gute im Menschen und wie es sich durch Moral und Herzensbildung manifestiert (Schlicke, 1999, S. 512f.). Tugend und Mitgefühl kennzeichnen den wahrhaft guten Menschen, denn das Gefühl ist der Ratio überlegen, ist es doch Grundlage und Voraussetzung zu moralischer Reflexion (Turner, 1999, S. 414). Im Gefühlsroman war eine beliebte Bauform das Handlungsrätsel um die nicht geklärte Herkunft des Helden, der sich durch die Enthüllung seiner wahren, durchaus achtbaren Herkunft aus seiner Armut befreien kann. Nach dem pikarischen Grundmuster aufgebaut, bewegt sich der Held auf einer Reise von einem zufälligen Abenteuer in das nächste. *Tom Jones* bietet schon ein Enthüllungsmuster an, welches durch Vorausdeutungen und versteckte Hinweise auf der Sprachebene stufenweise vorangetrieben und durch einen eigenen Erzählstrang mit Fernspannung auf die Auflösung hin geschrieben wird. Auf der Handlungsebene treiben Zufall und Gegensatz der handelnden Figuren die Enthüllung voran und bauen eine innere Spannung auf.²³ Ein anderes Genre im Kontext der Romantik, das den Gefühlen in eher extravaganter Form nachgeht, ist der Schauerroman – im Englischen „Gothic Novel“ genannt (Schlicke, Sentiment, 1999, S. 512). Diese Literatur erzählt Schrecken und Angst erzeugende Geschichten, die in Settings spielen, die düster und heruntergekommen sind,

²³ Vgl. S. 8 der Staatsexamensarbeit der Verfasserin: *Die Enthüllungshandlung bei Dickens*, 1979, vorgelegt an der Ruhr-Universität Bochum im Rahmen des Ersten Staatsexamens. In dieser Arbeit wurden Form und Funktion der Enthüllungshandlung bei Dickens bearbeitet, d. h. es wurde ein Teilausschnitt der hier beabsichtigten Studie zum Romanwerk von Dickens auf der Grundlage des damaligen Forschungsstandes und in der Beschränkung einer Staatsexamensarbeit bearbeitet. Im Kontext dieser Studie sollen noch gültige Forschungsergebnisse und Betrachtungen aufgenommen werden.

meist abgeschieden liegen und von daher geheimnisvoll wirken. Auch der Schauerroman ist eine Reaktion auf Aufklärung und Rationalismus: Entweder er proklamiert das Unheimliche als unerklärbar, weil übernatürlich, und postuliert damit eine Wirklichkeit, die sich – gegen die Behauptungen der Aufklärung – Kausalitätszusammenhängen verweigert oder aber er enthüllt die Geheimnisse, die die Handlung ausmachen, und wird so zum Vorläufer der Detektivgeschichte (Brauchli, 1928, S. 12) und (Todorov, 1972, S. 47f.). Da, wo die Enthüllung eines Geheimnisses im Sinne eines ausgesparten Vorher eine zentrale Rolle spielt, liegt der Akzent aber nicht auf der Lösung des Rätsels, sondern auf den Reaktionen, die dieses Rätsel hervorruft (Todorov, 1972, S. 47). Auch eine Spielart des Herkunftsrätsels kommt in manchen gotischen Romanen vor, so zum Beispiel in Walpoles *The Castle of Otranto* (1764). Die Enthüllung wird auf der Handlungsebene durch prophetische Weissagungen, Träume und den Einsatz des Zufalls vorangetrieben. Auf der Ebene des Settings werden versteckte Hinweise über das Auftauchen bedeutungsgeladener Gegenstände gegeben. Die Negativfigur des Schurken ist gekennzeichnet dadurch, dass er nicht anders kann als „Böses“ zu tun. Setting, Handlungsführung und Anlage der Protagonisten heben den Schauerroman deutlich aus der Ebene des Realen.²⁴ Nach Alewyn (*The Origin of the Detective Novel*, 1993, S. 71) werden hier alle scheinbaren Zauber und Wunder rational, wenn nicht geradezu trivial, aufgeklärt. Die Faszination dieser Romane wird erklärt mit dem Hunger nach Wunderbarem in einem Zeitalter, in dem die ganze Welt nach einem „Kausalnexus“ erklärbar schien.

Während die „Gothic Novels“ ihre Helden und Heldinnen Verbrechen der fernen Vergangenheit verfolgen ließen und diese, nachdem die Verbrecher gestellt waren, zwangen, zu gestehen, nahmen die Newgate-Romane eine andere Facette auf: Diese Romane beschäftigten sich mit der Darstellung von aktuellen Verbrechen und Tätern. Dabei ging es nicht in erster Linie um die Aufklärung der Verbrechen und die Ermittlungsarbeit der Polizei. Die Verbrecher wurden zwar verfolgt und irgendwann unausweichlich der irdischen Gerechtigkeit zugeführt, aber in einer harmlosen, romantisierten Darstellung, die geeignet war, eine Faszination für das Böse zu erzeugen. (Paroissien, *Detective Fiction*, 1999, S. 151). Die Newgate-Romane hatten eine Affinität zu Fieldings *History of the Life of the Late Mr. Jonathan Wild the Great* (1743) und William Godwins *Things as They Are; or The Adventures of Caleb Williams*

²⁴ Vgl. Staatsexamensarbeit der Verfasserin, S. 9

(1794). Aber ihnen war weder der satirische Anklang eines Fielding noch der moralische Unterton eines Godwin eigen. Allenfalls Bulwer-Lytton versuchte mit seinem *Eugene Aram* eine Figur zu entwerfen, die im Kampf gegen die Vertreter der Gerichtsbarkeit den Kürzeren zieht. Auf diese Weise wollte er beim Leser Mitleid und Bedauern hervorrufen (Hollingworth, 1964, S. 86f.). Wenn man auf verwandte Veröffentlichungen schaut, z. B. Eugène Sues *Mysteries of Paris* (1842) und G.M.W. Reynolds *The Mysteries of the Court of London* (1849-56) wird sichtbar, dass das Interesse des Publikums an Verbrechen und Verbrechern groß war. Insofern wundert auch nicht das Aufkommen erster Detektivgeschichten wie denjenigen von Edgar Allan Poe (1843),²⁵ die sich ausschließlich mit der Aufklärung von geheimnisvollen Phänomenen und Verbrechen beschäftigen. Der dort auftretende Ermittler, Auguste Dupin, ist der Prototyp des Amateur-Ermittlers, der ausschließlich auf der Grundlage der Ratio eine Deduktion der Auflösung der Rätsel betreibt. Damit kann Dupin als Vertreter einer Zeit gesehen werden, die sich auf Aufklärung und Wissenschaftlichkeit beruft (Paoissien, 1999, S. 151f.) und sich deutlich von den romantischen Varianten der Beschäftigung mit Verbrechen unterscheidet.

Ein weiteres von Dickens wertgeschätztes Genre, das in der Tradition der Romantik und der oben beschriebenen Gefühlsromane steht und folglich den Gefühlen großen Raum gibt, ist das Melodram. Eigentlich zurückgehend auf pathetisch inszenierte Theaterstücke, in denen der Kampf zwischen Gut und Böse personalisiert wurde, ging es auch hier um die Tugend des Helden, indem er entweder unterging oder siegte, wenn er dieselbe verteidigte. Das Genre wurde nicht nur genutzt, um Spannung zu erzeugen, sondern auch, um über Missstände zu berichten. Peter Brooks sah in den Melodramen eine grundsätzliche Variante, um [Missstände, Erg. der Verfasserin] zu enthüllen und zu demonstrieren und „making operative the essential moral universe in a post-sacred era“ (Eigner, 1999, S. 373). Eigner führt aus, dass das Melodram vermöge, in einer komplexen und Furcht erregenden Welt Ordnung herzustellen und Sinn zu stiften. Die Visualität der Darstellung, die ethische Grundierung bei gleichzeitiger Klarheit durch Vereinfachung (John, Melodrama, 2011, S. 155) erzeugten auch

²⁵ Poe gilt zwar als „Vater“ der Detektivgeschichte, die er „tales of ratiocination“ nannte; aber auch er hat Schauergeschichten geschrieben und hatte durchaus eine Nähe zu „Gothic“ und „Mystery“ (König, 2005, S. 21) und der Romantik. Diese ist aber – wie Maurer betont (Kleine Geschichte Englands, 1997, S. 335) – eine komplexe kritische Reaktion auf Ratio und Aufklärung, indem sie nicht nur Rückbesinnung, sondern auch ein hochentwickeltes Krisenbewusstsein spiegelt, dem man durchaus Erneuerungswillen nicht absprechen kann (vgl. Anm. 28).

Stilmittel von Übertreibung, heroischen Taten und Zufällen, überwältigender Tugendhaftigkeit der Charaktere, die von der Kritik als unrealistisch empfunden wurden. Auch das Melodram war eine Antwort auf das Zeitalter der Aufklärung, das von Vernunft und wissenschaftlicher Forschung geprägt war.²⁶ Die Romantiker setzten gegen Aufklärung und Ratio das Seelenleben der Menschen, das Magische und das Mystische, das Übernatürliche und das Wunderbare, das sich auch in den Melodramen wiederfindet.

Eine Weiterentwicklung stellt die „sensation novel“ der 1860er Jahre dar. Charakteristisch für diese Romane war die Erregung von positiver Spannung und Furcht, indem außergewöhnliche Ereignisse mit Macht in das Alltagsleben der Helden einbrachen wie z. B. Mord, Verrücktheit, falsche Identitäten und ähnliche Schrecklichkeiten, die die Ruhe und Ordnung störten. Henry James nannte die so geschaffene Handlung „the most mysterious of mysteries, the mysteries which are at one's own doors“. Dickens hat allerdings schon früher diese Art von Plot entwickelt und kultiviert, angefangen bei *BH* (Thomas D. A., 1999, S. 511).

Lässt man die diversen Genres und ihre Merkmale Revue passieren, so kristallisieren sich verschiedene Linien heraus:

Die Genres stehen – selbst die klassische Detektivgeschichte²⁷ – in der Tradition der Romantik und markieren eine Gegenbewegung zu dem Wandel der Zeit, den Aufklärung, Rationalismus, die Entwicklung der Wissenschaften und die industrielle Revolution mit sich brachten. Geheimnisse und ihre Lösung sind das Thema und Schema vieler (deutscher) romantischer Romane, in denen die Helden auf der Suche nach Vater, Mutter, Heim, Geliebter seien. Sie erkannten Zeichen und Botschaften, fänden Verbindungen in scheinbar Unverbundenem: „For romanticism mystery is the condition of the world“ (Alewyn, 1993, S. 74). Die Genres entwickeln eine Vorliebe für Geschichten, die aus der Realität des Alltags hinausführen, wenngleich sie durchaus sozialkritische Aspekte aufgreifen können. Das Interesse an Themen aus dem Kreis von Kriminalität, Verbrechen und falschen Identitäten, an abenteuerlichen Begegnungen und Zufällen, an ungewöhnlichen Begebenheiten ist durchgängig und verknüpft sich mit Geheimnissen auf zweierlei Weise: Es ist einmal die Darstellung des Unheimlichen und Unfassbaren, des Gefährlichen und Unkontrollierbaren und es ist die Dramatisierung

²⁶ Vgl. Brooks (Brooks, *The Melodramatic Imagination. Balzac - Henry James. Melodrama and the Mode of Excess*, 1976), der im Melodrama ein moralisches Drama sieht, in dem es um verfolgte Unschuld und den Sieg der Tugend gehe. Nicht Pathos, sondern Peripetie stünden im Vordergrund (S. 21).

²⁷ Vgl. Alewyn (1993, S. 76), der sie auf E.T.A. Hoffmanns *Fräulein von Scuderi* zurückführt.

der Enthüllung von verdeckten Taten, Geheimnissen und Identitäten, denen durchaus eine moralische Botschaft unterliegen kann. Zugleich erzeugen diese Handlungen eine außergewöhnliche Spannung sowohl auf der Geschehensebene als auch durch die Atmosphäre des Unheimlichen, die den Leser direkt anspricht und seine Empathie aktiviert. Es wird sichtbar, dass diese populären Genres einen hohen Appellcharakter haben und damit ein großes Wirkungspotenzial zu entfalten vermögen und insofern Dickens' Verständnis von der Aufgabe eines Romanautors entgegenkamen, sein Publikum moralisch zu bilden (John, 2008, S. 142).

Mark Turner betont, dass Dickens mit diesen Traditionen selbstbewusst und eigenständig umging. Dickens' Erzählkunst ist für ihn „not merely a process of synthesizing the fiction of the past, story-telling for Dickens is far more active, creative and transforming.“ Er sieht in Dickens' Nutzung der populären Genres eine besondere Leistung, die darin besteht, „to convert forms and literary modes from the past into meaningful fiction for the present“ (Turner, 1999, S. 416).

Monika Fludernik erläutert in ihrem Essay über „The Eighteenth-Century Legacy“, wie diese Tradition Dickens beeinflusste. So sieht sie Dickens' Sozialkritik zurückgehend auf Fieldings und Godwins Satire des Versagens von Regierung und Bürokratie (Fludernik, 2008, S. 66 u. 70), sie verankert die Rollenmodelle seiner Charaktere - vom „good-natured young man“ (Fielding, Goldsmith, Sterne) über die exzentrischen Figuren, die seltsames Verhalten mit einem guten Herzen verbinden (u. a. Sterne und Smolett), bis zu den Heldinnen, die entweder Engel oder Monster seien - in diesen Vorbildern (S. 68ff.). Sie macht dort auch den Ursprung für Dickens' sentimentale oder gefühlsbetonte Haltung gegenüber den Opfern der Gesellschaft aus und für ihre Errettung durch das sprichwörtlich gute Herz der Helden (als Beispiel gilt vor allem Goldsmith) (S. 70). Dabei ginge Dickens mit der Betonung von christlichen Tugenden und aktiver Nächstenliebe über die Vorbilder hinaus. Seine Sozialkritik sei außerdem direkter und richte sich auf die Unterschichten und ihre Leiden am System statt Feudalismus und patriarchale Strukturen bloßzustellen (S. 74). Vor allem sieht Fludernik in der Plot-Gestaltung eigenwillige Weiterentwicklungen: Neben den komplexen Handlungsstrukturen hebt sie den „sub-plot“ der Enthüllung hervor, den Dickens in *OT* zum ersten Mal entwickelte. Er setze voraus, dass Themen, Ereignisse und Charaktere, die für die Enthüllung des Geheimnisses wichtig seien, sorgfältig komponiert würden (S. 75). Sprachlich werde der narrative Diskurs des Geheimnisses durch eine dichte metaphorische Sprache und leitmotivisch angelegte Symbolik

unterstützt. Desweiteren habe das sozialkritische Anliegen zur Folge, dass die Bandbreite der im Roman vertretenen Klassen erweitert würde (ebd.).

Juliet John sieht Dickens' Umgang mit dem Erbe der Populärliteratur – hier am Beispiel des Melodrams – ebenfalls als zielführend für Dickens' Anliegen wie auch als eigenständig an (John, 2011, S. 133). Dickens habe die Menschen erreichen wollen und erkannt, dass die einfachen Leute eine große Freude am „dramatic entertainment“ gehabt hätten. Er habe daher im Melodram ein Genre gesehen, mit welchem man alle Schichten der Gesellschaft gleichermaßen ansprechen konnte (ebd.). Dickens kultiviere daher alle Techniken des Melodrams von der szenischen Darstellung, plötzlichen Umschwüngen, Außendarstellung der Charaktere („externalised aesthetics“), Symbolhaftigkeit der Präsentation bis zur Visualisierung von Ideen durch Dinge. Auch Erkenntnis und Wandel der Charaktere würden eher durch Visualisierung („response to a visual scene“) als durch Introspektion vermittelt (S. 136). Die Wirkung auf den Leser sei eine unmittelbare: der Leser sei Zuschauer und aktiver Spieler zugleich; er sei in der Mitte des Geschehens und gleichzeitig in analytischem Abstand. Dickens sei überzeugt gewesen, dass das Melodram einen direkten Zugang zum emotionalen, moralischen und politischen Leben der Zuschauer eröffne. Daher ist das Melodram in der von ihm geschaffenen Ausprägung weit entfernt vom Eskapismus des Originals, sondern unterfüttert seine sozialkritischen Anliegen und seine Kommunikation mit dem Leser. John weist in ihrem Aufsatz zur Populärkultur (John, 2008, S. 147) darauf hin, dass Dickens die Übernahme von Elementen der Populärkultur nicht ohne kritische Prüfung vornahm und sich der Schwächen des einen oder anderen Genres durchaus bewusst war. Lennartz (2015, S. 140) verweist darauf, dass Dickens in seinen frühen Romanen subversive Ideen mit viktorianischen Werten und Normen in eine dynamische Beziehung gesetzt habe. Als Beispiel nennt er die Figur des Oliver Twist, die als Außenseiterfigur die Tugenden der Gesellschaft verkörpere, während Olivers legitimer Bruder gerade das Gegenteil darstelle (S. 132f.).

Mighall hebt in seinem Aufsatz auf das Erbe des Schauerromans ab und führt aus, wie sehr Dickens dieses Genre vom exotischen Setting in die vertraute Welt der Alltagsexistenz transloziert habe. Er habe seine Vorstellungen von kritikwürdigen Aspekten in einer Zeit des Wandels, der Unübersichtlichkeit und sozialer Ungerechtigkeit im Format des Gotischen unterbringen können, indem er das Gotische gewöhnlich und damit um vieles verstörender gemacht habe. Das „mystery“ komme direkt vor die eigene Haustür – die Londoner Häuser werden Horte von verdeckter und

verdrängter Schuld und von Geheimnissen, die nach Enthüllung drängen. Der Schauroman – von Anfang an auf die psychologische Auslotung von Schuld und Geheimnis ausgerichtet – ist in der Ausprägung von Dickens' Erzählkunst ein Mittel, psychologische Befindlichkeiten darzustellen: wie Mighall sich ausdrückt von der „landscape“ auf die „mindscape“ zu kommen (2008, S. 94f.).

Es ist schon in Ansätzen angeklungen, welche Absichten und welche kulturellen Überzeugungen Dickens als Romanautor bestimmt haben. Dieses soll nun vor dem Hintergrund der Beziehung zur Populärkultur anhand von Dickens' eigenen Äußerungen präzisiert werden. In seiner amerikanischen Rede (1842) nahm Dickens zu seinem Selbstverständnis als Autor Stellung, indem er seiner Hoffnung Ausdruck verlieh, „that a reader will rise from the perusal of a book with some defined and tangible idea of the writers' moral creed and broad purposes if he has any at all“ (zitiert bei Slater, 1999, S. 8). In diesem Zitat macht Dickens deutlich, dass es ihm zuvörderst wichtig war, dass der Leser seine Bücher gründlich las und prüfte („perusal“) und sich mit seinen Überzeugungen und Zielen beschäftigte. In seinen öffentlichen Lesungen konnte er eine direkte Beziehung zu seinem Publikum aufnehmen und sehen, wie seine Geschichten aufgenommen wurden. In einem Brief an seine Frau Catherine aus dem Jahre 1844 schrieb er nach einer Lesung, die das Publikum zu Tränen gerührt hatte, welche eine Macht er als Autor mit seinen Geschichten über sein Publikum ausübte (zitiert bei Ford G. H., 1965, S. 20). Gleichzeitig fühlte er eine Verpflichtung gegenüber dem Publikum: er wollte es informieren, bilden und unterhalten. Er wollte außerdem alle Schichten der Gesellschaft erreichen; quasi vom Koch bis zur Königin (Ford G. H., 1965, S. 22). Dabei hatte er die Überzeugung, dass der geniale Romanautor anders sieht als der normale Beobachter: Der „common observer“ würde den Autor angreifen, indem er ihm unterstelle, „intentional exaggeration, substitution, addition“ in seine Geschichten einzuflechten. Dieser normale Beobachter hätte niemals die Fähigkeit, die erstaunlichen Phänomene der realen Welt wirklich zu sehen, welche er daher als melodramatisch und unnatürlich abtue. Der Grund für diese unterschiedlichen Sichtweisen sei, dass der normale Beobachter niemals die Fähigkeit erworben habe, die nötig sei, diese Dinge zu sehen. Er sei einfach teilweise blind (Stang, 1959, S. 27). Damit sagte Dickens nichts Anderes als dass seine Kritiker ihn kritisierten, weil ihnen der Sinn für Wahrheit und Wahrnehmung abging. Der Künstler – hier der Romanautor – sei derjenige, welcher die Fähigkeit habe ins Herz der Dinge zu sehen, und welcher daher in der Lage sei, eine Vision der wahren Verhältnisse an seine Leser zu vermitteln.

Dabei sollte der Romancier an seine Leser eine ganzheitliche Sicht der Welt (z. B. in *OMF*, *LD* oder *BH*) weitergeben, aber – nach Stang – nicht in dem Sinne, dass er einen Mikrokosmos der Welt schaffe, sondern dass er seine Leser in den Stand versetze, ihre eigene Welt *daran abzubilden* (Hervorhebung durch Verfasserin) und zu verstehen. Darin sieht Dickens eine Voraussetzung, um die Welt zu verändern (Stang, 1959, S. 28). Dieses Selbstverständnis war nicht überheblich gemeint, sondern zutiefst philosophisch grundiert und nahm ihn in die Pflicht, sich anzustrengen und Bestmögliches zu erzeugen. Kunst sei Anstrengung. So schrieb er an Richard Bentley am 3.10.1838 (House & Storey, Rprt. 1989, S. 439), er arbeite an *OT* mit „such hearty energy“, dass er kaum Zeit für etwas Anderes habe und vorgegeben habe für zwei Wochen nicht in London zu sein. Auch in *DC* gibt er über seinen Protagonisten dem Selbstverständnis Ausdruck, dass Schreiben harte Arbeit sei (Evans, 1999). In einem Brief an Collins während des Schreibens von *BH* führte er aus: „[...] writing can be done (only with) the utmost application, the greatest patience, and the steadiest energy of which the writer is capable“ (Kaplan, 1989 2. Aufl., S. 287). In seiner letzten Rede (Birmingham Speech) führte Dickens aus, dass all seine Talente zu sehen und zu schreiben, seine Disziplin und seine Kunstfertigkeit ihm nichts genützt hätten, wäre da nicht seine Fähigkeit zur Aufmerksamkeit („attention“) gewesen. Heute würde man vielleicht eher den Begriff „Achtsamkeit“ wählen, der im aufmerksamen Wahrnehmen auch die Qualität der freundlichen Annahme bedeutet. In dieser Rede rief er auch seine Zuhörer auf, die Fähigkeit zur „attention“ zu kultivieren (zitiert bei Slater, 2012, S. 604). Aus diesem Selbstverständnis als Autor ergeben sich vier ästhetische Aspekte:

1. Eine besondere Rolle des Romans als Kunst
2. Ein besonderes Verhältnis von Dickens zu seiner Leserschaft
3. Die Kultivierung moralischer Grund- und Leitsätze
4. Die adäquate Umsetzung seines ästhetischen Credo in Narration

Dickens wollte mit seinen Romanen die Welt verändern oder zumindest beeinflussen. In einer Rede, die er am 25. Juni 1841 in Edinburgh hielt, sprach er über den Geist, in welchem er seine Romane verfasste: „I felt an earnest and humble desire, and shall do till I die, to increase the stock of harmless cheerfulness.“ Damit spricht er eines seiner Leitmotive seines Schreibens an, Freude zu stiften und zu unterhalten (Wall, 1970, S. 59), welches in engem Zusammenhang steht mit der Bildung der Menschen über die Fantasie (vgl. weiter unten). In einem Artikel in den *HW* über „*The Amusement of the People*“ vom 30.3.1850 fordert er eine Erziehung der Gefühle im

Sinne eines „sound rational amusement“ (Dickens, 1850, S. 13), indem er gezielt Ratio und Vergnügen miteinander verbindet. Dass Ratio und Gefühl einander bedingen, macht Nelson in seiner Auswertung von Briefen an den Freund Forster deutlich: Die Wirklichkeit – so habe Dickens gemeint - sei nicht immer offen und einfach, sondern aufgeladen mit Geheimnis. Um die Wirklichkeit vollständig zu verstehen, bedürfe es der Fantasie (Nelson, 1981, S. 200). Gleichzeitig plädierte Dickens für eine Weltsicht, die - durchaus religiös geprägt - davon ausgeht, dass auch im Bösen „that soul of goodness“ läge, welches der Schöpfer hineingelegt habe. Er gibt seiner Überzeugung Ausdruck, dass die Tugend überall in der Welt zu finden sei und nicht unvereinbar sei mit Armut und Lumpen (Dickens‘ Speech in Edinburgh in Wall, 1970, S. 59). Damit spricht er sein Interesse an Verbrechen und Verbrechern einerseits und seine empathische Darstellung der kleinen Leute andererseits an. Im Vorwort zu *OT* (Third Edition 1841) betont er, wie sehr ihm daran gelegen war, das Verbrechermilieu in all seiner Deformierung, seiner schmutzigen Armut und Erbärmlichkeit zu zeigen und sieht dieses als „a service to society“ an (Preface, 1966, S. 36). Im diesem Vorwort zu *OT* (Third Edition) wendet sich Dickens gegen die inzwischen öffentlich formulierten Vorwürfe, eine Newgate Novel bzw. eine Romanze geschrieben zu haben und ein völlig unrealistisches Bild einiger Charaktere, z. B. Oliver Twist oder auch Nancy, gezeichnet zu haben. Beides weist er mit dem Hinweis zurück, dass alles absolut wahr sei (S. 37). Unter Wahrheit versteht Dickens nicht die mimetische Abbildung von Fakten. „The exact truth must be there; but the merit of art in the narrator, is the manner of stating the truth.“ (zitiert bei Ford G. H., 1965, S. 134), womit Dickens meint, dass Art und Weise der Darstellung die Wahrheit ausmachten. Er beruft sich ganz ausdrücklich auf die Tradition von Fielding, Goldsmith und Zeitgenossen und hebt deren moralische Qualität und Integrität hervor (ebd., S. 135). In der Betonung dieser Traditionslinie liegen mehrere Aspekte: der Roman wird als Kunstwerk betrachtet, er hat eine moralische Aufgabe und dient insofern der Erziehung und Bildung der Leserschaft. Dickens hat nicht nur zu *OT* im Nachgang ein Vorwort geschrieben – auch zu verschiedenen anderen Romanen wie z. B. *DS*, *BH*, *GE*, *LD*, *OMF* verfasste er für weitere Auflagen Vor- und Nachwörter, in denen er zu den immer wieder neu erhobenen Vorwürfen Stellung bezog. Dieses tat er, obwohl er der Grundauffassung war, „that a book [...] should speak for, and explain, itself“ (zitiert bei Slater, 2011, S. 360). Aber Dickens verband mit seinen Äußerungen auch die Hoffnung auf Anerkennung des Romans als Kunstform und seiner selbst als Künstler. An Thackeray schrieb er am 9.1.1848: „I am

always possessed with the hope of leaving the position of literary men in England, something better and more independent than I found it.“ (House, Storey, & Tillotson, 1989 Reprinted Edition, S. 227).

Aus diesem Selbstverständnis als Künstler ergab sich eine besondere Beziehung zu seiner Leserschaft. In seinen Vorwörtern spricht Dickens seine Leser persönlich an, indem er sich von ihnen verabschiedet, als seien die zwei Jahre, über die die meisten Fortsetzungsromane veröffentlicht wurden, eine Art persönliche Kommunikation zwischen ihm – dem Autor –, den Figuren der Romane und seinen Lesern gewesen. So schreibt er im Vorwort zu *DS*:

„I cannot forgo my usual opportunity of saying farewell to my readers in this greeting-place, though I have only to acknowledge the unbounded warmth and earnestness of their sympathy in every stage of the journey we have just concluded.“ (zitiert bei Wall, 1970, S. 89).

Das Bild der Reise evoziert ein zeitlich begrenztes, aber intensives Beisammensein, das auch bei seinen Lesungen zum Ausdruck kommt. In einem Brief an seinen Freund Forster beschreibt er 1858 seine Begegnung mit dem Publikum im Kontext einer öffentlichen Lesung aus seinen Romanen. Er schreibt zutiefst gerührt von „personal regard“ und „respect“, welche ihm entgegengebracht würden. Aber was noch deutlicher die Nähe zwischen Autor, Figuren und Lesern ausdrückt, ist die wiedergegebene Äußerung von Menschen, die ihm danken, weil er ihr Haus mit Freunden gefüllt habe (zitiert bei Wall, 1970, S. 144).

Diese Haltung des zeitgenössischen Publikums zeigt, wie sehr es Dickens gelang, die Gefühle seiner Leser anzusprechen, in ihnen Empathie für die dargestellten Figuren zu wecken und offenbar auf diese Weise eine Haltung zu erzeugen. Damit hatte Dickens das Ziel der Kunst, die Welt zu verändern „by changing public opinion“ (Stang, 1959, S. 23) insofern erreicht, als er seine Leser erreichte. Dass damit aber nicht unbedingt auch eine Veränderung der Welt verbunden war, konnte der Zuhörer an seiner Birmingham Speech ablesen, die er am 6. Januar 1870 hielt. Er zitierte H.T. Buckle, den Autor der *History of Civilization in England*: „They (gemeint sind die Bürger – Anm. Verfasserin) will learn that lawgivers are nearly always the obstructors of society, instead of its helpers[...].“ (zitiert bei Wall, 1970, S. 175).

Was Dickens ästhetisch bewegte schrieb er in der ersten Ausgabe seiner Zeitschrift *HW* im Jahre 1850. Ziel seiner Zeitschrift sollte sein, dem Leser das Wissen oder auch die Kenntnis über „social wonders, good and evil“ zu vermitteln. Dabei wollte er die Fantasie („fancy“), welche jeder Mensch habe, pflegen und entwickeln. Er

wollte zeigen, dass in den vertrauten Dingen – selbst in denjenigen, die, oberflächlich gesehen, abstoßend seien, genügend „romance“ sei, wenn man nur genau hinsehe (1850, S. 1). Dickens war überzeugt, dass die Kraft der Fantasie die Dinge sichtbar mache.²⁸ Ford zitiert einen Brief, in dem Dickens zum Ausdruck bringt, dass er über die Fantasie Beziehungen zwischen Dingen wahrnehme, „which are not apparent generally“ (zitiert bei Ford G. H., 1965, S. 144). Dickens schätzte - wie oben schon ausgeführt - die Populärkultur des Melodrams. Dort sah er im raschen Wechsel von tragischen und komischen Szenen eine Lebhaftigkeit und Farbigkeit, die nur auf den ersten Blick völlig absurd sei. „The transitions in real life from well-spread boards to death-beds, and from mourning weeds to holiday garments, are not a whit less startling;“ (*OT*, Kap. 17, S. 169). In Wirklichkeit sei das Leben genau so – ein Wechsel von Trauer und Freude. Juliet John weist in ihrem Essay über Dickens' Verhältnis zur Populärkultur darauf hin, dass Dickens an den Melodramen vor allem geschätzt habe, dass sie ein Ausdruck der Fantasie des Volkes gewesen seien und die Gefühle des Publikums direkt angesprochen hätten (John, 2008, S. 144). Dabei mache Dickens zwar Anleihen beim populären Genre, bliebe aber kritisch und vor allem sehr kreativ und eigenständig in seiner Darstellungsweise.²⁹

Ein anderes Genre, das der Fantasie Nahrung gibt, sind Märchen. Dickens mochte Märchen sehr und machte in seinen Romanen häufig Anspielungen auf „fairy tales“. Er hielt sie - weil sie die Fantasie anregten - für ein unverzichtbares Element der moralischen Erziehung (Slater, 1999, S. 14f.). In einem Aufsatz in den *HW* mit dem Titel „Frauds on the Fairies“ aus dem Jahr 1853 geht er ausführlich auf die segensreichen Einflüsse von Märchen auf die Menschen, insbesondere auf die Kinder, ein: “It would be hard to estimate the amount of gentleness and mercy that has made its way among us through these slight channels.“ (zitiert bei Slater, 1999, S. 15). Insofern schreibt Dickens zwar zur Unterhaltung, aber nicht vorrangig zum Amüsement, sondern immer mit dem Ziel, den Leser zu bilden. „Fancy“ ist daher eine moralische Kategorie,

²⁸ Imagination oder Fancy ist für Dickens die zentrale ästhetische und weltanschauliche Kategorie, die Coolidge in seiner kleinen Studie von 1961 auf den Idealismus zurückführt; danach wird die Seele als Hort von Mitgefühl, Erinnerung und Fantasie gesehen (Coolidge, *Two Commentaries on Dickens*. A. Dickens and the Philosophic Basis of Melodrama. B. Dickens and the Heart As the Hope for Heaven, 1961, S. 7). Auch Maurer macht die zeitgeistige Haltung in der Kunst der Romantiker (z.B. Wordsworth, Coleridge, Keats) an den Begriffen „liberty“ und „imagination“ fest. Romantik wird als Reaktion auf die „neue Zeit“ gedeutet. Dabei sieht er darin eine komplexe Reaktion, die nicht kritiklose Rückwendung, sondern ein hochentwickeltes Krisenbewusstsein gepaart mit Erneuerungswillen darstellt (Maurer, 1997, S. 335).

²⁹ Vgl. Turner weiter oben.

die es über Literatur zu vermitteln galt. Fantasie oder Imagination (beides wird von Dickens gleichgesetzt) hat eine dreifache Bedeutung: Es ist die Vorstellungskraft des Dichters, die ihn die Welt sehen und so beschreiben lässt, dass das Publikum daraus lernen kann (vgl. 1.2 Hardy, 2013, S. xiii und S. 29). Es ist die Kraft, die in den guten Figuren entweder vorhanden ist oder in anfangs negativen Figuren wächst, sie zur Erkenntnis bringt und zu guten Figuren werden lässt.³⁰ Auf diese Weise sind Fantasie oder Imagination Teil der moralischen Erziehung des Publikums. Dahinter verbirgt sich die Idee, der Leser solle „kindlicher“ („more childish“) werden, indem er fantasievoller, sanfter, weniger selbstgerecht empfinde, wenn er Bücher lese (zitiert bei Slater, 1999, S. 29). Dem entspricht als weitere moralische Kategorie die der Unschuld („innocence“) – eigentlich eine Eigenschaft des Kindes, die - auf den Erwachsenen angewendet - meint, dass dieser sich an seine Kindheit erinnere und offen für Wunder und Unterhaltung werde, bereit sei zu helfen und vorbehaltlos Gefühle für andere entwickeln könne (Slater, 1999, S. 35). Coolidge (1961, S. 4), der eine große Affinität von Dickens‘ philosophischer Grundhaltung nicht zuletzt in der Tradition von Romantik und Melodramen sieht,³¹ arbeitet schon in seiner Studie von 1961 heraus, dass ein Mangel an Gefühl/Mitgefühl für Dickens die Ursache allen Übels in der Welt gewesen sei (ebd.).

Eine weitere moralische Kategorie, welcher Dickens folgt, ist diejenige der Ernsthaftigkeit, womit er Gewissenhaftigkeit, emotionale Aufrichtigkeit und Verantwortungsbewusstsein verbindet. Diese Qualitäten zeichnen seine „guten“ Figuren wie z. B. Oliver Twist aus, dem „a warm and earnest heart“ zugesprochen wird. Wohingegen die Negativ-Figur Richard Carstone in *BH* als unbeständig und flatterhaft dargestellt wird, dessen einziges beständiges Engagement sich auf den Prozess bezieht und Züge der Besessenheit annimmt (Slater, 1999, S. 62f.). In *GE* ist Miss Havisham der Mania-Typ und Magwitch, weil ihn die Dankbarkeit antreibt, der gütige ernsthafte Typ (ebd.).

³⁰ Vgl. Ausführungen von Stone, dargelegt in 1.2.

³¹ Coolidge sieht Dickens‘ philosophische Grundhaltung sowohl im Melodram als auch im Gefühlsroman repräsentiert und macht die Basis von Dickens‘ Überzeugungen im zeitgeistigen Gefühlskult und in der Philosophie eines „informal idealism“ aus, der damals unter den Dichtern der Romantik verbreitet war. Danach war die Seele der Hort von „empathy, memory, imagination, mental peace [...]“ (S. 7). Damit habe sich auch verbunden die Überzeugung, dass „truth and moral guidance“ zu erreichen seien, wenn man dem Herzen folge (ebd.). Vgl. auch die Deutung der Romantik von Maurer in Anm. 28 und den romantischen Kontext von „Gothic“ und „Mystery“ in Anm. 25.

Dickens wird vor allem als großer Autor sozialkritischer Romane gesehen. Insofern ist es nicht unerheblich, welche Haltung er zu Fortschritt und Wandel hatte. Nach Slater stand Dickens dem technischen und wissenschaftlichen Fortschritt und dem Wandel von Gesellschaft und Politik nicht abwehrend gegenüber, aber er entwickelte früh eine kritische Haltung gegenüber den damit verbundenen Auswüchsen (Slater, 1999, S. 71). Nach Coolidge hatte Dickens eine Vorstellung von Fortschritt, die sich orientierte an einer philosophischen Grundhaltung, deren zentrale Ideen er aus dem Idealismus, der Gefühlswelt der Romantik und dem damit verwandten Organizismus ableitete. Dickens verband mit dem Organizismus einen Aufbau von Gesellschaft analog zu denen lebendiger Organismen. Daraus ergab sich ein Fortschrittsgedanke, der Fortschritt als natürliche Entwicklung sah. Er begrüßte die Eisenbahn, interessierte sich für die moderne Naturwissenschaft und die historische Kritik an der Bibel – aber den notwendigen Wandel von Gesellschaft und Politik, der damit einherging, sah er in der Reform, nicht in der Revolution (Coolidge, 1961, S. 8f.). Diese Trias von „informellem“ Idealismus,³² Gefühl und Organizismus hat Konsequenzen für die literarische Darstellung von Missständen, der Verantwortung für diese und deren Behebung. Orwell befand: „The truth is that Dickens‘ criticism of society is almost exclusively moral.“ (1960 Rpr, S. 4). Daher sei sein Radikalismus „of the vaguest kind“ (S. 56). Radikal war Dickens im Denken. Er verabscheute jede Art von Zwang, die er repräsentiert sah in Institutionen wie Gerichtsbarkeit, Armenhäusern, Schulwesen und Verwaltung. Er sah in diesen Institutionen Akteure, denen Gefühl und Empathie abging und die bei anderen jedwede natürliche Emotion und Reaktion zu unterdrücken versuchten (Coolidge, 1961, S. 9). Daher ist Dickens‘ Sozialkritik zuallererst eine Parteinahme für die Armen und Entrechteten. Er sieht zwar institutionelle Ursachen in der Lage der Armen, die er als Journalist auch vehement bekämpfte, doch letztlich macht er die Verantwortung für die Missstände beim Individuum fest (Leimberg & Cerny, 1978, S. 239ff.). Ford sieht in Dickens‘ Botschaft „the necessity of self-conquest, individual responsibility to other people, indivisible from the welfare of the human community“ (Ford G. H., 1965, S. 151). So beschreibt Dickens‘ Biograph Forster z. B. den Roman *HT*, der ein Sinnbild eindringlicher Sozialsatire ist, als Roman „wholly in the interests of affections and the fancy“ (zitiert bei Leimberg & Cerny 1978, S. 241). Damit ist der Roman alles andere als ein Vehikel politischer

³² Vgl. Ausführungen in der Fußnote 31, wo diese romantische Auslegung von Idealismus als „informal“ bezeichnet wird.

Auseinandersetzung.³³ Vielmehr zeigten nach Leimberg und Cerny alle Romane eine komplexe innere Dynamik, die auf der gesellschaftlichen wie der individuellen Ebene zu Entdeckungen und Erklärungen dränge und wo Verantwortung auf allen Ebenen dringlich eingefordert werde (Leimberg & Cerny, V. Sozialkritik, 1978, S. 330).³⁴ Dieser Befund macht zweierlei sichtbar: Zum einen, wie sehr Dickens' Gesellschaftskritik im Mystery-Plot eine angemessene Darstellungsform gefunden hat; zum anderen, wie eng Dickens' Vorstellung von gesellschaftlichem Wandel mit moralischer Erziehung und mit Fantasie als Kernkompetenz moralischen Handelns verbunden ist. Dazu wollte Dickens als Romanautor beitragen. In einem Brief an Forster (zitiert bei Hardy, 2008, S. 29), in welchem er über seinen Schaffensprozess als Autor berichtet, verdichtet Dickens in eindrucksvoller Weise, was ihn bewegte, und bestätigt die obigen Ausführungen:

„I think that the importance of the idea is [...], that it will concentrate into one focus all that is done in the paper [...] just mysterious and quaint enough to have a sort of charm for the (people's) imagination, while it will represent common-sense and humanity. I want to express [...] that it is the Thing at everybody's elbow, and in everybody's footsteps [...] everybody's inseparable companion.“

Mit diesem künstlerischen Selbstverständnis und der moralischen Grundierung verbinden sich in Dickens' Ästhetik Formen der narrativen Umsetzung, die kurz angerissen werden sollen. Robert Douglas-Fairhurst sieht Dickens zwischen „confident improvisator“ und „cautious perfectionist“ (Douglas-Fairhurst, 2012, S. 279); Foltinek macht in Dickens immer die Konkurrenz zwischen „imagination“ und „necessity of control“ fest. (2005, Introduction). Letztlich wird in beiden Gegensatzpaaren deutlich, dass Dickens sehr wohl planvoll schrieb und seine Geschichten systematisch entwickelte, dass aber seine Fantasie einen sehr expressionistischen Stil, eine überaus lebhaft dramatisierung der Charakterdarstellung und eine Vielfalt von Figuren und Ereignissen erzeugte, die nach Strukturierungselementen riefen.³⁵ So sei Dickens' Charakterdarstellung bestimmt durch eine eher dramatische Darstellung über Dialog und Handlung (Hardy, 2008, S. 23), die den Seelenzustand nicht durch Introspektion,

³³ Vgl. Lennartz: Man darf nicht verkennen, dass Dickens durchaus über subversive Techniken der Bloßstellung viktorianischer Werte und Normen verfügte (Radical Dickens: Dickens and the Tradition of Romantic Radicalism, 2015, S. 132f.).

³⁴ Vgl. Oesterle in Kap. 2.1.1, der im Geheimnis die Anregung der Imagination festmacht (1998, S. 55).

³⁵ Vgl. dazu auch Brattin in seiner Abhandlung über die Kompositionsprinzipien von Dickens, in welcher er die „number plans“ und Notizbücher erörtert und Dickens zitiert: „I write every word of my books with my own hand, and I do not write them very quickly either. I write with great care and pains (being passionately fond of my art, and thinking it worth any trouble), and persevere, and work hard“ (Dickens's Methods of Composition, 1999, S. 117).

sondern durch äußerliche Gegebenheiten sinnfällig macht (vgl. Van Ghent und John).³⁶ Hardy stellt die Bedeutung der Einfluss nehmenden Erzählinstanz heraus, indem sie den homodiegetischen Erzählern einen „suggestive style“ und Erzählweisen zuordnet, die der „externalised aesthetics“ des Melodrams zugeschrieben werden können. Sie hält diese Erzähler (*DC*, *BH* und *GE*) für gleichsam „reliable“ und „self-revealing“ (2008, S. 59). Der heterodiegetische (bei Hardy „auktorial“ genannte) Erzähler wiederum sei voller Emotionen und trete auf wie ein „public orator“ (2008, S. 51-55). Aus diesen Befunden leitet sich eine enge Kommunikationssituation zwischen Erzählinstanz und fiktivem Leser ab. Slater sieht von *DS* an die Entwicklung durchgehender Symbolik als stilbildend an, um die geistige, moralische und politische Realität zu erfassen und Einheitlichkeit zu erzeugen (Slater, 2011, S. 260). Nalecz-Wojtczak betont – wie z. B. Beyer und Cerny – dass Dickens in seiner Handlungsführung durchgängig von der Koinzidenz Gebrauch mache. Das sei ein Element von Dickens‘ ästhetischem Credo, „the connection of the unconnectedness“ sichtbar zu machen (Nalecz-Wojtczak, 1970, S. 250). Lettis stellt heraus, dass es Dickens darum gegangen sei, die Wahrheit sichtbar zu machen. „Truth“ sei ihm eine zentrale Darstellungskategorie gewesen, die er interpretiert habe als „a probing beneath the surface appearance, a deep comprehension, above all an affirmation that passes other human understanding“ (The Dickens Aesthetic, 1989, S. 271). Mit diesem Befund wird einmal mehr der Enthüllungscharakter von Dickens‘ narrativer Technik herausgestellt. Auch Nelson wertet in Dickens‘ Schreiben die Enthüllungshandlung als Darstellungsprinzip (1981, S. 26), welches Ordnung stifte, Verwirrung sowohl auf der Ebene der handelnden Figuren als auch beim Leser erzeuge, Verbindungen herstelle und am Ende zu Erklärung und Erkenntnis führe (S. 191 ff.). Nelson vergleicht gar die finale Erkenntnis mit James Joyces Epiphanien im Sinne einer plötzlichen, quasi von Gott gestifteten Erleuchtung (S. 193). Slater sieht – neben der Symbolik – ein weiteres Strukturierungselement, das durch den Inhalt gegeben sei. Ab *DS* macht er in den Romanen durchgängig Geschichten von Frauen aus, welche durch alle Spielarten gesellschaftlicher Determinierung gehen müssten (Slater, 1983, S. 243). Damit kommt aber die Form des Bildungsromans in den Blick, in welchem die moralische Entwicklung einer zentralen Figur verfolgt wird; das scheint diesem inhaltlichen Strukturmodus mehr zu entsprechen und vermeidet die Verengung auf den Gender-Aspekt. Aber Dickens‘ Interesse an einer

³⁶ Vgl. Johns Prägung des Begriffs „externalised aesthetics“ in ihrer Studie über Dickens‘ Verhältnis zum Melodram (2011, S. 133), der diesen Merkmalen sinnfällig entspricht. Siehe auch Kap. 1.3 dieser Studie.

moralischen Botschaft,³⁷ an der Darstellung sozialer Missstände und an der Auseinandersetzung mit menschlichem Fehlverhalten, seine Freude an melodramatischen, die Gefühle der Leser aufwühlenden Darstellungen, seine Vorliebe für Zufall und Fügung, seine Überzeugung, dass das Geheimnisvolle eine Konstituente von Leben und Fiktion sei (vgl. Nelson 1981, S. 26), gehen noch mehr in Richtung der Mystery-Plots als narratives Ordnungs- und Gestaltungselement (wo die emblematische Darstellung als ein Diskursmittel zu sehen ist) und als strukturelle und thematische Unterfütterung für vielfältige soziale Enthüllungen (vgl. E. Wilsons Begriff von der „social fable“ in Kapitel 1.2).³⁸ Die Mystery-Plots erfüllen die genannten Voraussetzungen. Sie müssen auf das Ende hin erzählt werden und entsprechen Dickens' wiederholter Äußerung, dass er von Beginn an das Ende im Blick habe. Beispielsweise erklärt er in einem Brief an Constance Cross³⁹ über die Art seines planvollen Schreibens:

“...but the plot, the motive of the book, is always perfected in my brain for a long time before I take up my pen. I add a great deal to the original idea as I work on, but, as I always know the end from the beginning, I can safely commit my work in parts to the press.“

Es ist kein Zufall, dass Dickens in allen seinen späten Romanen „mysteries“ im Sinne von Geheimnishandlungen wie eine soziale Fabel verarbeitet. Dierks hält die Mystifikation des Lesers bis zur unerwarteten Auflösung⁴⁰ aller Rätsel am Schluss für ein bewusstes Konstruktionsprinzip von Dickens (1982, S. 36).⁴¹ Nach den vorstehenden Ausführungen zu Dickens' Kompositionsstrategien und narrativen Grundstrukturen finden seine Darstellungsprinzipien im Mystery-Plot eine kongeniale Entsprechung. Diese Erzählform kommt aber auch seinen Zielen als Autor entgegen. Damit kann das Publikum durch eine sowohl kognitive wie auch emotionale Weise in den Fortgang der Handlung eingebunden werden; die Enthüllung ist zudem eine Aufdeckung in mehrfacher Hinsicht, indem sie „böse“ Taten und Urheber, aber auch Schuld und Verantwortungslosigkeit erkennbar macht. Die Enthüllung lässt ganz

³⁷ Dickens glaubte nach Lettis „that life is [...] tortuous and trying but essentially good, and that it is the business of art to see so, and to say so.“ (S. 271)

³⁸ Vgl. auch in 1.2 Garrets Analyse, nach der Dickens Mängel des gesellschaftspolitischen Systems und individuelle Geschichten von Schuld und Versagen verknüpfe und Flints Befund, dass der Mystery-Plot helfe, Missstände zu offenbaren.

³⁹ Zitiert in Joel J. Brattin, „Dickens's Methods of Composition“ (1999, S. 111); vgl. auch Nelson, 1981, S. 71-78.

⁴⁰ Nach Auffassung der Verfasserin kann man nicht durchgängig von einer unerwarteten Auflösung sprechen. Das werden die Detailanalyse in den Kapiteln 3. bis 5. zeigen.

⁴¹ Dierks hält die Betonung der Fantasie und die Aufrechterhaltung von Spannung für die zentralen Motive von Dickens, den Mystery-Plot einzusetzen.

unterschiedliche Erzähl- und Kompositionstechniken zu (wenn man sich vom Schema-Plot der Detektivgeschichte löst), was Dickens' Lust am Experimentieren entgegenkam (Douglas-Fairhurst, 2012, S. 16) und seine Vorstellung vom Leser als aktiv Beteiligten erfüllte.

So lässt sich im Mystery-Plot als Element der populären Kultur vieles nutzen, was dem Leser durch Schauerroman, Melodram und Romanze bekannt war. Es lassen sich aber auch Dickens' ästhetische Anliegen in diesem Genre zielführend und publikumswirksam umsetzen. Der Mystery-Plot fordert das Leserinteresse wie kein anderes Genre heraus, weil Geheimnishandlungen die Gefühle ansprechen, weil sie Fragen aufwerfen und im Laufe der Handlung Deutungen für eine Antwort anbieten. Die im Mystery-Plot möglichen narrativen Strategien entsprechen Dickens' Haltung, den Leser nicht zu bevormunden, sondern ihn selbst entdecken zu lassen, was zu entdecken ist⁴² und ihn durch Fantasie und Mitgefühl lernen zu lassen. Bei der Entwicklung eines Modells zur Erfassung von Dickens' Erzählstrategien und narrativen Strukturen im Hinblick auf das inhärente Wirkungspotenzial ist es essentiell, den Erzähldiskurs im Verhältnis zum Leser, zu den Werten und Normen, die Dickens leiten, und zu seinem Verständnis von seiner sozialpolitischen Aufgabe sichtbar zu machen.

2.1.2 Entwicklung eines textanalytischen Modells zur Erfassung des Wirkungspotenzials von Dickens' Erzählstrategien

Jedes Erzählen ist der Prozess einer Kommunikation (R. Alewyn, 1998, S. 54)

Dickens' ästhetische Absichten bedeuten, dass ein Analysemodell zwar textanalytischen Kategorien folgen muss, dass diese aber nicht gegenüber dem textuellen Befund primär gesetzt werden dürfen. Wie Cerny (Cerny, II. Charakterdarstellung, 1978, S. 103) zu Recht ausführt, sollten Kategorien als heuristisches Mittel betrachtet werden, welches sich am Text zu legitimieren hat. Indem in dieser Studie die Ermittlung von Wirkungsstrukturen ein zentrales Anliegen ist, dem Form und Funktion auf der textuellen Ebene zugeordnet sind, ergeben sich weitere Voraussetzungen. Es bedarf eines Modells, das die Deutungsangebote des Textes zu erfassen vermag, indem der

⁴² Vgl. Dickens' Brief an Collins weiter oben, in dem er diesem rät so zu schreiben, dass der Text sich selbst enthüllt und in der Rückschau erklärt „only to SUGGEST, until the fulfillment comes“.

Erzähldiskurs mit allen entscheidenden Strukturelementen abgebildet ist und den dynamischen Faktoren Wirkungsästhetik / Leserrezeption Rechnung tragen soll. Es soll möglich sein, den kognitiven Prozess, welchen der Leser vollzieht, indem er durch Textstrukturen und Erzählstrategien, aber auch durch eigene Wissensbestände und Einstellungen beeinflusst wird, sichtbar zu machen, um das Wirkungspotenzial zu (er)klären. Da neben den kognitiven Prozessen emotionale Vorgänge wie z. B. das Empfinden von Sympathie/Antipathie an der Rezeption beteiligt sind (Keen, 2007) und (Schneider, 2000), ist den sog. Rezeptionsemotionen Rechnung zu tragen, zumal Dickens bewusst auf die Erzeugung von Emotionen abzielte. Zur Erfassung der Besonderheiten in Dickens' Darstellungskunst unter Berücksichtigung des Wirkungspotenzials sind folgende Voraussetzungen zu berücksichtigen:

- Offenheit für die erzählerische Gestaltung
- Erfassung aller relevanten Aspekte der Erzählung mit besonderem
- Fokus auf der Erzählinstanz als Erzeuger von Deutungsangeboten
- Berücksichtigung von Dickens' ästhetischen Prinzipien
- Einbeziehung des Verhältnisses Text/Leser
- Berücksichtigung der Rezeption als variabler Prozess
- Einbeziehung der Kontextebene

Diese Grundbedingungen bedeuten, dass das gewonnene Instrumentarium sowohl eine „präzise Analyse der narrativen Formen und Verfahren“ erlaubt als auch deren „Funktionen und ihr Wirkungspotential“ in den Blick nimmt (Sommer, 2010, S. 96). Es soll - auch wenn es eine Art Werkzeugkasten der Konstituenten beschreibt - nicht so starr sein, dass es den Blick für die Eigenart der Erzählweise von Dickens einengt. Es soll aber bei aller Flexibilität eine Systematisierbarkeit der Vorgehensweise erlauben. Dickens' besonderes Verhältnis zu seinen Lesern – sowohl durch die Wahl der Erzählinstanz als auch durch die direkte Ansprache in Vor- und Nachwörtern – legt nahe, Richard Alewyns Sichtweise vom Erzählen als Prozess einer Kommunikation zu folgen⁴³ und vom Kommunikationsmodell auszugehen, zumal Ver- und Enträtselung einen spezifischen Austausch von Informationen beinhalten. Hierbei soll zunächst

⁴³ In seinem Aufsatz über die „Anatomie des Detektivromans“ – veröffentlicht in der Sammlung von Vogt über den Detektivroman – vertritt Alewyn die Auffassung, dass eine angemessene Theorie der Analyse des Detektivromans „den Standpunkt, den der Erzähler dem Leser zuweist“ einbeziehen müsse. Es käme nämlich darauf an, wie „vollständig und unmissverständlich er jeweils den Leser“ in sein Allwissen einweihe. Jedes Erzählen sei nämlich der Prozess einer Kommunikation (Alewyn, 1998, S. 54).

ausgegangen werden von der gegenwärtigen literaturtheoretischen Diskussion (Alewyn, 1998).

Nünning und Nünning weisen in ihrem Methodenband zur Textanalyse in ihrem Beitrag (Nünning & Nünning, 2010) das Kommunikationsmodell als nützliches Grundmodell „für die Ordnung verschiedener Theorien und Methoden der Literaturwissenschaft“ aus (S. 17). Sie sehen im literarischen Text eine Nachricht, die zwischen einem Autor (Sender) und einem Leser (Empfänger) über ein Medium vermittelt wird (ebd.). Voraussetzung sei, dass Sender und Empfänger eine gemeinsame Verständnisgrundlage hätten (Sprache, Gattungskonventionen). Da literarische Texte trotz ihrer Fiktionalität einen (ästhetisch vermittelten) Kontextbezug haben (der ja Bestandteil des Kommunikationsmodells ist), bietet es sich an, sowohl kontextorientierte als auch textzentrierte Ansätze mit dem Kommunikationsmodell zu verbinden (ebd.). In der vorliegenden Arbeit werden – das wurde oben schon ausgeführt – sowohl Dickens‘ ästhetische Grundsätze, die historische Wirklichkeit, auf welche er sich bezog (thematische Grundierung, soziale Botschaft), seine spezifischen Textstrategien und narrativen Strukturen sowie die Wirkung auf den Leser miteinander verknüpft. Es wird davon ausgegangen, dass das Kommunikationsmodell prinzipiell einen guten Ausgangspunkt für ein Analysemodell darstellt. Entscheidend ist, in welcher Modellvariante es hier Anwendung finden soll. Wenzel stellt in seiner Einführung in die Erzähltextanalyse (Wenzel, 2004) drei übergreifende Modelle des Erzähltextes vor, die ein sinnhaftes Instrumentarium nahelegen: Das Kommunikationsmodell, das Zwei-Ebenen-Modell als elaborierte Form des Kommunikationsmodells sowie das dreigliedrige Erzähltextmodell. Bei der Betrachtung des Basismodells werden weitere wichtige Kriterien für die Grundlegung und Anwendung eines Modells des Erzählens deutlich:

- Sichtbarmachung der Besonderheiten erzählerischer Kommunikation
Dazu gehören:
- Die Position, die der reale Autor und der reale Leser in diesem Prozess einnehmen (extern).
- Die Verortung der realen Kommunikationssituation (bzw. -ebene) als textextern (und dynamisch, bestimmt von der Wirklichkeit von Autor und Leser und ihren Erfahrungen, Werten und Normen – Ergänzung der Verfasserin).
- Die Position, die Erzählinstanz und der fiktive Adressat einnehmen (intern)

- Die Ebene der erzählerischen Vermittlung (intern) (Wie wird erzählt?)
- Die Ebene des Erzählten (intern) (Was wird erzählt?)

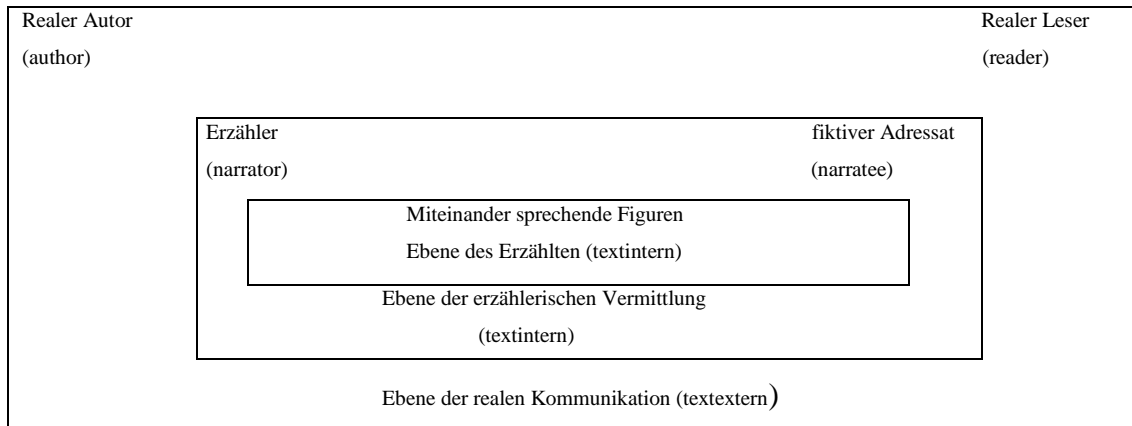


Abb. 1 Kommunikationsmodell des Erzähltextes (Basisversion) nach Wenzel (S. 6)

Dieses Basismodell hat den Vorzug der Übersichtlichkeit und der Klärung, in welcher Relation Autor, Erzähler, Text und Leser in der Kommunikation zueinanderstehen, um z. B. Autor und Erzähler nicht gleichzusetzen, oder um die zentrale Rolle des Erzählers adäquat zu erfassen, nämlich als Vermittler des Erzählten im Text selbst. Wenzel macht aber darauf aufmerksam, dass im Kommunikationsmodell zu wenig berücksichtigt wird, dass der Erzähltext zwei Ebenen habe, nämlich die der Geschichte (*story*) und diejenige des Erzähldiskurses (*discourse*), wobei erstere das Erzählte (was?) im Sinne der Konstituenten Handlung, Figuren und Raum und letztere die Art der Präsentation meint. In der Erweiterung des Modells als Zwei-Ebenen-Modell ist die Diskursebene differenziert ausgestaltet und weist die Elemente der Struktur der Umsetzung des Erzählten aus. Erzählreihenfolge, Erzähldauer, Erzählfrequenz, Charakterisierung, Erzählinstanz, Erzählmodus, Erzählsprache. Dieses Modell erfasst somit sämtliche Kategorien, die bei der Analyse eines Erzähltextes eine Rolle spielen. Damit ließen sich unterschiedliche Chronologien, Erzählinstanzen, Erzählmodi und Stile festmachen und eine Einsicht gewinnen, dass eine Geschichte ganz unterschiedlich erzählt werden kann.

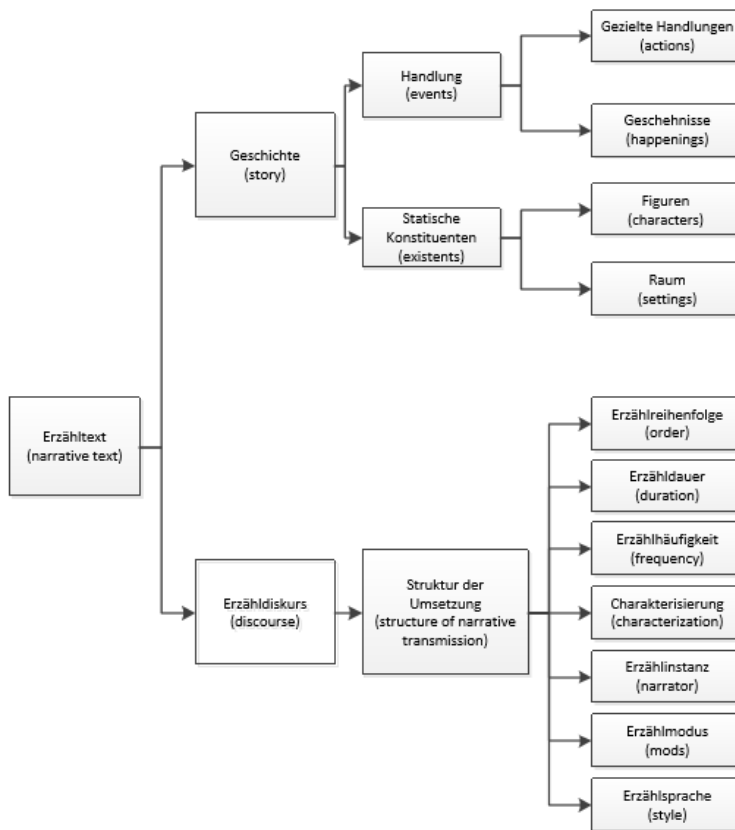


Abbildung 2: Zweiebenenmodell mit ausgestalteter Diskursebene bezogen auf das Medium Text
(in Anlehnung an Wenzel, S. 15)

Wenzel weist auch darauf hin, dass mit Handlung, Figuren und Raum die wichtigsten Bestandteile einer Geschichte bezeichnet seien. Es könnten Differenzierungen des Genres vorgenommen werden, je nachdem welche Konstituente überwiegt. Romane, die von der Handlung lebten, seien z. B. Detektivromane; Romane, die die Figur in den Vordergrund stellten, seien Bildungs- und Entwicklungsromane. Gesellschaftskritische Romane wie Utopien oder Anti-Utopien stellten den Raum in den Vordergrund (S. 8). Im Zusammenhang einer Analyse der Erzählkunst von Charles Dickens ist es wichtig, im Blick zu haben, dass die Romane verschiedene Genres miteinander verweben und somit ein Analyseinstrumentarium brauchen, das diesem Umstand Rechnung tragen kann.

Wenzel erhebt folgende kritische Einwände: Er sieht im Basismodell eine zu enge Fassung von Erzählern und Adressaten. Die Variationsbreite der Instanzen in einem erweiterten Modell, das er referiert (S. 11f.), scheint in sich nicht schlüssig zu sein, da Instanzen wie z. B. „impliziter Autor“ und „impliziter Leser“ nach Wenzel eindeutige Funktionen der Textstruktur seien. Er sieht weiterhin Schwachpunkte des

Modells in einem möglichen Systemzwang auf der Achse Autor / Leser, indem diese Achse zur Gefahr des Schematismus beitrage, ein restriktives Verständnis von Erzählung als Text beinhalte und keine eindeutige Trennschärfe zwischen Geschichte und Diskurs gegeben sei (S. 14ff.). Als Weiterentwicklung stellt Wenzel das dreigliedrige Erzähltextmodell von Genette vor, in welchem in kreisförmiger Anordnung die drei Konstituenten A (Narration = Erzählakt), B (Erzählung = Art der Präsentation) und C (Geschichte = Inhalt) zueinander in Bezug gesetzt werden. Im Erzählakt liegen die reale und fiktive Kommunikationssituation und damit auch Autor, Erzähler, Leser und fiktiver Adressat. In der Erzählung liegen alle Elemente der Struktur der Umsetzung einschließlich der Erzählinstanz und des impliziten Beobachters. Damit lassen sich zwar die Kategorien mit dem Kommunikationsmodell in Übereinstimmung bringen – doch die getrennte Verortung von Erzähler / Erzählinstanz sowie fiktiver Adressat / impliziter Beobachter in der Narration einerseits und der Erzählung andererseits erscheint unglücklich, da sie zur Ebene der erzählerischen Vermittlung gehören und dieses dann nicht mehr deutlich wird. Außerdem fehlt hier die pragmatische Ebene der außertextlichen Wirklichkeit, welche die Werte, Normen, Erfahrungen und Gefühle des Autors sowie des Lesers bestimmen und in den Text bzw. dessen Deutung eingeflossen sind. Ohne dass es in dieser Hinsicht eine Schnittmenge zwischen Autor und Leser gibt, lässt sich kein Rezeptionsprozess auf der Seite des Lesers aufbauen, der je nach Erfahrung unterschiedliche Wahrnehmungselemente einbringt. Gerade auf der Leserseite würde hier ein dynamisches Element unsichtbar, das in der vorliegenden Untersuchung Bedeutung hat. Wenzel macht darauf aufmerksam, dass die komplexen Relationen einer Erzählung sich nicht ohne weiteres in Kästchen pressen ließen (S. 19). Dennoch bedarf es eines konkreten, anwendbaren Instrumentariums, das sich aus einem nachvollziehbaren, für die vorliegende Untersuchung stimmigen Modell ableitet. Die Beschränkung auf die in Frage stehende Untersuchung bedeutet auch, dass nicht alle Varianten von Text und Erzählsituationen erfasst werden müssen.

Es erweist sich für das Anliegen dieser Arbeit jedoch als sinnvoll, am klassischen Zwei-Ebenen-Modell anzuknüpfen, das die ausgestaltete Diskursebene einbezieht. Dieses Modell macht die Beziehung Autor-Botschaft-Leser sinnfällig, indem Autor und Leser auf der textexternen Ebene angesiedelt sind. Es wird aber nötig sein, sowohl die Rolle des Erzählers einerseits und die Rolle des fiktiven Lesers andererseits näher auszuleuchten und zu bestimmen. Gleiches gilt für den realen Leser

im Hinblick auf die Determinanten der kognitiven und emotionalen Verarbeitung des Textes. Eine ausgestaltete Diskursebene einzubeziehen ist notwendig, damit das narratologische Repertoire, das Dickens anwendet, ausdifferenziert gewürdigt werden kann. Auch wenn es keine eindeutige Trennschärfe gibt zwischen Geschichte und Diskurs, ist es wichtig sich des textanalytischen Werkzeugkastens (Sommer, 2010, S. 96) bewusst zu sein, wenn man das Wirkungspotenzial der Romane erfassen will. Es geht also darum, die signifikanten Aspekte herauszuarbeiten, die für die Fragestellung dieser Arbeit relevant sind.

Wenn die Wirkungsästhetik nicht nur im Hinblick auf steuernde Textsignale, sondern auch mit Fokus auf die Rezeption untersucht werden soll, müssen die Erzählinstanz (als Vermittler der Geschichte) und die Rezeption (als Verstehensprozess) differenziert erfasst werden. Auf diese Weise sollen auch so komplexe Phänomene wie Strategien der Sympathie- und Rezeptionslenkung, der Textdramaturgie und Spannungserzeugung (S. 98) mit Wirkung auf die Leseraktivität herausgearbeitet werden können. Die Einbeziehung des Lesers bedeutet eine Beschreibung des Wirklichkeitsbezuges des jeweiligen Textes unter Berücksichtigung des historischen Hintergrundes sowie der Werte, Normen, Gefühle und Erfahrungen, die in die Romanwelt eingeflossen sind. Die Wirklichkeit des Romans sollte beschrieben sein als ein Konstrukt von Raum, Zeit und sozialem Kosmos wie er durch die Erzählinstanz in fiktionalisierter Form vermittelt wird. In Kapitel 2.1.1 wurde deutlich, dass Dickens' Verständnis von Wirklichkeit nicht die mimetische Abbildung der Realität seiner Zeit und seiner Geschichten bedeutete. Er stellte zwar notwendige Bezüge her zwischen der historischen Wirklichkeit und seinem Romankosmos. Aber dieses tat er, indem er die historische Wirklichkeit gestaltete. Es ging ihm um Wahrheits- und nicht um Realitätstreue. Gleichzeitig muss mit Blick auf den Leser konzediert werden, dass er ein Wissen braucht, um diese gestaltete Wirklichkeit zu verstehen, und dass er ein Weltwissen mitbringt, um zu verstehen. Diese Schnittmenge kann allerdings nur annäherungsweise erfasst werden.

Zunächst soll erörtert werden, welche Rolle der Erzähler in einem narrativen Text spielt und welche Möglichkeiten es gibt, diese Rolle zu beschreiben. Strasen weist in seinem Beitrag „Zur Analyse der Erzählsituation und Fokalisierung“ darauf hin, dass die bloße Beschreibung von typischen Konfigurationen (Strasen, 2004, S. 111f.) nicht ausreicht, um die Frage, wie „Form und Funktion zusammenhängen“ und damit auch – was Gegenstand und Interesse dieser Arbeit ist - wie „Text und Kontext miteinander

interagieren“ (S. 112) - zu klären. Er referiert u. a. zwei grundlegende Theorien, die für diese Arbeit in Frage kommen. Franz K. Stanzel entwickelt aus den drei typischen Erzählsituationen (so auch der Titel seines Werks von 1955) „auktorialer Erzähler“, „ich-Erzähler“ und „personaler Erzähler“ einen sog. Typenkreis. In Kombination mit Konstituenten wie Identität oder Nicht-Identität in der Geschichte, Innen- oder Außenperspektive sowie dem Modus als bloßer Erzähler oder Reflektor ergibt sich eine komplexe Typologie der Erzählsituationen (S. 116). In der Darlegung von Strasens wird sichtbar, dass diese Typologie durch ihren Schematismus auch zu Setzungen führt, die den tatsächlichen Texten nicht vollständig gerecht werden (S. 119f.).

Gérard Genette setzte sich mit der Theorie Stanzels ausführlich auseinander (Genette, 1998, 2. Auflage, S. 269ff.). In verschiedener Hinsicht übernimmt er Stanzels Kategorien, nicht aber seine Terminologie. Statt eines „Er-Erzählers“ im Sinne des auktorialen oder personalen Erzählers führt er den Begriff „heterodiegetische Erzählungen“ ein, um dem Umstand Rechnung zu tragen, dass der auktoriale Erzähler sowohl als Er-Erzähler als auch als Sprecher in der 1. Person auftreten kann (indem er den fiktiven Leser direkt anspricht). Dementsprechend führt Genette für die Ich-Erzählung im Sinne Stanzels den Begriff „homodiegetische Erzählung“ ein. Als dritte Kategorie führt Genette statt der Perspektive bei Stanzel den Begriff „Fokalisierung“ ein, welcher beschreiben soll, über welches Ausmaß an Informationen der Erzähler verfügt. Wenn der Erzähler also mehr weiß als jede Figur und die Geschichte nicht durch den Fokus einer oder mehrerer Figuren begrenzt wird, er jedoch nicht Figur der Geschichte ist, spricht er von „Null-Fokalisierung“, was häufig den „auktorialen Erzähler“ des 18. und 19. Jahrhunderts ausmacht. D. h. die Sicht ist eine Mischung aus „extern“ und „intern“, als von außen „sichtbar“ oder „unsichtbar“. Die Konsequenz ist aber nicht, dass es keine Fokalisierung gibt, sondern dass es gleichsam keine eindeutige Fokalisierung gibt, weil der Erzähler sich nicht festlegen muss. Genette kommt daher auch zu der Auffassung, dass es im Laufe einer Erzählung zu Variationen des „point of view“ komme, die er variable Fokalisierung nennt. D. h. er geht von einer Allwissenheit mit partiellen Einschränkungen des Feldes aus (S. 138), so dass es zu entscheidenden Auslassungen (von ihm Paralepse genannt) komme, die für den Leser zu Überraschungen führten (S. 139f.). Genette präsentiert für den heterodiegetischen Erzähler auch Beispiele, die Übergänge von externer zu interner Fokalisierung darstellen, so dass die Null-Fokalisierung sich als ein fiktiver Ausgangspunkt herausstellt für einen im Prinzip unstillen narrativen Fokus. Es ist wahrscheinlich

sinnvoller grundsätzlich von einer variablen Fokalisierung auszugehen, wenn der heterodiegetische Erzähler sehr verschiedene Standpunkte einnehmen kann.⁴⁴ Auch Genette entwickelt eine Tabelle, in welcher er die drei Parameter der Fokalisierung (unbestimmt, extern, intern), die Beziehung des Erzählers zu den Figuren (heterodiegetisch oder homodiegetisch) und die Ebene des Erzählers (also außerhalb oder innerhalb der Erzählung, was er extradiegetisch und intradiegetisch nennt) zueinander in Bezug setzt (S. 277). Daraus ergibt sich zunächst einmal für den Betrachter ein Bewusstsein für das „kombinatorische Prinzip“ und für Kombinationsmöglichkeiten. Genette weist aber ausdrücklich darauf hin, dass er diese Übersicht nicht im Sinne eines Determinismus oder einer zwingenden Interdependenz versteht, sondern dass jeder Parameter mit jedem anderen zusammentreten könne (S. 278). Genette interessiert sich nach Strasen nur dafür, *Wer spricht?* und *Wer sieht?* (Strasen, 2004, S. 122). Indem Genette einen „Möglichkeitsraum“ aufspannt (Strasen, S. 125 und Genette, S. 244), entspricht er dem Interesse dieser Arbeit an Offenheit für die „Ausmessung“ des jeweiligen narrativen Diskurses. Dieses wird insbesondere in der Analyse der Erzählinstanz von *GE* von großem Wert sein (vgl. Kap. 5.3.3).

Bleibt zu ergänzen, dass mit Blick auf den Erzähler und seine Wirkungsmächtigkeit auch die Kategorie des zuverlässigen oder unzuverlässigen Erzählers angesprochen werden muss. A. Nünning definiert in seiner Einführung zur „Unreliable Narration“ den unzuverlässigen Erzähler als eine Erzählinstanz, „deren Perspektive im Widerspruch zum Werte- und Normensystem des Gesamttextes steht“ (Nünning A. , 2013, S. 17).⁴⁵ Interessant ist in diesem Zusammenhang für die vorliegende Arbeit die Interaktion zwischen Text und Leser. Nünning sieht darin eine Interpretationsstrategie des Rezipienten, indem er „textuelle Widersprüche oder Inkonsistenzen zwischen Textwelt und seinem Wirklichkeitsmodell“ auflöst. Damit ist die „unreliable narration“ ein zuvörderst pragmatisches Phänomen, welches auf der Wechselwirkung zwischen textuellen Informationen und den Erfahrungen des Rezipienten beruht (S. 26). Nünning listet eine Reihe von Textmerkmalen auf, die unzuverlässiges Erzählen nahelegen, von denen hier einige exemplarisch genannt werden, die sich auf den autodiegetischen Erzähler beziehen (ebd., S. 28):

- Widersprüche und Unstimmigkeiten zwischen Geschichte und Diskurs

⁴⁴ Mieke Bal geht nach Fludernik von der Fokalisierungsinstanz aus, also der Instanz, von der aus „fokalisiert“ wird, und nennt den auktorialen Erzähler „narrateur focalisateur“ (Fludernik, 2013, S. 172).

⁴⁵ An dieser Stelle soll darauf verzichtet werden, die theoretische Herleitung in Auseinandersetzung mit Kategorien wie „implied author“ oder „implied reader“ nachzuzeichnen, da dieses nicht im Fokus steht.

- Häufung von sprecherzentrierten Äußerungen sowie sprachlichen Signalen für Expressivität und Subjektivität
- Häufung von Leseranreden und bewussten Versuchen der Rezeptionslenkung durch den Erzähler
- Syntaktische Anzeichen für einen hohen Grad an emotionaler Involviertheit
- Thematisierung der eigenen Glaubwürdigkeit
- Eingestandene Parteilichkeit

Neben den Textsignalen spielt in diesem Prozess auch der Wissensbestand des Rezipienten eine große Rolle.⁴⁶

- „Allgemeines Weltwissen
- Das kulturell jeweils dominante Wirklichkeitsmodell
- Persönlichkeitstheorien
- Das in einer Gesellschaft vorherrschende Werte- und Normensystem
- Das individuelle Werte- und Normensystem
- Allgemeine literarische Konventionen
- Gattungskonventionen
- Intertextuelle Bezugsrahmen
- Stereotype Modelle literarischer Figuren
- Das vom Leser konstruierte Werte- und Normensystem des jeweiligen Textes.“

Erst dieser Bezugsrahmen schafft nach Nünning eine Voraussetzung für die Berücksichtigung von Kategorien, die die Zuverlässigkeit oder Unzuverlässigkeit eines Erzählers erfassen können (S. 31). Für die vorliegende Arbeit ist das Bewusstsein für die o.g. theoretischen Prämissen insofern von Bedeutung als sie den Rezeptionsprozess beeinflussen. Indem die Werte und Normen des jeweiligen Rezipienten variabel sind, können auch die Einschätzungen variieren.

Da Dickens' Romanwerk geprägt ist durch Multi-Plot-Konstruktionen und da ein Roman auch durch zwei Erzähler bestimmt ist und ein weiterer mindestens polymodal erzählt wird, muss an dieser Stelle kurz auf multiperspektivische Texte eingegangen werden. Die unterschiedlichen Perspektiven mögen sich ergänzen, kontrastieren oder widersprechen, auf alle Fälle ist es nötig, die „Rekonstruktion der Einzelperspektiven und ihrer Relationierung zueinander“ vorzunehmen und bei der

⁴⁶ Wegen der prägnanten Kürze wird hier die Tabelle bei Strasen (2004, S. 134) vereinfacht wiedergegeben.

Analyse zu berücksichtigen (Nünning/ Nünning 2000c zitiert bei Strasen S. 136). Für die Koordinierung verschiedener Perspektiven haben Nünning und Nünning Kriterien der Textstrategien entwickelt, die sich als integrationsfördernd oder synthesesstörend auswirken und bei Strasen sehr übersichtlich zusammengefasst sind (S. 138). Dazu gehören als integrationsfördernde Strategien die weitgehende Übereinstimmung der Perspektivenanteile, die symmetrische Gruppierung um die Zentralfigur oder Normenrepräsentanten, ein hoher Grad an Ausgestaltung der Erzählperspektive sowie eine explizite Rezeptions- und Sympathieleitung durch den Erzähler als Integrationsinstanz.

Dem Erzähler bzw. der Erzählinstanz steht im Kommunikationsmodell der fiktive Adressat oder - wie Genette ihn nennt, der narrative Adressat - gegenüber. Genette macht darauf aufmerksam, dass der narrative Adressat, insofern er nicht zur Geschichte gehört, also extradiegetisch charakterisiert ist, nicht mit dem realen Leser eins ist: Er ist aber der Auffassung, dass der reale Leser das, was der Erzähler dem extradiegetischen Adressaten sagt, unmittelbar auf sich beziehen kann. Ein intradiegetischer Adressat, der als Figur innerhalb der Geschichte markiert ist, bietet diese direkte Identifikation nicht an (S. 280). Im hier zu entwickelnden Modell soll der fiktive Adressat genau so verstanden werden. Es gilt jedoch folgendes zu beachten: Der fiktive Adressat oder Leser (was die Verfasserin vorzieht) teilt in der Regel eine große Schnittmenge von Werten, Normen, Weltverstehen mit dem Erzähler, was für den realen Leser, der nicht Zeitgenosse ist, auf alle Fälle so nicht zutrifft.

Diese Beobachtung führt nun zur Rolle des Lesers und seinen Aktivitäten bei der Lektüre. Die Methode der rezeptionsorientierten Analyse lenkt die Aufmerksamkeit auf die Figur(en) und die angenommene Leseraktivität im Verstehensprozess sowie auf die mögliche Rezeption. Damit mag auf den ersten Blick eine gewisse Verengung und Vernachlässigung literaturwissenschaftlicher Fragestellungen verbunden sein. Wie sich zeigen lässt, kann das Kommunikationsmodell in erweiterter Form durchaus mit der Methode der rezeptionsorientierten Analyse verknüpft werden. Die Erörterung von Wirklichkeitsbezug und narrativer Vermittlung hat bereits aufgezeigt, dass die konkrete Einbeziehung der Rezeptionsebene mit einem wichtigen Erkenntnisinteresse verbunden ist. Nämlich, was bewegt den Leser sich von einem literarischen Text einnehmen zu lassen und möglicherweise durch die Lektüre eine (veränderte) Haltung zu beziehen. Rezeptionstheoretische und kognitionswissenschaftliche Ansätze liefern für das Anliegen der vorliegenden Arbeit wichtige Impulse:

- Die Auswirkung der im Text angelegten Informations- und Deutungsangebote auf einen nicht-zeitgenössischen Leser.
- Der Nachvollzug der Verstehensanstrengungen eines aktiven Lesers vor dem Hintergrund der nötigen Wissensstrukturen und der möglichen eingebrachten Weltauffassungen.
- Die Frage nach der Bedeutung der gewählten Erzählinstanz für die Wahrnehmung der Figuren und der gesamten Situation.

Auf den ersten Blick liegt es nahe, sich auf die Konstanzer Schule - insbesondere Wolfgang Iser - zu stützen, hat Iser doch mit seiner Theorie der Unbestimmtheitsstellen des Textes „die zentrale Rolle des Lesers bei der literarischen Sinnkonstitution“ (Schneider, 2010, S. 73) sichtbar gemacht. Die Idee der Unbestimmtheit fußt dabei auf der Annahme, dass kein Text alle Aspekte einer Situation beschreibt – folglich der Leser im Prozess des Verstehens alle so entstehenden Leerstellen selbst ausfüllt. Der „Spielraum“ für den Leser erweist sich hierbei umso größer, je weniger eine Erzählinstanz wahrnehmbar ist und gezielt steuert. Angesichts von Dickens‘ ästhetischem Verständnis des Romans (als Leserbildung über gezielte Leserberührung) und einer daraus abgeleiteten deutlich ausgestalteten Erzählinstanz, kommen für die beabsichtigte Untersuchung eher kognitionswissenschaftliche Ansätze in Verbindung mit sozialpsychologischen Überlegungen in Frage, welche wiederum mit Rezeptionsästhetischen und stilistischen Konzepten verknüpft werden können (Schneider, 2010, ebd.). Hierzu wird die Verfasserin sich vor allem stützen auf Forschungsbeiträge von Ralf Schneider, David S. Miall und Suzanne Keen.

Ralf Schneider führt in seiner Einführung in die „Methoden der Rezeptionstheorie“ aus, dass man nie alle Wirkungspotenziale eines Textes realisieren könne, dass man aber über Erkenntnisse, die über mentale Operationen des Verstehens vorliegen, Hypothesen über die wahrscheinlichen Rezeptionsaktivitäten aufstellen könne (Schneider, 2010, S. 72). In der Folge erläutert Schneider die Strukturen des Textverstehens, welches in einem gestuften Prozess vom Wahrnehmen der kleinsten Einheiten wie Buchstaben und Wörter über Sätze in ihrer Abfolge bis zu der im Text dargestellten Situation gehe. Mit Situation ist hier gemeint der fiktionale Raum, die Figuren und die Geschehensverläufe, die zu einer Geschichte gehören und von denen sich der Leser im Verlaufe der Rezeption ein mentales Modell macht (S. 74). Schneider betont, dass die Rezeption auf jeder Stufe mit einer Interaktion zwischen der Textinformation und den Wissensbeständen, die der Leser mitbringt, verbunden sei

(ebd.). Er ergänzt, dass dieses Wissen niemals neutral oder objektiv sei, sondern beeinflusst werde von den Wertvorstellungen und Erfahrungen, die der Leser gesammelt habe (S. 75). Es folgt daraus, dass die Einbeziehung der Rezeptionsebene mit der Bestimmung von Werten, Normen, Erfahrungen und historischem Wissen, welche sowohl den Ausgangstext als auch den möglichen Rezipienten beeinflusst haben, verbunden ist. Grundsätzlich aber kann die Bandbreite des Leserpublikums nicht geklärt werden – insofern können konkrete Interaktionen vor dem Hintergrund von Lesekompetenz, Bildungsgrad, literarischem Wissen, kulturellen Erfahrungen, Werte- und Normkonzept nicht allgemein verbindlich bestimmt werden (S. 76ff.). Dennoch lässt sich anhand von Textsignalen (gemeint ist hier das gesamte Konstrukt des Situationsmodells einschließlich der Geschehnisse und dargestellten Entwicklungen) ein Wirkungspotenzial ablesen, das auf mögliche Lese-Erlebnisse abhebt und sich mit den jeweiligen Welterfahrungen verschränkt. Es muss auch eine variable Schnittmenge zwischen Text und Leser geben – ansonsten wäre ein Verstehensprozess nicht möglich. Schneider schlägt vor, die wahrscheinlichen Rezeptionsaktivitäten vor diesem Hintergrund hypothetisch zu erfassen. Er geht weiterhin davon aus, dass die zu aktivierenden kulturellen Schemata sich am ehesten auf die Figuren konzentrieren (S. 79). Der Text konstruiere Wissen über die Figur(en), welches für die weitere Informationsverarbeitung nutzbar gemacht wird. Daraus ergeben sich Stufen der literarischen Analyse:

- Hypothesenbildung über wahrscheinliche Rezeptionsaktivitäten (Welche Situationsmodelle werden evoziert? Welche Schemata von Weltauffassung auf der Basis welcher Wissensstrukturen werden benötigt und aktiviert?).
- Figurenanalyse auf der Grundlage eines Figurenmodells (Figureneindruck auf der Grundlage von Charakterisierung durch Handeln, Sprechen und direkte Aussagen; das Modell setzt Vorwissen voraus).
- Figur(en) und Plotverlauf im Hinblick auf Geschehnisse, Wirklichkeitskonzeption und Sympathie lenkung.
- Rekonstruktion kulturhistorischer Hintergründe.
- Verbindung von Situationsmodell und Figurenmodell zu einem Lese-Eindruck.
- Figurenbetrachtung im Sinne ihrer Verkörperung gesellschaftlicher Strömungen.
- Verhältnis von Perspektivenstruktur und Wertungsangeboten.

Stephanie Bachorz verweist in ihrem „Einführungstext zur Analyse der Figuren“ darauf, dass es sich hier eigentlich um eine zyklische Bewegung handelt, bei der der Text immer wieder mit Vorwissen und Erinnerungen ergänzt werde; gleichzeitig werde dieses Wissen mit den Geschehnissen und Entwicklungen im Text verbunden (Bachorz, 2004, S. 62).⁴⁷

Ein weiteres Element des Wirkungspotenzials lässt sich über die Verbindung von Kognition und Emotion erfassen. David S. Miall untersucht in seiner empirischen Studie von 1988 zu „Affect and Narrative“ den Zusammenhang von Gefühlserregung (Affekt) und Reaktion auf eine literarische Erzählung (Miall, 1988). Er kommt zu dem Schluss, dass die affektive Färbung einer erzählten Episode die Erinnerung des Lesers günstig beeinflusse. Der Leser reagiere selbst affektiv, weil er in der Episode eine verschlüsselte Bedeutung für das Selbst wahrnehme, was wiederum zur Identifikation führen könne. Diese auf Gefühl abhebende Annäherung an die Figur(en) könne die Erzählinstanz bewusst lenken. Die Gefühlserregung des Lesers bezieht sich also auf die Charaktere. Dies setzt nach Miall eine Geschichte voraus, die auf den Problemen des Selbst beruhe. Miall geht davon aus, dass der Leser eigene Gefühle auf die Figuren projiziere, um diese zu verstehen. Es seien die Motive der Charaktere und die Motive des Lesers selbst, die den Deutungsprozess bestimmten. Motive erklärten Verhalten, „motivierten“ Ereignisse in einer Erzählung und appellierten an das Selbst im Leser, welches im Leseprozess durch die Gefühlserregung angesprochen werde. Es seien die Affekte, die die Deutungsressourcen des Selbst organisierten, Verbindungen knüpften, mögliche Schlüsse antizipierten und die Reaktionen lenkten (S. 269f.) oder wie Schneider ausführt, übergeordnete Schemata zur Erklärung von Texten aktivierten (Schneider, 2000, S. 102).

Schneider stellt in seiner Untersuchung zur kognitiven Theorie der Figurenrezeption ebenfalls den Zusammenhang her zwischen kognitiven Prozessen und Emotion. Er sieht sowohl negative Emotionen wie Ärger, Furcht, Scham, Traurigkeit, die sich aus situativen Widerständen gegen die Ziele der Figur ergeben, als auch positive Gefühle wie Zuneigung, Freude, Stolz, Erleichterung, die sich aus zielkongruenten Situationen ableiteten. Für Schneiders Theorie ist entscheidend, dass die Emotionen keine Identifikation herstellen, sondern eine empathische Haltung gegenüber den Figuren erzeugen (S. 101). Aufgrund von Weltwissen und Textinformationswissen könne der

⁴⁷ Vgl. auch Schneider (2000, S. 98)

Rezipient die Situation einschätzen, in welcher sich die Figur befinde (S. 107). Diese Verknüpfung konstituiert eine Verbindung von Kognition und Emotion. Rezipienten könnten auf die momentane oder die schon verarbeitete Informationsmenge reagieren. Auf diese Weise könnten Situationen antizipiert und deren mögliche Folgen abgeschätzt werden. Bei positiven Figuren könne, wenn diese in ungünstige Situationen geraten, eine emotionale Reaktion wie Furcht auftreten (Situationsemotion; ebd., S. 111). Schneider konzediert, dass „es grundsätzliche Informationsvergabetechniken gibt, die eher zur Evozierung von Situationsemotionen beitragen als andere“. Dafür müsste die Situation an sich auf die Relevanz der Situation für die Figur abgeleitet werden. Der in dieser Arbeit im Fokus stehende Mystery-Plot setzt sowohl auf Techniken der Informationsvergabe als auch auf situative Emotionen wie Furcht, Anspannung und Erleichterung, was in der Typisierung der Figurendarstellung berücksichtigt werden muss. Man könnte zwar argumentieren, dass der Mystery-Plot eher handlungsbezogen und weniger figurenbezogen ist und somit in Bezug auf die Figuren gar nicht diese Tragweite - wie oben beschrieben - entfalten kann.⁴⁸ Aber letztlich läuft auch in dieser Plot-Anlage alles Interesse auf das Schicksal der Figur(en) zu, denn sie beeinflussen den Handlungsverlauf z. B. durch ihren Wunsch, ihr Geheimnis zu bewahren, verstricken sich so in Vermeidungsverhalten, geraten in Furcht und Anspannung, was weitere Ereignisse in Gang setzt. Auch Faktoren der Informationsvergabe, die durch „Häufigkeit und Ausdehnung“ (ebd.) die Empathiebereitschaft erhöhen, kommen für die Analyse in Betracht. Ein wichtiges Element, das emotionsgeladen ist, stellen Bewertungsemotionen dar, durch welche Sympathie und Antipathie erzeugt werden. Sie ergeben sich aus dem Bewertungsrahmen von Rezipient, Erzählinstanz und den Figuren. Es werden Wertekongruenzen oder Wertediskrepanzen zwischen Figuren oder zwischen Figur und Erzählinstanz erzeugt, so dass eine Bewertung auf Seiten des Rezipienten durch die inhärente Vergleichsstruktur evoziert wird (S. 118). Die Lenkung von Sympathie und Antipathie kann über Strategien der Darstellung und Verstärkung des Eindrucks erfolgen (S. 119). Auch Kommentare der Erzählinstanz oder anderer Figuren können dazu dienen Sympathie oder Antipathie hervorzurufen. Gerade in den Romanen der Viktorianer ist oft „eine stark vermittelnde Erzählinstanz“ spürbar (S.123).

⁴⁸ Vgl. Kapitel 2.1.3

Keen sieht in der Erzeugung von Empathie im Rezipienten eine wichtige Lese-Qualität, um sich auf einen literarischen Text einzulassen und ihn zu verstehen (Keen 2007, S. 35). Sie sieht darin u. U. sogar eine Möglichkeit, die moralische Haltung eines Lesers zu beeinflussen, aber sie hält die Erwartung, dass sich daraus auch eine außertextliche Handlung ergebe, für unrealistisch. Da sie Empathie für eine wichtige Lese-Qualität hält, die das Verständnis unterstützt, macht sie sich Gedanken, welche Eigenschaften eines Textes einen aktiven Leseprozess herbeiführen und den Weg für die Entwicklung von Empathie öffnen (S. 94). Texte, die nicht zu viel verraten, gleichzeitig aber vertraute Situationen präsentieren, Figuren, die auch ein Maß an Introspektion zuließen, seien geeignet, um die Empathie des Lesers „einzuladen“ (S. 97). Keen vertritt sogar die Auffassung, dass der Leser Empathie empfinden will, findet aber keine belastbare Beweislage dafür; sie spekuliert lediglich, dass Charaktergestaltung und Erzählinstanz sowohl Empathie fördern als auch verhindern können (S. 97f).⁴⁹ Auch Keen macht darauf aufmerksam, dass die Empathie-Empfindung von den Erfahrungen, Wissensbeständen und dem Wertekonzept des Lesers abhängt und dass sie möglicherweise zeitlichen Veränderungen unterliegen könnten.

Wenn affektive Prozesse helfen können, übergeordnete Schemata zur Erklärung von Texten zu aktivieren, kann man dieses auch für das Verständnis von Mystery-Plots annehmen. Diese Plots bedürfen nach Hühn eines „interactional reading concepts“ (Hühn, 1987, S. 451f.). Es ginge um Zeichen lesen und verstehen (kognitiver Prozess), aber auch um die Aktualisierung von Gefühlen (ebd.). Peter Vorderer macht darauf aufmerksam, dass die Motivation zu lesen entweder darauf beruhe, virtuelle Erfahrungen zu machen und in gewisser Weise „abzutauchen“, oder psychisch-emotionale Prozesse herbeizuführen, die angenehm seien. Daraus folge entweder eine involvierende oder eine analytische Rezeption (Vorderer, 1994, S. 218f.). Auch aus diesen Befunden kann abgeleitet werden, dass der Mystery-Plot einen besonderen Appellcharakter für den Leser hat. Zwar beruhen Enthüllungsmuster zunächst auf der Handlungsführung – jedoch läuft es im Kern – wenn man vom starren Schema der Detektivgeschichte absieht – auf die Figuren hinaus. Es geht um Figuren, die Geheimnisse haben, die sie bewahren wollen und damit in Konflikt mit der Umwelt geraten. Es geht um Figuren, die in Schuld verstrickt sind und sich durch

⁴⁹ Vgl. dazu Miall, der durch empirische Untersuchungen diesen vermuteten Zusammenhang erhärtet hat.

Vermeidungshandeln der Verantwortung entziehen wollen. Es geht um Figuren, die ihre Identität suchen (daran gehindert werden) und doch finden. Diese Plots fordern Affekt und Kognition heraus und erzeugen damit ein Wirkungspotenzial, dem nachgegangen werden soll.

Aus den oben referierten Voraussetzungen und Modellvarianten ergibt sich für die in Frage stehende Untersuchung eine Kombination von erweitertem Kommunikationsmodell mit Elementen der narratologischen Erzähltextanalyse sowie Aspekten der rezeptionsorientierten Analyse nach Schneider.

Ausgehend von der ersten Ebene des Kommunikationsmodells, auf welcher der reale Autor und der reale Leser (textextern) ausgewiesen sind, wird diese Ebene explizit erweitert durch das pragmatische Element der Wirklichkeit. Wirklichkeit soll Zeit, Raum und sozialen Kosmos als historische Komponenten sowie das daraus generierte Thema umfassen und Werte, Normen, Erfahrungen und Gefühle als Sinngebungsprinzipien abbilden. Der Wirklichkeit werden auf der Ebene des historischen Hintergrundes, der räumlich auf die Seite des realen Autors gerückt wird, die Wissensbestände des realen Lesers zugeordnet. Der reale Leser wird abgebildet in Bezug zu diesen in der Romanwirklichkeit verarbeiteten Kategorien. Er wird aber auch in den Blick genommen im Hinblick auf seine eigenen Wissens- und Deutungsschemata vor dem Hintergrund der von ihm zu leistenden kognitiven und emotionalen Verarbeitung. Durch Pfeile wird dieser komplexe Prozess symbolisiert, aber ohne dass er in einer separaten Darstellung im Sinne eines kognitiv-emotionalen Modells des Textverstehens eigenständig visualisiert wird (Schneider, 2004, S. 203). Vielmehr inkorporiert das Kommunikationsmodell Elemente des kognitionspsychologischen Modells des Textverstehens (angelehnt an Schneider ebd.) in folgender Weise:

- Der Botschaftskern (1. Ebene) soll die textuelle Intention und das mentale Konstrukt des Lesers, welches er sich vom Textsinn macht, synthetisieren (Pfeile).
- Die kognitiv-emotionale Verarbeitung wird als variabel dargestellt (Pfeile).
- Die Elemente des Situationsmodells, welche die Textinformation darstellen, werden durch die Konstituenten des Textes (2. Ebene) erfasst.

Auf der zweiten textinternen Ebene werden auf der Achse Autor / Leser (beide textextern) die Erzählinstanz und der fiktive Adressat angesiedelt. Dazwischen ist der Botschaftskern platziert, der intratextuell durch das Erzählte (die Geschichte) und die erzählerische Vermittlung (den Diskurs) ergänzt wird. Der Geschichte werden

Handlung, Figuren, Setting und Thema zugeordnet; dem Diskurs wird das narratologische Repertoire zugeordnet, was sich schon aus Abbildung 2 (s.o.) differenziert herauslesen lässt und nicht nochmals präsentiert wird. Der Erzählinstanz kommt als Einflusskonstituente, die Nähe, Distanz und Haltung zu den Figuren und zum Erzählten herstellen kann, durch Formen der Informationsvergabe kognitive und emotionale Prozesse einleitet und integrationsfördernd, aber auch gegenteilig wirken kann, eine herausgehobene Bedeutung zu. Dadurch kann die Erzählinstanz – auch durch Pfeile symbolisiert – Deutungsangebote machen und Orientierung stiften.

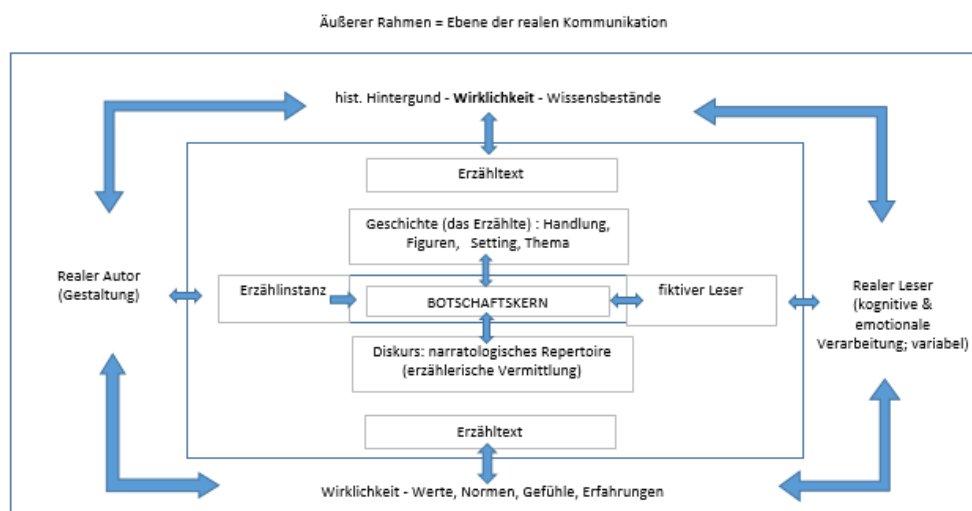


Abbildung 3: Variiertes Kommunikationsmodell unter Einschluss kognitionspsychologischer Aspekte des Textverstehens (Erstellung durch die Verfasserin)

Da sich die vorliegende Untersuchung auf den Mystery-Plot konzentrieren wird und diese Plot-Variante besonderen narrativen Voraussetzungen, Bauformen und ästhetischen Reizen im Sinne einer kognitiv-emotionalen Involvierung des Lesers folgt, wird im nachfolgenden Kapitel eine Poetik der Enthüllung entworfen. Diese geht aus von den narrativen Funktionen des Geheimnisses, ihren Ausprägungen in der klassischen Detektivgeschichte und ihren Varianten. Die Poetik der Enthüllung, die aus diesen Überlegungen entwickelt wird, ist gedacht als Ergänzung und Konkretisierung des in diesem Kapitel entwickelten Analysemodells und soll die Analyse der Mystery-Plots in den einzelnen Romanen leiten.

2.1.3 Bauformen und Wirkungsästhetik des Mystery-Plots: Eine Poetik

Die Dinge sind nicht ganz, was sie scheinen.

(John le Carré, *A Murder of Quality* zitiert bei (Alewyn, S. 87))

Der Mystery-Plot bei Dickens ist einerseits eng verwandt mit seinen Vorläufern in der Tradition der Romantik und dem Genre des Schauerromans (oder „Gothic Novel“); andererseits steht er in der Linie einer spezifischen Neu-Entwicklung in Gestalt der Detektivgeschichte, die dem Wandel der Gesellschaft geschuldet ist. Nach Makropoulos übertrug die Schauerromantik mit ihrer Topik des „Unheimlichen“ die Detektivgeschichte in die neuen, unheimlichen „Wirklichkeiten der großstädtischen Lebensform“, indem sie ein Modell der ästhetischen Wiederherstellung der gestörten Ordnung darstellte. Sie tat dieses „kraft gezielter Verschränkung einer analytischen Verstandesleistung und synthetisierender Imagination“ (Makropoulos, 2009, S. 72). In beiden Fällen gibt es etwas Verborgenes aufzuklären, ein Geheimnis zu lüften, ein Rätsel zu entkleiden. In den Romanen der Schauerromantik (s. o.) war der Prozess der Enthüllung nicht das Eigentliche – in der Detektivgeschichte wird dieser Prozess zum zentralen Interesse (Todorov, 1998, S. 21) und (Todorov 1972, S. 47).

Rätsel haben die Menschen immer schon beschäftigt, sind dem Ursprung nach durch Neugier nach Erkenntnis begründet und üben daher offenbar eine besondere Faszination aus. Bei Heraklit ist die These vorgegeben, dass die Welt nicht unmittelbar („naiv sensualistisch“) verständlich sei – das Missverständnis sei daher der Normalfall – wahre Erkenntnis bedürfe eines Deuters (Gladigov, 1997, S. 83). Die Aufklärung selbst sei ein Prozess des Entschleierns und Enträtselns von verborgenem Wissen (ebd., S. 94), welches theoretische Neugier voraussetzt als Grundlage von Erkenntnis (Assmann, 1997, S. 53).⁵⁰ Für Spitznagel ist das Geheimnis ubiquitär (Spitznagel, 1998, S. 28). Es hat die Verlaufsstruktur einer Geschichte, indem diejenigen, die das Geheimnis halten, Strategien der Geheimhaltung wie Verschweigen, Verstellen, Verkleiden und Fehlinformationen nutzen, Geschichten fabrizieren, vieldeutige Aussagen machen und die Neugier Dritter auslösen sofern ihre Strategien unzureichend sind (ebd., S. 32 und S. 42f). Geheimnisse sind mit Emotionen verbunden, indem sie beim Geheimhalter auf dem Hintergrund von Emotionen wie Schuld und Scham entstanden sind und ihre

⁵⁰ Vgl. dazu die These von Makropoulos, der den Zusammenhang von Aufklärung und Romantik herstellt.

Aufdeckung mit Furcht vor den Konsequenzen verbunden ist. Gleichzeitig führt die Geheimhaltung dazu, dass das Geschehene nicht assimiliert und verarbeitet werden kann (Spitznagel, 1998, S. 33) und (Finkenauer & Rimé, 1998, S. 193). Daraus lässt sich schließen, dass das Geheimnis und dessen Aufklärung Phänomene sind, die mit kognitiv-emotionaler Erkenntnis über das Selbst verbunden sind.⁵¹ Als literarische Form können sie erhöhtes Interesse wecken, weil ihnen eine Erfahrungshaftigkeit der Textstruktur anhaftet, indem fast jeder Mensch Geheimnisse hat (Finkenauer & Rimé, 1998, S. 193) und indem aus der Gestaltung von Geheimnissen ein evolutionär verankertes Plot-Schema erwachsen kann (z. B. Sünde und Erlösung; Verlieren und Finden).⁵² Auch Bloch sieht das „Verhüllte zu enthüllen“ als eine Art literarischen „Urstoff“ an (Bloch, 1998, S. 46).

Das „klassische“ literarische Rätsel ist die Bergung eines Geheimnisses, das als Detektivgeschichte bereits vor Beginn der Handlung seinen Ursprung hat. Es kann ein Mord oder ein anderes schwerwiegendes Verbrechen sein, dessen Urheber im Laufe der Handlung ermittelt und gefunden wird. Auch Bloch sieht den „ausgesparten Anfang“ als formkonstituierend für die Detektivgeschichte an (ebd., S. 46). In der Form der Detektivgeschichte wird die Aufklärung durch einen Ermittler durchgeführt, und zwar auf dem Wege des Suchens, Entdeckens und Deutens von Indizien, die in einem Prozess rationaler Schlussfolgerungen ausgedeutet werden und zu einer Lösung führen. Seinerseits muss der wahre Täter verhindern, dass er entdeckt wird (Vogt, 2016, S. 1). Der Typus der klassischen Detektivgeschichte wird deshalb auch der Whodunit-Typ genannt, weil es – wie die umgangssprachliche englische Kurzform schon besagt – zuvörderst um die Frage geht, wer denn der Täter sei. Aber es sind weitere Varianten möglich. So z. B. Geheimnishandlungen, die nicht zur Schemaform der Detektivgeschichte gehören oder dort eher Nebenaspekte darstellen. Sie ranken sich um Intrigen, verschollene oder unterschlagene Testamente und Dokumente, verschleierte Identitäten, ungeklärte Elternschaft und andere nicht auf Antriebe erklärare Phänomene. Der Mystery-Plot bei Dickens umfasst neben dem Whodunit-Typ die ungeklärte

⁵¹ Vgl. dazu die Ausführungen von Miall über Affekte und Verstehensprozesse in Kapitel 2.1.2.

⁵² Vgl. dazu Mellmann, Katja, „Emotionale Wirkungen des Erzählens“ (Mellmann, 2011, S. 69), die darauf hinweist, dass emotionale Effekte sich potenzierten, wenn es eine „Erfahrungshaftigkeit“ der Textstruktur gebe und „wenn zusätzlich weitere angeborene Präferenzen wie z.B. evolutionär verankerte Plot-Schemata“ bedient würden. Hierbei bezieht sie sich auf Karl Eibl: *Animal Poeta. Bausteine der biologischen Kultur- und Literaturtheorie*. Paderborn 2004.

Elternschaft und die unbekannte Identität (Nalecz-Wojtczak, 1970, S. 240), die jeweils andere Enthüllungsvarianten ausprägen.

Ziel dieses Kapitels ist es, eine Poetik des Mystery-Plots zu entwerfen. Das Wort geht zurück auf Aristoteles. Wenn dieser von „Dramaturgie, Dichtkunst und Poesie sprach, benutzte er ein Wort, das [...] recht unpoetische Bedeutung hatte: [...]“poesis“, die Poesie, wird mit *Machen, Tun und Tätigkeit, die etwas hervorbringt* übersetzt; ein Modernes Synonym hierfür wäre *Herstellung*“ (König, 2005, S. 26). Es wird also versucht, einen Grundriss herzustellen für die Bauformen des Mystery-Plots, ihre Wirkungsästhetik und ihre spezielle Dramaturgie im Hinblick auf die Leserrezeption.

Die Form der Detektivgeschichte in der Tradition von Conan Doyles *Sherlock Holmes* gilt in ihrer Grundvariante als Schemaliteratur, die durch feste Vorgaben für Aufbau, Inventar und Thema definiert ist. Sie ist allerdings dynamisch genug, um durch Variationen Spielarten zu entwickeln, die dem jeweiligen Zeitgeschmack und den damit verbundenen Leseerwartungen Tribut zollen. Detektivgeschichten ziehen immer wieder neue Leser an, die sie nachhaltig fesseln und in ihnen die Bereitschaft erzeugen, sich mit Themen und Konflikten zu befassen, die diese Leser nicht von vornherein interessiert hätten. Zur Abmessung dieses narrativen Raums soll zunächst einmal die Form der klassischen Detektivgeschichte quasi als Grundriss erörtert und visualisiert werden, um das Verhältnis von Geschichte und Diskurs, konstituierende Merkmale sowie das Verhältnis von Erzählinstanz / fiktiver Adressat, Text / Leser sowie die Wirkungsästhetik der eingesetzten erzählerischen Mittel zu verdeutlichen und von diesem Schema Varianten abzuleiten. D.h. es werden folgende Fragen angesprochen:

- Welche Konstituenten machen den Mystery-Plot aus?
- Was wird erzählt?
- Wie wird es erzählt?
- Welche Rolle haben Erzähler und Leser?

Todorov hat für die klassische Detektivgeschichte postuliert, dass sie die Geschichte der Aufklärung eines Verbrechens – in der Regel Mord – sei. Diese erste Geschichte, nämlich die Verbrechensgeschichte habe vor Beginn der eigentlichen zweiten Geschichte stattgefunden (was Blochs ausgesparten Anfang bestätigt). In der zweiten Geschichte, nämlich der Aufklärungsgeschichte, passiere eigentlich wenig, denn sie sei gekennzeichnet durch die Ermittlung des Detektivs, die wiederum erzählt werde durch den Freund des Detektivs. Die Figuren dieser Geschichte handelten nicht, sondern

lernten vom Deuter der Indizien, die zur Entlarvung des Schuldigen führten, was die Wahrheit sei. Daher sei die Handlung keine Handlung, sondern ein langsamer Lernprozess (Todorov, 1998, S. 210). Schulze-Witzenrath bestreitet das Urteil über den Charakter der Handlung als Nicht-Handlung, indem sie die Enthüllung als „vollgültige, regelrechte Tätigkeit“ ansieht, die Handlung erzeugt (1998, S. 217). Sie bestreitet ebenso, dass die Geschichte des Verbrechens streng getrennt sei von der Geschichte der Aufklärung, sondern führt auf, dass Aufklärungs- und Verbrechensgeschichte auch gleichzeitig nebeneinander entwickelt würden, indem „nämlich in jeder Information über die Aufklärung zugleich auch in irgendeiner Weise, positiv oder negativ, eine Information über das Verbrechen gegeben wird“ (S. 217f.). Auf diese Art und Weise griffen die Darstellung des Verbrechens und der Aufklärung eng ineinander. Diese Verbindung habe Auswirkungen auf den Leser, indem die Aufklärung gleichzeitig gegenwärtiger und undurchsichtiger würde (ebd.). Daraus entwickelt Schulze-Witzenrath die These vom Detektivroman als Roman mit zwei Geschichten – einer einfachen Geschichte und einer Metageschichte (diejenige der Aufklärung) – wobei jede auch eine Diskursebene habe. Es wurde schon im Kapitel 2.1.2 darauf hingewiesen, dass es keine Trennschärfe zwischen den beiden Ebenen von Geschichte und Diskurs gibt. Die Vorstellung von gegenseitigen Überschneidungen und dem Effekt zusätzlicher Verrätselung (s.u.), stellt einen bedenkenswerten Aspekt dar. Dennoch soll Todorovs Schema oder Typologie⁵³ als Ausgangspunkt für eine strukturierte Übersicht der Bauformen dienen, indem sie eine vereinfachte Form darstellt und trotzdem die narrativen Bezüge zwischen den Ebenen sichtbar macht:

⁵³ Vgl. Alewyn, der seine Studie *Anatomie des Detektivromans* nennt und damit ebenfalls eine quasi handlungsabstinente Erzählform verbindet. Auch er sieht den Schwerpunkt in der Aufklärungsgeschichte, deren Handlung aber bestimmt sei durch das Spiel von Frage und Antwort (ebd. 56ff.), welches nach Auffassung der Verfasserin nicht ohne handelndes Tun auskommt.

Narration	Handlung	Figuren	Setting	Zeit	Bes. Merkmale	Leser
Story (Fabel) Ebene 1	Verbrechen (Geheimnis)	Täter	Vorgestellte Wirklichkeit;	Vergangenheit	„abwesend“; Wiederherstellung durch Rekonstruktion	
Diskurs (Sujet) ⁵⁴ Ebene 2	Ermittlung vs. Geheimhaltung und Erinnerung	Detektiv (Ermittler) Beobachter = Erzählinstanz		Gegenwart	Rationale Deduktion als Erkenntnis- und Lernprozess	Leser als Detektiv
Verknüpfung mit Ebene 1 mittels Erinnerung	Rekonstruktion der verdeckten Vergangenheit durch Indizien / und „Clues“ gg. Geheimhaltung;	Verdächtige geschlossene Gesellschaft	Eigenschaft des Seltsamen, Ungewissen, Unwahrscheinlichen Spürbarkeit des Geheimnisvollen		Persönliche Motive des Täters; aber keine psychologischen Analysen – kein Raum für Detail- Beschreibung	Neugier als Motor
	Entlarvung (Aufdeckung)	Täter			Einfachheit, Klarheit,	Lernprozess
						Zufriedenheit

Abb. 4 Bauformen der klassischen Detektivgeschichte nach Todorov

Die Übersicht zeigt, dass die Narration durch Einfachheit und Klarheit, man könnte auch sagen, einen prägnanten Schematismus, geprägt ist. Die Story ist zugleich die Vorgeschichte, indem diese lediglich die Informationen über den Inhalt der basalen Konstituenten enthält. Erst die Aufklärung (bzw. Aufklärungshandlung) erzeugt ein „wie?“ und ist daher dem Diskurs zugeordnet.⁵⁵ Die Bauformen betreffen nur die textuelle Oberfläche und geraten daher nicht in die Tiefe psychologischer Verstrickungen des Täters, auch wenn es um die Aufdeckung persönlicher Motive geht. Durch die Besonderheit der Erzählinstanz - nämlich ein homodiegetischer Erzähler aus dem Figurenensemble der Geschichte - wird eine doppelte Vermitteltheit des Aufklärungsprozesses erzeugt. Der beobachtende Erzähler kann aus der Außenperspektive nur so weit erzählen, wie er die Ereignisse wahrnimmt und versteht. Stellvertretend für den Leser unterliegt er Begrenzungen, stellt Fragen, gibt Anregungen und wird korrigiert.⁵⁶ Letztlich sind zwar alle Informationen bzw. „clues“⁵⁷ – also

⁵⁴ Todorov definiert die 1. Geschichte als das, „was wirklich geschehen ist“ und nennt sie nach den russischen Formalisten „Fabel“, was bei den Strukturalisten der „Story“ entspricht, und die 2. Geschichte als die Art und Weise, „wie der Leser oder (der Erzähler) davon erfahren hat“ und nennt sie entsprechend „sujet“, was dem „discourse“ entspricht (ebd. 1998, S. 210).

⁵⁵ Vgl. Schulze-Witzenrath, die jeder Geschichte eine Story und einen Diskurs zubilligt (ebd. S. 218 f.).

⁵⁶ Vgl. Alewyn 1998, S. 59f., der im Detektiv einen Stellvertreter des fragenden Lesers in der Geschichte sieht.

Hinweise – da; aber sie bedürfen einer kompetenten Deutung (bei Todorov der rationalen Deduktion), die weder der Erzähler als Beobachter noch der Leser zu geben in der Lage sind. Schulze-Witzenrath unterstreicht, dass die Sicht des Erzählers in dieser klassischen Form grundsätzlich eingeschränkt sei, auch da wo ein heterodiegetischer Erzähler eingesetzt würde, den sie dem Grunde nach für manipulierend hält (S. 221). Die Aufklärung – also die Handlung – ist nach Schulze-Witzenrath vor allem gekennzeichnet durch Permutation und Ellipse. Darunter versteht sie einerseits die Aufhebung der chronologisch-kausalen Abfolge der Ereignisse, die im Rahmen der Stück für Stück-Aufklärung eine beliebige Abfolge annehme, und andererseits die unvollständige Information über Personen und Ereignisse (S. 219). Schulze-Witzenrath sieht darin ein Kennzeichen der Geheimhaltung im Rahmen der Aufklärungsgeschichte, quasi eine doppelte Verrätselung. Dieses kann man auch als Spiel mit der Intelligenz des Publikums ansehen. Mindestens ergebe sich daraus eine spezielle Leserrolle. Es ginge nicht um das „Gelesen-haben“, sondern um einen aktiven Leseprozess (S. 224). Bei Todorov ist der Leser gleichzeitig auch ein Detektiv, bei Alewyn ist er ein kritischer, von Neugier beseelter Teilhaber der Aufklärung, der Informationen, die der Erzähler ihm zukommen lässt, nicht ungefragt hinnehme, sondern eigene Beobachtungen anstelle, Schlüsse ziehe, sich vom Erzähler emanzipiere, um dennoch zu erkennen, dass „ihm der Schlüssel zur Erklärung der Wirklichkeit“ fehle (Alewyn, 1998, S. 56). Alewyn meint, dass der eigenständige Aufklärungsprozess des Lesers auf der Grundlage seiner Erwartungshaltung an das Genre sogar immer schon zu Beginn der Handlung einsetze und fortduere bis der Detektiv das Geheimnis gelöst habe (S. 59f.). Dieser aktive Leseprozess erzeuge im Leser eine Identifikation – nicht mit einer Person der Handlung – sondern mit dem Aufklärungsprozess, der zu seinem eigenen Anliegen werde. Damit sei eine erhöhte Aufmerksamkeits- und Kreativleistung verbunden, die den Leser in den Text hineinziehe, d.h. eine Immersion ermögliche. Schulze-Witzenrath sieht die Kombinations- und Selektionsvorgänge nicht synchron mit denen des Detektivs, sondern als eine Art Antizipation der eigentlichen Aufklärungshandlung desselben (1998, S. 226). Damit hat das Lesen einer Detektivgeschichte eine sehr hohe Erlebnisintensität. Diese wird dadurch gesteigert, dass jedes zentrale Geheimnis ein Trabantsystem weiterer, kleinerer Geheimnisse erzeuge (Alewyn, 1998, S. 65) und

⁵⁷ Alewyn beschreibt den „clue“ als Indiz oder Spur – womit er ihn allerdings als ungenügend übersetzt sieht. Ein „clue“ sei ein Kryptogramm: „ein Gegenstand, ein Sachverhalt, ein Vorkommnis, eine Geste, die eine Frage provoziert und zugleich eine Antwort verbirgt.“ (Alewyn, 1998, S. 61f.)

(Schulze-Witzenrath, 1998, S. 228). Dabei liege der Vorrang jeweils bei der Aufklärungshandlung. Es lässt sich festhalten, dass Geheimnis und Enthüllung als Konstituenten der Detektivgeschichte durch die komplexe Ver- und Enträtselung einen hohen Appellcharakter für den Leser hat, diesen aktiviert und in die Geschichte hineinzieht. Es lässt sich auch festhalten, dass die Figuren eher statisch bleiben, die Konstellation durch Begrenzung von Anzahl und Rolle keinerlei Figurenempathie ermöglicht.

In den „Vorläufern“ der Detektivgeschichte, die aber vom Geheimnisroman herkommen – also Dickens oder auch Wilkie Collins – sieht Schulze-Witzenrath diesen Vorrang der Aufklärungshandlung unter alle übrigen Handlungen nicht (S. 229). Sie gibt aber Hinweise auf Erkenntnisse zur Rezeption der Zeitgenossen, indem sie Edgar Allan Poes Reaktion auf *Barnaby Rudge* wiedergibt. Poe hatte in der Tat im Sinne einer Antizipation die Lösung des Rätsels vor Ende der Geschichte vorhergesagt und Dickens – als die Geschichte denn anders zu Ende ging – vorgeworfen, er habe seinen Schreibplan geändert (ebd.). Letztlich bestätigt sich hier nur, dass eine Geheimnishandlung den Leser intensiv anspricht und involviert. Es bestätigt eher nicht die Kritik, dass Dickens den „Vorrang der Geheimnishandlung“ missachtet hat – letztlich kommt es auf die innere Logik und Geschlossenheit der Narration an.

Die Einbettung eines Mystery-Plots in eine mehrsträngige, von Detailfülle im Hinblick auf Geschichte, Geschichten und Figuren gekennzeichnete Narration hat eine ganz eigene Qualität. Jedoch hat der Mystery-Plot sowohl die Funktion eines Ordnungsprinzips als auch die Aufgabe der thematischen Unterfütterung und Aufklärung von Missständen und Missetaten. Auf diese Art erzeugt er einen komplexeren Rezeptionsprozess als eine einsträngige Detektivgeschichte, zumal der Mystery-Plot bei Dickens ganz unterschiedliche Geheimnisse entfaltet und sich nicht ausschließlich auf den Whodunit-Typ und auch nicht auf Mord als Verbrechen beschränkt.⁵⁸

Todorov geht in seiner Typologie einer weiteren Variante nach, die dem Mystery-Plot von Dickens in manchen Aspekten nahekommt, auch wenn diese Variante zeitlich viel später angesiedelt ist. Es ist der „Schwarze Roman“. Er ist nach Todorov ein Verbrechenroman, der nicht von der Rekonstruktion der Vorgeschichte lebt, sondern die Aufklärung des Verbrechens in der Handlung vollzieht. Es muss die Ursache,

⁵⁸ Vgl. dazu die Ausführungen in Kap. 2.1.2. und weiter unten.

nämlich Täter und Motive gefunden werden. Der Antrieb ist nicht in erster Linie die Neugier, sondern die Spannung auf dem Weg zur Lösung (Todorov, 1998, S. 211). Im Folgenden soll eine schematische Übersicht zur Einordnung und zum sinnfälligen Vergleich dienen:

Narration	Handlung	Figuren	Setting Raum	Zeit	Bes. Merkmale	Rolle des Lesers
Story (Fabel)	Verbrechen = Geheimnis, weil am Anfang unklar	Gangster Ermittler	Gestaltete Wirklichkeit	Gegenwart	Thema (nicht Rätsel) zentral: Gewalt, Unmoral, Leidenschaft	Interessierter Beobachter
Diskurs (Sujet)	Kampf gegen das Verbrechen	Ermittler – auch Polizisten - =Erzählinstanz	Milieu	Gegenwart	Spannung als Motor	Spannung aus Handlung
	Jagd auf den/die Täter	Gangsterfiguren: In der Mehrzahl			Konzentration der Narration nicht auf das Vorher, sondern auf Gegenwart und Zukunft	Spannung aus immer neuen Ereignissen
	Gefährliche Situationen	Gangster: best. Verhaltensweisen				Spannung aus gefährlichen Situationen
	Sieg des Guten				Aufklärung rational	Zufriedenheit

Abb. 5: Bauformen des „Schwarzen Romans“ nach Todorov (1998, S. 211 ff.)

Im Vergleich der beiden Narrationstypen wird deutlich, dass das Geheimnis eine ganz unterschiedliche Funktion hat: In der klassischen Detektivgeschichte ist es der zentrale Aspekt, um den sich Story und Diskurs „drehen“. Im „Schwarzen Roman“ ist das Geheimnis nur Ausgangspunkt – eigentlich richtet sich das Hauptinteresse auf die zweite Geschichte. Das Verbrechen in der Detektivgeschichte hat einen persönlichen Charakter, während es im „Schwarzen Roman“ durch die Milieu-Bezogenheit zu einem professionellen Akt wird. Beiden Varianten gehen aber psychologische Tiefe und ausführliche Beschreibungen ab. In beiden Varianten ist die gesellschaftliche Verortung – wenn man das Verbrechermilieu als Ort außerhalb der Gesellschaft ansieht – kein entscheidender Erzählfaktor. In beiden Varianten hängt die Wahrnehmung des Lesers von einer Erzählinstanz ab, die eine sehr eingeschränkte Wahrnehmung hat. Der erzählende Beobachter als Handlungsfigur ist ebenso begrenzt wie der erzählende

Ermittler als Handlungsfigur. Der Leser ist in der ersten Variante als außertextlicher Detektiv stärker einbezogen in die Ermittlung und – wie dargelegt – durchaus auf eigenen Ermittlungswegen, die aber am Gang der Handlung ständig überprüft werden.⁵⁹ Insofern hat er ein intensives kognitives wie emotionales Lese-Erlebnis: Die Konstituierung eigener Lösungen im Wege der Antizipation erfolgt aufgrund von Neugier und der Aussicht auf Erfolg, erzeugt aber im Falle der unweigerlichen Frustration im Fortgang der Handlung keinesfalls ein nachlassendes Interesse, sondern steigert nach Schulze-Witzenrath die Erlebnisintensität der Rezeption (S. 227). In der zweiten Variante ist der Leser Beobachter im „Windschatten“ des wahrnehmenden Ermittlers. Sein Interesse gilt natürlich auch hier dem Fortgang der Handlung und der Lösung des Verbrechens, die durch Handlung und nicht durch Deduktion zustande kommt. Aber es ist keine Rätselspannung sondern eine Spannung, die sich abwechselnd auf den Fortgang der Handlung, auf die Sorge um den Ermittler in gefährlichen Situationen und auf die Erwartung des guten Endes richtet. Für die Herstellung einer Poetik der Enthüllung zur Analyse von Dickens Mystery-Plots liefern die beiden Romantypen jedoch schon Eckpunkte:

- Ermittlung durch wen? oder was? und auf welche Weise?
- Erzählinstanz als Instanz der Informationsvergabe
- Handlungsführung
- Figurenwelt
- Rolle des Lesers – Einbeziehung des Lesers
- Rahmung der Narration durch Thema, Setting, erkennbare gesellschaftliche Konstituenten und ein Werte- und Normensystem.

Hutter sieht im Mystery-Plot eine Parallelität von Geheimnisenthüllung und Erkenntnis über menschliche Erfahrung; insofern hat die Enthüllung als Rekonstruktion der Vergangenheit eine über sich hinausweisende Bedeutung (Hutter, 1993, S. 241). Die Enthüllung sei im Mystery-Plot in Narration statt in langwierige Deduktion eingebettet und somit erheblich lebendiger als die klassische Detektivgeschichte (ebd.).

Die Enthüllungshandlung bei Dickens folgt in Sinne dieser Funktion eigenen Gesetzmäßigkeiten. Weder geht es ausschließlich und schematisch um die Bergung eines Geheimnisses, noch geht es vorrangig um die Erzeugung von Spannung im

⁵⁹ Vgl. Hühn in seinem Beitrag „The Detective As Reader: Narrativity And Reading Concepts In Detective Fiction“ (Hühn, 1987, S. 456), der wegen der Strategien der Verdeckung durch den Kriminellen einen regelrechten Wettstreit der Deutung zwischen Erzählinstanz und fiktivem Leser, zwischen Autor und aktivem Leser ausmacht.

Rahmen einer Handlung, die in einem fremden, faszinierenden Milieu angesiedelt ist und Fährnisse aller Art erzeugt. Vielmehr geht es um eine erweiterte Variation, in der beide Aspekte eine Rolle spielen und welche eine deutlich komplexere Gestaltung von Handlung, Figuren und Setting „im Sinn“ hat und geeignet ist, eine „soziale Fabel“ zu sein. D.h. alles, was in den beiden vorgestellten Spielarten gleichsam vermisst wurde (es gibt durchaus eine, wenn auch vereinfachte Synthese,⁶⁰) nämlich psychologische Tiefe, differenzierte Beschreibung, moralische Grundierung über das Gegensatzpaar „Gut und Böse“ hinaus, Einbettung in eine gestaltete Wirklichkeit sind Aspekte, die in der Poetik der Enthüllungshandlung bei Dickens eine Rolle spielen müssen. Gleichzeitig sollen die inhärenten Strategien für eine intensive Involvierung des Lesers ausgelotet werden.

Nalecz-Wojtczak sieht den Mystery-Plot bei Dickens durch zwei Dimensionen bestimmt:

- The structural mystery
- The textural mystery (S. 239).

Das strukturelle Geheimnis bezieht sich auf die Plot-Konstruktion und Handlungsführung und hat dort nach ihrer Auffassung die Funktion, den Plot zu organisieren, inhaltliche Einheit herzustellen und das Thema zu entfalten. Das texturale Geheimnis⁶¹ bezieht sich auf die Sprache, in welche Szenen und Episoden gekleidet werden, und meint damit Bildlichkeit, durchlaufende Metaphern und Symbole, die Nalecz-Wojtczak partiell dem Inventar des gotischen Schauerromans zuordnet und die das Geheimnis in die Darstellung integrieren und Kohärenz herstellen. Für Nalecz-Wojtczak ist das Geheimnis weit gefasst:

„The word „mystery“ is used [...] to denote an element (event, object, or phenomenon) the presence of which is unaccounted for (unmotivated) either for some characters, or for the reader, or for both, while the final discovery of the proper motivation of the existence of the element is necessary for the complete enjoyment of the literary work in which it appears“ (ebd.).

Das Geheimnis wird also als etwas gesehen, das nicht allein eine Whodunit-Variante des Verbrechens erzählt, sondern allumfänglich Geheimnisse um Figuren, Situationen

⁶⁰ Vgl. Todorov, 1998, der die Synthese von Detektiv- und Schwarzem Roman im Spannungsroman sieht, in welchem Neugier und Spannung kombiniert würden: ein persönlich motiviertes Verbrechen in einem konventionellen Milieu erzeuge Spannung aus der Frage, was mit der Person passiere, und schöpfe Neugier aus der Frage, wie die vergangenen Ereignisse zu erklären seien. Dieser Romantypus schaffe Raum für die Beschreibung von Figuren und Setting sowie eine psychologische Grundierung für die Motive der Figuren (S. 214 f.).

⁶¹ Damit meint Nalecz-Wojtczak die Beschaffenheit der sprachlichen Mittel. Vgl. Anm. 64.

und Ereignisse meint. Insofern wird nicht nur auf ein zentrales Geheimnis abgehoben, das vom Mord bis zur ungeklärten Identität oder Elternschaft reicht, sondern auf eine Anzahl weiterer kleinerer Geheimnisse wie sie Alewyn mit dem Begriff des Trabantensystems umschreibt.⁶² Nalecz-Wojtczak vertritt die Auffassung, dass das Geheimnis in mehrfacher Hinsicht funktional ist: für die Handlungsführung, für die Präsentation der Figuren, für die Kohärenz der Erzählung und für die Rolle des Lesers. Motivation zum Lesen und Genuss am Lesen sind demnach eng mit dem Geheimnis verwoben. Im Folgenden soll diesen Aspekten im Detail nachgegangen werden, und zwar indem eine theoriebezogene Verknüpfung vorgenommen wird.

Die Definition von Nalecz-Wojtczak macht schon deutlich, dass Dickens' Mystery-Plot sich von der Schema-Literatur abhebt, aber dennoch universellen Handlungsmustern entspricht. Zum Beispiel kann man den Mystery-Plot abbilden im „homöostatischen narrativen Zyklus“ von Walter A. Koch, indem die Handlung von fünf Stadien bestimmt wird:

1. Stadium der Stabilität;
2. Herstellung von Instabilität;
3. Stadium der Instabilität;
4. Herstellung von Stabilität;
5. Rückkehr zur Stabilität (Busse, 2004, S. 40)(übersetzt durch die Verfasserin)

Der Mystery-Plot hat ein weiteres Merkmal. Er ist eingebettet in eine komplexe Handlung, die aus mehreren Handlungssträngen zusammengesetzt ist. Diese verschiedenen Handlungsstränge werden charakterisiert durch die sie kennzeichnenden Figurenensembles, eine Trennung von Ort und Zeit und unter Umständen unterschiedliche thematische Schwerpunkte oder Spielarten. Die einzelnen Plotstränge können gleichwertig oder hierarchisch abgestuft sein. Die Abstufung misst sich einerseits ganz simpel am Umfang und andererseits an der Funktionalität für das Gesamtwerk. Pfister (zitiert bei Busse, 2004, S. 44) sieht diese funktionale Abstufung dann, wenn eine Handlungssequenz dominant auf eine andere hin funktionalisiert ist und ihr damit Entwicklungsimpulse zuträgt oder durch Parallelen bzw. Kontraste Deutungen unterstreichen oder relativieren kann. Wenn Nalecz-Wojtczak den Mystery-Plot als Ordnungsprinzip in einer Multi-Plot-Erzählung sieht und seine Verknüpfung

⁶² Alewyn stellt fest, dass nichts sei, wie es scheine, wenn um das zentrale Geheimnis herum ein Trabantensystem sekundärer Geheimniskomplexe entstehe (Alewyn 1998, S. 65). Für Nalecz-Wojtczak tragen die untergeordneten, episodischen Geheimnisse zur Reichhaltigkeit der Erzählung und zur Aufladung der allgemeinen Atmosphäre des Geheimnisvollen bei (S. 240).

mit den anderen Plots der Entfaltung und dem Ausdruck des Themas zuordnet, so liegt damit die von Pfister beschriebene Funktionalisierung vor, die in der Bewertung von Form, Funktion und Wirkung bedeutsam ist. Die Gründe für die Konstruktion komplexer Handlungen - also solcher, die ganz grundsätzlich von der Detektivgeschichte oder dem „Schwarzen Roman“ abweichen - beschreibt Pfister wie folgt:

1. „Abwechslung und Fülle
2. Spannungsintensivierung
3. Schaffung thematischer Parallelen und Kontraste“ (zitiert bei Busse, 2004, S. 47).

Damit entspricht seine Beschreibung annähernd den Thesen von Nalecz-Wotjczak, die besonders die Reichhaltigkeit der Erzählung betont (S. 240).

Der Mystery-Plot selbst folgt einer bestimmten Entwicklungslinie, die sich abbilden lässt an der Dramentheorie des Aristoteles. Schon Dorothy Leigh Sayers, selbst eine Autorin von klassischen Detektivgeschichten, hat diesen Zusammenhang in einer Vorlesung in Oxford im Jahre 1935 hergestellt (Sayers, 1998).⁶³ Aristoteles stellt die Handlung in den Mittelpunkt. Zwar bezieht er sich auf die Eigenschaften der Tragödie und nicht auf eine Erzählung – dieses soll wegen der grundsätzlichen Ähnlichkeit zwischen der Tragödie und der „Dramaturgie“ des Mystery-Plots hier vernachlässigt werden. Es kommt lediglich auf die Impulse an, die sich aus der Poetik des Aristoteles ergeben: Nicht Menschen sollten nachgeahmt werden, sondern deren Handlungen (Aristoteles, 1961, S. 31). Dennoch sind die Charaktere nicht ohne Bedeutung, müssen sie ja eine Qualität haben, die sich in ihrem Handeln zeigt (S. 33), und - wie Sayers meint - eine Ähnlichkeit mit der Wirklichkeit aufweisen (Sayers, 1998, S. 21). Der Handlungsaufbau des Diskurses sei also folgendermaßen zu beschreiben:

Am Anfang der Geschichte stünde der Pathos, also „die zum Untergang führende qualvolle Handlung“ (S. 17), die vom Glück ins Unglück führt. Es ist ein Fehler gemacht worden (Hamartia), nicht etwa aus Schlechtigkeit, sondern aufgrund eines Irrtums. Diesen Fehler gilt es aufzudecken durch Erkenntnis (Anagnorisis). Dazu ist der Detektiv bestimmt, der über Indizien, Erinnerungen, richtige und falsche Schlussfolgerungen, die Entlarvung von Täuschungen zum Durchschauen der wahren

⁶³ Außerdem hat Jan C. L. König in seiner Studie über die Herstellung des Grauens diesen Impuls durch seine Verwendung der Aristotelischen Dramentheorie verstärkt (S. 28f).

Situation herbeiführe und damit zur Erkenntnis gelange. Für den Täter bedeutet das den Umschlag in die Katastrophe (S. 17f).

Handlungsstrukturierend sind maßgeblich eine **Steigerung** der Erregung, die durch immer neue Fehler erzeugt wird, der **Höhepunkt** der Erregung kurz vor dem Umschlag der Handlung (**Peripetie**) in den Moment der letzten Spannung vor der **Katastrophe** (aus der Sicht des Täters) und der Auflösung (aus der Sicht des Detektivs und des Lesers). Für Aristoteles sollte die Dichtung im Leser oder Zuschauer Furcht und Mitleid hervorrufen und zwar „so, dass in einem Handlungsablauf Großes gestürzt und Niedriges erhöht wird“ (Poetik, 1961, S. 37). Aber auch der Umschlag der Handlung, also die Entdeckung, die „den Umschlag aus Unwissenheit in Erkenntnis“ verwandelt, kann Furcht und Mitleid auslösen (S. 38f.) und damit eine reinigende Kraft (Katharsis) auf die Seele ausüben (S. 30). Der Zweck der Dichtung sind somit Einsicht, Erkenntnis und Umkehr (S. 32). Indem die Erkenntnis des Handelnden auch zu Glück führen kann, kommt als Gefühl für den Rezipienten auch noch Erleichterung in Frage (S. 38f.).

Sowohl für die Handlungsführung eines Mystery-Plots als auch für die innere Entwicklung und Einbeziehung des Lesers gibt Aristoteles wichtige Impulse. Es ist eine Handlung, die in mehrfacher Hinsicht Spannung und Gefühle erzeugt (Furcht, Mitleid), die zum Nachdenken und zu moralischer Positionierung anregt, indem sie einen Erkenntnisprozess nachvollzieht im Sinne der Anagnorisis, d.h. des „Wiedererkennens“ von Personen (und der wahren Beschaffenheit der Dinge, Erg. d.d. Verf.). Der personale Aspekt ist nicht unerheblich. Die Übeltäter sollen durchaus einem Menschen gleichen, der nicht vom Grunde her schlecht ist, sondern der aufgrund eines Fehlers gehandelt hat. Sayers sieht in diesem Durchschnittstäter zwei dramatische Momente mit Wirkung auf den Leser: die Überraschung sowie Furcht und Mitleid fallen umso größer aus je größer die Ähnlichkeit mit dem wirklichen Leben sei (S. 21).

Dickens' Selbstverständnis von der didaktischen Aufgabe des Autors, sein Wunsch die Gefühle des Publikums zu berühren und darüber Erkenntnisse zu ermöglichen, finden in Aristoteles' Poetik ein Vorbild. Nicht unerheblich bei der Ansprache der Gefühle des Lesers ist die Erzeugung von Spannung. Wie schon oben angeklungen ist, kann Spannung auf unterschiedliche Art erzeugt werden. Die klassische Detektivgeschichte erzeugt eine Rätselspannung, die sich in verschiedenen Stufen vollzieht:

- Die Wahrnehmungs- oder Unbestimmtheitsphase

- Die Reflexphase (Erstaunen, Verwirrung angesichts der rätselhaften Erscheinung)
- Die analytische Phase mit all ihren Indizien, Hypothesen und Verwerfungen
- Refokussierung des Problems zwischen Antwortversprechen und Blockierung
- Die Klärungsphase aus Teillösung und vollständiger Enthüllung. (Wenzel, 2004, S. 189f.).

Diese Phasen der Spannung werden in der Darstellung der Bauformen der klassischen Detektivgeschichte durchaus deutlich. Der „Schwarze Roman“ schafft dementsprechend ein anderes Spannungsschema, indem er eher einem Bedrohungs- oder Konfliktschema folgt. Hier präsentiert Wenzel folgende Stufen:

- Die Vordisponierungsphase (auslösendes Ereignis, gefährliche Situation)
- Die Erweckung der Anteilnahme (emotionale Einbindung des Rezipienten)
- Das Wechselspiel von Aussichtslosigkeit und Hoffnung.
- Die Retardierung der Entscheidung (Ende des Kapitels; Einschübe)
- Die Entscheidung.

Auch diese Stufen sind in der Beschreibung des Handlungsschemas des „Schwarzen Romans“ sichtbar, auch wenn das Bedrohungsschema überwiegt. Wenzel macht darauf aufmerksam, dass die Spannung ein sowohl textstrategisches als auch rezeptionsbezogenes Phänomen sei (S. 194). Als textstrategisches Phänomen sind Rätsel- und Konflikt- bzw. Bedrohungsspannung zwei unterschiedlich grundierte Muster. Die Rätselspannung sei eine vorwiegend rückwärtsgewandte Spannung, die auf dem Aufschließen von Informationslücken beruhe; die Bedrohungsspannung sei eher vorwärtsorientiert und affektiv begründet und steuere auf ein binäres Lösungsmuster zu: Erfolg oder Scheitern. Beide Spannungsmuster könnten durch Überraschungslösungen aufgelöst werden; beide Spannungsmuster könnten auch ineinanderlaufen, indem von der Auflösung eines Rätsels eine Bedrohung ausginge oder die Bedrohung rätselhafte Ursachen habe. Es gebe eine Vernetzung mit anderen Ebenen der Erzählstruktur, z. B. mit der Fokalisierung (S. 194). Für die hier beabsichtigte Studie lässt sich schließen, dass sowohl eine Rätsel- als auch eine Konfliktspannung berücksichtigt werden müssen und dass die zur Wirkung gebrachten Spannungselemente einen bedeutsamen Einfluss auf die Einbeziehung des Lesers in die Erzählung haben. Für Nalecz-Wojtczak sind in Dickens' Mystery-Plots folgende Elemente von „suspense“ etabliert:

- Erwartungsspannung (alles hat eine Bedeutung)

- Retardation (nach „cliff-hanger“ am Ende eines Kapitels Fortführung in einem anderen Handlungsstrang oder mit einem anderen Motiv)
- Textural Mystery (Aufbau einer unheimlichen Atmosphäre z. T. im Stil des Schauerromans und unheimliche Charaktere) (S. 241, 243, 247, 249).⁶⁴

Damit ist aber die Spannungsstruktur noch nicht gänzlich ausgelotet. Busse macht darauf aufmerksam, dass für die Analyse eines narrativen Textes die Handlungsführung nicht isoliert betrachtet werden könne. Vielmehr seien die Intentionen der Figuren und die erzählerische Vermittlung weitere wichtige und unabdingbare Konstituenten.

Aristoteles sieht die Charaktere der Handlung untergeordnet, indem er befindet, dass die Charaktere glücklich oder unglücklich seien aufgrund ihrer Handlungen. Sie seien sozusagen in der Handlung eingeschlossen (S. 32). Dennoch sollte man die Figuren in einem Roman nicht als ausschließlich funktional für die Handlung sehen. Das würde nach sich ziehen, dass man nicht in die tieferen Schichten der Textbedeutung kommt (Bachorz, 2004, S. 56). Ohne hier auf die unterschiedlichen Konzeptionen von flach/rund; statisch/dynamisch; eindimensional/ mehrdimensional (die Bezeichnungen sprechen für sich) eingehen zu wollen, muss bemerkt werden, dass Dickens nicht nur Typen dargestellt hat, wie sie etwa für die Schemaliteratur in Frage kommen, sondern im Zentrum Figuren zeigt – insbesondere in seinen späten Romanen –, die eine Entwicklung durchlaufen. Diese ist zwar eher nicht introspektiv angelegt, sondern folgt einer äußerlichen Ästhetik – aber man kann von Figuren sprechen, die offen und nicht von vorherein definiert angelegt sind (z. B. Pip). Z. T. sind sie - dem Mystery-Plot geschuldet - mysteriös und undurchschaubar, wunderbarlich oder eigenartig geschildert wie z. B. Miss Havisham oder Magwitch. Ihr Seelenleben wird durch eine veräußerlichte Darstellung im Sinne von „externalised aesthetics“ erfasst (vgl. John 2011 und Fludernik 2008 in Kap. 2.1.1), die auch in Nalecz-Wojtczaks Element des „textural mystery“ zum Ausdruck kommt (ebd. S. 248 f). Denn dadurch werden nicht nur geheimnisvolle Settings und uneindeutige Sachhinweise markiert, sondern auch Figurengeheimnisse etabliert. Unabhängig davon handelt es sich bei den Charaktermerkmalen, die man zuordnet, grundsätzlich um Konstrukte (Bachorz, 2004, S. 59). Wie im modernen Roman müssen die bedeutenden Dickensschen Charaktere aus dem Text heraus abstrahiert werden (wie z. B. in modernen Erzählungen, die Charaktere oft nur indirekt

⁶⁴ Nalecz-Wojtczak benutzt den Begriff „textural“, der ja eigentlich „strukturell“ meint, in Abhebung von „structural“; mit „structural“ meint sie nur Elemente von Komposition und Plot, mit „textural“ meint sie die „Gewebestruktur“ der Sprachebene (S. 239). In diesem Sinne wird der Begriff übernommen.

charakterisieren): Das setzt beim Leser eine Imagination und eine Bereitschaft voraus sich vom Erzähler inspirieren zu lassen und seine kreative Phantasie einzusetzen, um die Figur auszudeuten – in der Detektivgeschichte ist das quasi ein Nebenprodukt der teilnehmenden Rezeption an der Enthüllung des Rätsels, wenn einzelne Figuren dynamisch genug angelegt sind.⁶⁵ Wie schon im Kapitel 2.1.2. ausgeführt wurde, kommt es darauf an, die Figuren zu „lesen“, d. h. vom textuellen Verständnis der Figuren zu einem Verständnis zu kommen, das den lebensweltlichen Bezug herstellt. Dickens' Figuren sind nicht nur gedacht als Konstrukte, die die Handlung vorantreiben und illustrieren, sondern sie werden mehr und mehr zu Charakteren, die eine emotionale und kognitive Entwicklung durchlaufen, die sie in Bezug setzt zu sich selbst und der Welt, in der sie leben. Durch die Affekte, die sie nach Miall im Leser über Kongruenzerfahrungen ansprechen, werden Leser und Figur miteinander in Beziehung gesetzt. Dabei ist die Steuerung durch die Erzählinstanz von zentraler Bedeutung.

Auch die Wahrnehmung des Lesers im Hinblick auf das zu lösende Geheimnis, auf die Involvierung der Figuren in das Geheimnis und auf den möglichen Fortgang der Handlung hängen von der Erzählinstanz und der Welt ab, die sie konstruiert. Werden Informationen gestreut, zurückgewiesen oder zurückgehalten? Werden mögliche zukünftige Ereignisse direkt oder andeutungsweise antizipiert? Werden Figuren und Ereignisse kommentiert? Werden Strategien der Geheimhaltung bei den Trägern von Geheimnissen spürbar? Wird der Leser sukzessive eingeweiht oder werden ihm unabsehbare Überraschungen präsentiert? Wird der Leser aufgrund der detaillierten Beschreibung angeregt, das Geheimnis zu bergen? Wer treibt auf der Ebene der Erzählung die Enthüllung voran? Welche Auswirkungen hat die Gestaltung der Erzählinstanz auf die kognitive und emotionale Einbindung des Lesers?

Für Mellmann ist die Erzählinstanz ein entscheidender Faktor für emotionale Textwirkungen. So sieht sie in menschlich gestalteten Fokalisierungsinstanzen – z. B. *dem heterodiegetischen (auktorialen) Erzähler oder dem homodiegetischen Erzähler der eigenen Geschichte* (Ergänzung durch die Verfasserin) – eine Erhöhung der emotionalen Beteiligung des Lesers. Fokalisierte Erzählungen mit ausdifferenzierter Wahrnehmungsfunktion, welche durch differenzierte, die Imagination des Lesers in Gang setzende Beschreibung erzielt wird, erzeuge beim Leser die Illusion einer Quasi-Erfahrung. Damit rückten sie Emotionen, die auf die erzählte Welt bezogen seien, in der

⁶⁵ Vgl. dazu Schulze-Witzenrath, 1998, S. 230

Tendenz stärker in den Vordergrund (Mellmann, 2011, S. 69). D.h. wenn der Erzähler Lady Dedlocks Reaktion beschreibt, als sie die Handschrift ihres früheren Geliebten erkennt, wird die ganze Palette ihrer Emotionen fühlbar und wird – das ist für den Mystery-Plot entscheidend – die Vermutung des Lesers über die Bedeutung dieser Szene in Gang gesetzt. Die Bedeutung der Ausgestaltung der Erzählinstanz für die sozialen Emotionen, die der Leser erlebe, sei ganz zentral. So wird dem heterodiegetischen Erzähler, der Handlung und Figuren kommentiere – wie dieses bei Dickens häufig der Fall ist – eine direkte Rolle zugeschrieben für die Auseinandersetzung des Lesers mit den von ihm formulierten Gefühlen. Anders: es wird eine Kommunikation herbeigeführt, die vom Leser als unmittelbar empfunden werden kann. Mellmann sieht weiterhin durch die narrative Präsentation von Emotionen – hier: z. B. Angst vor Entdeckung bzw. eine schuldhafte Erinnerung (Ergänzung d.d. Verfasserin) – eine Möglichkeit, Empathie zu entwickeln und über die Empathie zum emotionalen Lernen zu kommen Mellmann erklärt diesen Prozess im Sinne einer kognitiven Leistung, die der Rezipient vollbringe, wenn er sich in die Gemütszustände der literarischen Figuren, aber auch des Erzählers versetze. Dieses sei in der Tendenz um so intensiver je stärker der Leser „Ähnlichkeitsrelationen“ zu sich selber sehe.⁶⁶ Damit ist gemeint, wie sehr der Leser das Verhalten der Figur versteht, billigt, schätzt oder bewertet. Übereinstimmung scheint das Schlüsselerlebnis zu sein. Auch eine Übereinstimmung mit den Überzeugungsstrukturen des Textes sowie die Erfahrungshaftigkeit der dargestellten Begebenheiten fördern Empathie und emotionale Beteiligung. D. h. für den Kontext des Mystery-Plots, ein Geheimnis zu haben und bewahren zu wollen, ist eine ubiquitäre Erfahrung, in die sich daher die meisten Leser hineinversetzen können. Ob aus der gewonnenen Empathie auch ein Prozess emotionalen Lernens und Handelns wird, ist umstritten.⁶⁷ Mindestens das emotionale Lernen in Verbindung mit einer kognitiven Erkenntnis dürfte sich häufig genug einstellen. Entscheidend ist nach Auffassung der Verfasserin, dass der Text ein Angebot an den Leser macht, das zwar nicht zwingend angenommen werden muss, das aber einen hohen Appellcharakter hat. Des Weiteren knüpft Mellmann die Verbindung zwischen Spannungserzeugung (siehe die Ausführungen weiter oben) und emotionaler

⁶⁶ Vgl. hierzu die Ausführungen zur Untersuchung von Miall über Affekte und Rezeption im Kapitel 2.1.2 und Schneider (ebd.) über die Bewertungsemotionen, die eine Figur hervorruft und die möglicherweise Wertediskrepanzen überwinden hilft und zu einer Neu-Orientierung führen kann. Vgl. die Figur der Nancy in *OT*.

⁶⁷ Vgl. Keen 2007, S. 16-26

Beteiligung. Auch Spannung wird in allen Spielarten durch die Erzählinstanz erzeugt, um das Leserinteresse aufrecht zu erhalten. Im Kontext des Mystery-Plots lässt sich die erhöhte Aufmerksamkeitsbereitschaft durch die „sog. Planungsemotion“ erklären, die zu einer erhöhten kognitiven Aktivierung führt, um den gefühlten Unterschied zwischen Ist- und Soll-Wert zu schließen (Mellmann, 2011, S. 71) und zu antizipieren, wie es wohl weiter gehen mag.⁶⁸ Natürlich kann sich die Spannung auch auf eine Figur beziehen, wobei es eine lesereigene Emotion ist und nicht diejenige, welche die literarische Figur erlebt. Insgesamt lässt sich sagen, dass die Erzählinstanz in verschiedenster Hinsicht für die Etablierung eines Mystery-Plots und die Rezeption entscheidend ist:

Sie ist verantwortlich für die Art der Informationsvergabe, für die Etablierung von Geheimnis und Enthüllung (strukturell wie textural), für die Erzeugung von Empathie bzw. Antipathie im Hinblick auf die Figuren, für die Darstellung von Emotionen und für die Ermöglichung kognitiv-emotionaler Rezeption. Dennoch tritt die Erzählinstanz in Dickens' Erzählweise zeitweise zurück, so dass der Leser über die dramatisierte Darstellung der Figuren, Figurenrede, über Spiegelungen und Analogien von Figuren eigene Ansätze zur Hypothesenbildung und Antizipation entwickeln kann.

Im Mystery-Plot werden emotionale und kognitive Verarbeitung des Gelesenen eng miteinander verknüpft. Die Enthüllung ist ein Prozess kognitiver Wahrnehmung, in welchem Informationen aller Art gesammelt, ausgewertet und zu einer Lösung verknüpft werden. Dieses funktioniert umso besser, je intensiver emotionale Erlebnisse mit der Enthüllung einhergehen, denn intensive Erlebnisse werden besser erinnert und erlauben eine größere Einprägsamkeit der gelesenen Sachverhalte, indem sie den evolutionär angelegten Lernmechanismus in Gang setzen (Mellmann ebd.). Ursprünglich war damit verbunden, Informationen abzuspeichern, die überlebensrelevant waren. Im Kontext der Lektüre ergibt sich ein Lerneffekt, der weiter oben auch schon angesprochen wurde. Dieser Lerneffekt ist für die Lektüre der Dickens-Romane von besonderer Bedeutung, indem sein Mystery-Plot eine „soziale Fabel“ darstellt, die eng verknüpft ist mit der thematischen Grundierung der Romane.

Nalecz-Wotjczak sieht eine wichtige Funktion des Mystery-Plots in der organischen Verknüpfung von Plot und Thema. Alle Romane von Dickens hätten ein Thema, eine Hauptidee, eine Botschaft (S. 244). Diese Botschaft sei zwar auch ohne einen Mystery-

⁶⁸ Vgl. Schulze-Witzenrath zur Bedeutung der Antizipation weiter oben in diesem Text.

Plot zu vermitteln, aber der Roman *Barnaby Rudge* zeige, dass ein unverbundenes Nebeneinander von Mystery und historischem Roman keine überzeugende lebendige Geschichte erzeuge. Da, wo diese Verknüpfung gelinge, würde sich die Botschaft aus der Deutung und Lösung des Mystery-Plots herauslesen lassen (S. 244 f). Hutter sieht diesen Zusammenhang in anderer Weise gegeben. Er sieht in der Enthüllung des Geheimnisses die Re-Konstruktion der Vergangenheit und macht eine Parallelität aus zwischen der Geheimnisenthüllung und der Erkenntnis über menschliche Erfahrungen (hier: im Kontext der Psychoanalyse) (Hutter, 1993, S. 241). Für ihn stellt der Diskurs keine Lösung dar, sondern die Erkenntnis, dass die rationale Deduktion in der Welt von Subjektivität und Täuschung ihre Grenzen habe (S. 232). Kermode sieht in der Detective-Novel eine Verführung, die Welt vereinfacht zu sehen, jedoch konzidiert er, dass sie auch das Potenzial habe, Leerstellen und Ungereimtheiten zu produzieren. Diese forderten den Leser heraus, nicht der gegebenen Ordnung zuzustimmen, sondern eine eigene (neue) Ordnung herzustellen. Dadurch sieht er das Genre als eine Kunstform an, die geeignet ist über die eigenen Grenzen hinaus Kritik an der „common consciousness“ zu üben (S. 188). Detective Fiction sei also offen für verschiedenste Lesarten (S. 184 f).

Diese verhaltenen kritischen Einschätzungen bezüglich der Möglichkeit, mittels einer Mystery-Narration eine soziale Botschaft zu vermitteln, wird von Dürrenmatt offensiv gesehen. Er sieht im Detektivroman ein Genre, das seinen Beitrag zur geistigen, sozialen und künstlerischen Bewältigung unserer Zeit leisten könne (zitiert bei Broich, 1998, 106). Broich ist ebenfalls der Auffassung, dass sich das Genre - hier in Gestalt des modernen Kriminalromans - eignet, die gesellschaftlichen Bedingungen sozialkritisch in den Blick zu nehmen. Man könne dieses z. B. auf zwei Wegen tun: Der Mörder ist ein Repräsentant des Systems oder der Mörder ist ein Opfer des Systems. Beide Varianten ermöglichen eine differenzierte gesellschaftskritische Verortung (Broich, 1998, S. 103). Pfeiffer führt für Dickens u. a. am Beispiel von *OMF* aus, dass Dickens das Böse an gesellschaftlich repräsentativen Figuren festmache, aber sie eher nicht systematische Produkte dieser Gesellschaft sondern Produkte der anthropologischen Grundverhältnisse seien. Er sieht aber in Dickens' Figurenpräsentation eine identifikationsstarke Darstellung aus sog. Empfindungsschablonen und diffusen Sinn- und Glücksmöglichkeiten – auch wenn er diese Variante kritisch bewertet. Pfeiffer wertet das Genre des Detektivromans, zu dem Dickens' Romane mit ihren Mystery-Plots streng genommen nicht gehören, als

Reaktion auf die Sinnkrise der gesellschaftlichen Wirklichkeit, indem er die Emotionen hinwegrationalisiere (Pfeiffer, 1998, S. 362f.). Er sieht daher in *BH* den Versuch, die Welt zu trennen in eine Welt ohne Emotionen (Tulkinghorn, Bucket) und eine Welt mit Emotionen, die eigentlich keine Welt ist. Denn Esther Summerson, die diese Welt repräsentiert, sei vom Geschehen abgehängt und verstehe die reale Welt nicht (S. 363). Dem kann einerseits zugestimmt werden, als die rationale Deduktion eine Form der vermeintlichen Kontrolle über eine als undurchschaubar angesehene Welt darstellt und insofern dem Milieu der Großstadt zuzuordnen ist.⁶⁹ Dem kann andererseits nicht zugestimmt werden, als Dickens die beschriebene Trennung nicht aus den dargestellten Gründen vorgenommen hat. Das wird sich allerdings im Detail erst im Kapitel 4 erörtern lassen. Nusser sieht dagegen den Kriminalroman als Mittel an, den Leser zu kritischer Reflexion zu überlisten (Nusser, 1998, S. 487), indem z. B. der schöne Schein der Institutionen enthüllt werde. Jedoch beklagt er, dass der Kriminalroman keine Perspektive für eine Veränderung der kritisierten Zustände eröffnet (S. 489). Der ausgewählte Überblick von Positionen zum sozialkritischen Potenzial von Detektiv- bzw. Kriminalliteratur zeigt, dass offenbar eine bandbreitige Chance konzediert, aber nicht immer eingelöst wird. Mindestens ist deutlich geworden, dass der Leser in diesem Genre eine aktive Rolle spielen kann und soll und dass diese Rolle mehr sein kann als Teilhabe an rationaler Deduktion jenseits gesellschaftlich realer Verortung.

Die zu entwickelnde Poetik der Enthüllung geht davon aus, dass das Geheimnis den Whodunit-Typus, die unbekannte Elternschaft, verborgene Schuld und die ungeklärte Identität beinhaltet. Es wird weiterhin angenommen, dass das Geheimnis lösbar ist und die dem Leser vermittelten Informationen dazu führen, dass er an der Enthüllung aktiv teilhat,⁷⁰ auch wenn im einen oder anderen Fall Zufall und Überraschungsmomente die letztendliche Lösung mitbestimmen.

Die Poetik der Enthüllung wird die von Nalecz-Wojtczak geprägten Konstituenten „structural mystery“ und „textural mystery“ als Impulse aufnehmen. Mit dem „structural mystery“ sollen alle Elemente gemeint sein, die sich mit **Handlungsführung**, Organisation des Plots, Verknüpfung von Geheimnis und Thema

⁶⁹ Vgl. Makropoulos in Kap. 2.1.2 in diesem Text.

⁷⁰ Nalecz-Wojtczak ist der Auffassung, dass in den späteren Romanen der Anteil der unerwarteten Lösungen überwiege. Dem kann die Verfasserin so nicht zustimmen, da z.B. die Zufallsereignisse in *BH* dem Leser in ihrer Tragweite sehr wohl bewusst sind, weil sie durch ein System von Vorausdeutungen begleitet werden. Lediglich die Herleitung der Personenidentität Nemo/Captain Hawdon ist so komplex, dass sie keine *spontane* kognitive Erkenntnis herbeiführt.

befassen. Die Analyse der Handlungsführung muss außerdem berücksichtigen die inhärente Gegenläufigkeit von Strategien der Geheimhaltung auf Seiten der Geheimnisträger und Strategien der gezielten Enthüllung in Form von Informationsvergabe durch den Erzähler an den Leser.⁷¹ Außerdem wird sie beeinflusst vom Einsatz des Zufalls als Handlungsantreiber, der Dickens' Glaube an die „connection of the unconnected“ als systemisches Muster und als Zeichen göttlicher Vorsehung darstellt. Mit dem „textural mystery“ sollen alle Elemente erfasst werden, die sich mit der Art der **Versprachlichung** von Szenen, Settings, Episoden und Präsentation von Charakteren befassen. Hierbei werden alle unterschwelligem Andeutungen, Vorausdeutungen, Analogien durch Bildlichkeit, organisierende Metaphern, Symbole in den Fokus kommen, die geeignet sind, das jeweilige Geheimnis zu etablieren (z. B. durch Schaffung einer geheimnisvollen Atmosphäre) und die geeignet sind, das Geheimnis im Verlaufe der Handlung sukzessive frei zu geben und zu enthüllen. Weitere Konstituenten, die den Mystery-Plot etablieren, sind die **Figuren**, die vom Geheimnis betroffen sind, und diejenigen, die helfen es zu enthüllen, sowie die **Erzählinstanz**, die zu den Figuren der Geschichte gehören kann, aber nicht muss, und deren zentrale Bedeutung bereits ausführlich erörtert wurde. Die Figuren repräsentieren den Widerstreit zwischen Geheimnisbewahrung und Enthüllung.⁷² Alle Elemente der fortschreitenden Enthüllung enthalten **Spannungsmomente** wie Rätselspannung, Retardierungsspannung sowie Bedrohungsspannung im Hinblick auf das Schicksal der Figuren, die bei der Rezeption für den Leser wirksam und erfahrbar werden. Alle Konstituenten sind unter dem Gesichtspunkt zu betrachten, welche **Wirksamkeit** sie im Hinblick auf die Enthüllung einerseits und die **Leserrezeption** andererseits entfalten. Für den Leser ist die durch die Erzählinstanz vermittelte Enthüllung ein **Kognitionsprozess**, in welchem Selektion und Kombination von Fakten, Lesen von Zeichen, Antizipation von Ereignissen und Bedrohungen zum Tragen kommen. Zugleich ist dieser Prozess ein **Kommunikationsprozess**, in dem der Erzähler sichtbar wird und z. T. Kommentare abgibt, zu denen der Leser sich intuitiv verhält. Gleichzeitig kann der Leser im Konstrukt des Mystery-Plots auch eigene „Ermittlungen“ anstellen,

⁷¹ Hierbei werden Bauformen wie Vorausdeutungen und Rückwendungen – wie Lämmert (Bauformen des Erzählens, 1975) sie beschreibt, relevant. Sie werden dort näher erläutert, wo sie analytisch Verwendung finden (Kap. 3.3.1).

⁷² Vgl. Schneider: Das Figurenmodell etabliert sich durch Handeln, Sprechen, direkte und indirekte Aussagen und lenkt im Plotverlauf der Enthüllung Sympathie- oder Antipathieempfindungen des Lesers, und zwar abhängig von Wertekongruenzen oder -diskrepanzen.

die durch versteckte Hinweise in der Darstellung, der Figurenrede oder durch subtile Kontrast- und Spiegelungsphänomene (durch Mehrsträngigkeit erzeugt) ermöglicht werden, ohne dass die Erzählinstanz sichtbar interveniert. Die Erfahrungshaftigkeit der dargestellten Geheimnisse und die Konflikthaftigkeit zwischen Bewahren und Entdecktwerden setzen zudem einen **Imaginationsprozess** in Gang, der die Emotionen der Figuren zum Nachvollzug bringt und **Empathie** für die Figuren zu erzeugen vermag. Im Mitvollzug der Enthüllung werden (im Sinne von Aristoteles Dramentheorie) Gefühle (von Furcht, Mitleid und Erleichterung) freigesetzt, die die Erkenntnis vertiefen und Einfluss auf die moralische Haltung des Lesers ausüben. Da Enthüllung und Erkenntnis auch mit Glück für die handelnden Figuren verbunden sein kann (z. B. Oliver Twists Wendung des Schicksals durch die Enthüllung seiner wahren Herkunft), stellen sich auch Gefühle der Erleichterung beim Leser ein. Genauso ist die erfolgreiche Teilhabe des Lesers an der Enthüllung mit positiven Gefühlen wie Stolz und Zufriedenheit verbunden. Die Affekte des Lesers werden außerdem angesprochen durch die Gefährdung des Selbstkonzeptes, welches eine Figur im Zuge einer von ihr nicht gewollten Enthüllung erfährt.

Der so erzeugte Einfluss auf die Haltung des Lesers ist wichtig im Kontext der **sozialen Fabel**, die der Mystery-Plot auch darstellt. Die historische Verortung der Enthüllungshandlung ist somit eine weitere Konstituente, die berücksichtigt werden muss. Hier muss der Leser für die **Rezeption** seine Erfahrungspotenziale, seine Wissensbestände und sein Wertesystem aktivieren und mit der dargestellten Welt in Einklang zubringen. Diese dargestellte Welt wird repräsentiert durch Figuren, die diese Welt erleben und erleiden. Daher fokussiert der Leser in der Regel Aufmerksamkeit und kognitiv-emotionale Verarbeitung auf die Figuren. Für eine Analyse der Wirkungsästhetik ist es daher wichtig, diese kognitiv-emotionale Leistung des Lesers im Rezeptionsprozess zu antizipieren und zu bestimmen, indem die „Hürden“ des historischen Orts und .des historischen Zeitgeists hypothetisch⁷³ benannt werden.

Der Mystery-Plot als soziale Fabel kombiniert individuelle und gesellschaftliche Enthüllungen. Um die Gesellschaft als Ganzes fühlbar zu machen, ist die Mehrsträngigkeit der Narration ein unverzichtbares Element. Also gehört zur Wirkungsästhetik auch die Verknüpfung der einzelnen Erzählstränge zu einem Gesamtbild von Spiegelungen, Kontrasten und Analogien. Die Detailfülle stiftet als

⁷³ Vgl. Schneider, Kapitel 2.1.2

Mittel der Vertiefung und Illusionierung für die emotionale Rezeption zwei Voraussetzungen: die Möglichkeit der Wahl und die Zeit zur Entfaltung einer Reaktion. Dickens' ästhetisches Credo und das in 2.1.2 entwickelte textanalytische Modell lassen sich mit der Poetik der Enthüllung in verschiedener Hinsicht synthetisieren.

- Der Leser tritt über den Enthüllungsmodus in eine intensive Kommunikation mit dem Text bzw. über den fiktiven Leser mit der Erzählinstanz ein.
- Dickens' Vorstellung von einer Darstellungsweise, die dem Leser eigene Möglichkeiten der Deutung verleiht, entspricht dem Selektieren, Kombinieren, Werten von „clues“, die zur Enthüllung beitragen (z. B. Figurenrede und Symbolik).
- Dickens' ästhetisches Credo von der Imagination als wichtiger moralischer Qualität des Individuums, aber auch als geistiger Prozess, der durch die Erzählung von Geschichten angeregt wird, findet sich in den Imaginationsprozessen, die durch die Beteiligung an der Auflösung des Geheimnisses in Gang kommen.
- Die Handlungsführung entspricht einem Erkenntnisprozess vom Unwissen zum Erkennen und soll den Leser emotional und moralisch bewegen, was Dickens als seine Aufgabe als Autor angesehen hat.
- Dickens' moralische Grundkonstituenten (fancy, earnestness, innocence) finden sich in den guten Figuren, die den moralisch fragwürdigen Figuren, die Geheimnisse von persönlicher Schuld und moralischem Versagen verdecken wollen, gegenüber gestellt werden. Die Enthüllung ist dann auch das Ergebnis des Widerstreits zwischen moralisch integrem einerseits und verwerflichem Verhalten andererseits, was sichtbar gemacht wird durch die gestaltete Anagnorisis. Nicht rationale Deduktion sondern oftmals dramatisierte Narration konstruiert die Enthüllung. Insofern ist Erkennen mit Sehen verbunden.
- Die Enthüllung wird zum Modus der Gesellschaftskritik, in dem individuelles und gesellschaftliches Versagen verknüpft und sichtbar gemacht werden.
- Das textanalytische Modell liefert die Grundannahme vom Prozess der Rezeption als Kommunikationsprozess zwischen Text und Leser bzw. über den fiktiven Leser zwischen Erzählinstanz und realem Leser. Das Modell liefert außerdem eine konkrete Vorstellung von den möglichen Positionen, aus denen

heraus erzählt werden kann. Für eine Enthüllungsgeschichte, die nicht statisch dadurch bestimmt ist, dass eine handelnde Figur die Geschichte erzählt, ist diese Konkretisierung notwendig, um die Wirkungsmechanismen im Hinblick auf die Informationen, die dem Leser zuteil werden, einzuschätzen.

- Das um die kognitiv-emotionale Dimension der Figuren-Rezeption erweiterte Modell liefert außerdem ergänzende Anhaltspunkte von der kognitiven Leistung, die der Leser zum Verständnis der Geschichte und ihrer Figuren erbringen muss.
- Die Erweiterung der Textebene um die pragmatische Ebene wird auch in der Poetik der Enthüllung wirksam, da diese die soziale Fabel einbezieht.

Im Folgenden soll aus den obigen Überlegungen das Modell einer rezeptionsbezogenen Poetik der Enthüllung veranschaulicht werden. Dabei wird davon ausgegangen, dass die Geschichte in ihrem Grundriss durch die obige Definition des „mystery“ beschrieben ist. Es ist nicht Teil der Annahme, dass die Geschichte des Geheimnisses sich immer schon vor Einsetzen der Enthüllungshandlung zugetragen haben muss – im Hinblick auf die Theorie des „Trabantensystems“ von Geheimnissen, können auch weitere Geheimnisse im Laufe der Erzählung aufkommen oder entstehen. In der Übersicht interessieren die Elemente des Diskurses und ihre Wirkung auf den Leser

Konstituenten der Enthüllung	Merkmale/ Funktion	Wirkungsmuster	Mögliche Leseraktivität
Erzählinstanz heterodiegetisch/homodiegetisch	Wahrnehmbar; Etablierung des Geheimnisses; Vergabe von Informationen; direkte Kommentare, Ironie	Neugier Rätselspannung Antipathie Empathie - Solidarität	Kognitiv-emotionale Auseinandersetzung, besonders bei direkter Ansprache des Adressaten
Handlungsführung	Geheimnis, Fehler als Ausgangspunkt Widerstreit von Bewahren u. Enthüllen; Retardationsmuster Aufklärungs-Stimuli durch Ereignisse und Zufall Umschlag von Unwissen in Wissen – Enthüllung als auflösende Rückwendungen Mehrsträngigkeit: Kontrast, Analogien, Vertiefung	Neugier/ Aufmerksamkeit Fragen Suche nach Antworten Ereignisspannung Aufbau von Erwartungshaltung Erkenntnis durch Sehen Erleichterung, Mitleid Illusion von Wirklichkeit Immersion	Sammeln und Kombinieren von Hinweisen, Bildung von Hypothesen, Deuten von Ereignissen, Identifikation mit der Aufklärung Antizipation von Folge-Ereignissen Einsatz von Imagination durch textlich präsentierte Stimuli - Auflösung Kognitiv-emotionale Involvierung
Sprachliche Präsentation / Sprachstil	Schaffung von geheimnisvoller Atmosphäre; Vermittlung versteckter Hinweise durch Bilder, organisierende Metaphern, Symbole; Bedeutungsaufladung durch Wiederholung Detailreichtum Vorausdeutungen und Andeutungen mit zukunftsweissem und – ungewissem Charakter	Neugier/ Aufmerksamkeit Subtile Spannung Lust am Unheimlichen Fragen Suche nach Antworten Aufbau Erwartungshaltung Illusion von Wirklichkeit	Sammeln und Kombinieren von Hinweisen, Bildung von Hypothesen, Deuten von Clues, Identifikation mit der Aufklärung, Antizipation Einsatz von Imagination durch textlich präsentierte Stimuli, Kognitiv-emotionale Involvierung
Figurengestaltung / Figurenkonstellation	Widerstreit zwischen Geheimnisbewahrer/ und Enthüller - Erinnerungen Rekonstruktion der Vergangenheit Emotionen: Angst / Neugier Schuld/ Scham/.Mitleid/ Erleichterung Erfahrungshaftigkeit der Konflikte (des Selbst) Träger von moralischen Haltungen durch Handlung	Neugier Konfliktspannung Fragen Suche nach Antworten Affekte Empathie, Verständnis Sympathie, Erleichterung	Wie oben: Wunsch nach Aufklärung und Identifikation mit derselben, Aufnahme und Auswertung der durch die Figuren gesetzten Stimuli Antizipation Kognitiv bestimmte Einfühlung durch mentale Simulation der Gefühle Aktivierung von Empathie Deutung - Wertung
Soziale Fabel / Thematische Grundierung	B ezug zur hist. und gesellsch. Wirklichkeit; aber nicht Abbildung, sondern Gestaltung von Wirklichkeit Verknüpfung von individueller und gesellschaftlicher Schuld	Erkenntnis der „connectedness“ und des Bezugs zum Selbst Erkennenbarmachung der moralischen Botschaft	Aktivierung von Wissens- und Erfahrungsbeständen sowie Wertesystemen Empathie Wertbezogene Positionierung; u. U. Haltungsänderung

Abb. 6: Grundriss einer rezeptionsbezogenen Poetik der Enthüllung i.S.v. Emotion und Kognition

Die Übersicht verdeutlicht nochmal, wie und wo die Linien der Enthüllung verlaufen, welche zentrale Position die Erzählinstanz hat (auch indem sie Handlungsführung, sprachliche Präsentation und Figurendarstellung steuert)⁷⁴ und welche kognitiv-emotionalen Prozesse im Leser während der Rezeption aktualisiert werden können. Die Übersicht vermag auch einen Zusammenhang herstellen zwischen Situations- und Figurenmodell, indem sie situative Emotionen darlegt und den Zusammenhang von Antizipation und Deutung als hintereinander liegende Leseraktivitäten darstellt. Mellmann macht in ihrem Beitrag darauf aufmerksam, wie sehr emotionale Involviertheit in ein fiktionales Geschehen – und sie hat hier im Grunde kein besonderes Genre im Sinn – ein intensives Lese-Erlebnis begünstigt, die Erinnerungsfähigkeit erhöht (hier auch im Rahmen der Aufklärung und Erinnerung von Hinweisen und Begebenheiten) und Lernen ins Werk setzt (S. 71). Diese grundsätzlichen emotionalen Reaktionen lassen sich im Kontext von Geheimnis und Enthüllung, in der Aufdeckung von persönlicher Schuld und individuellem wie gesellschaftlichem Versagen besonders gut etablieren, da die dargestellte Handlung in vielfältiger Weise emotionsgeladen ist. Die Übersicht soll auch die Wirkung verdeutlichen, die sich aus dem ständigen Widerstreit von Geheimnisbewahrung und Geheimnisenenthüllung ergibt,⁷⁵ welcher eine permanente unterschwellige Spannung erzeugt.

Das Schema macht eine deutlich höhere Komplexität des Mystery-Plots im Vergleich zur Detektivgeschichte bzw. ihren Varianten sichtbar. Die Narration tritt quasi an die Stelle der rationalen Deduktion durch einen Ermittler (Ausnahme z. B. Inspector Bucket in *BH*). Das Schema soll auch spiegeln, dass die Auflösung des Rätsels nicht im Mittelpunkt steht sondern die Aufdeckung von Schuld und Versagen, indem die Handlungsführung auf Höhepunkt, Umschwung, Erkenntnis durch Sehen (Anagnorisis), verdichtet in „concentrated incidents“, und Ansprache der Gefühle des Rezipienten angelegt ist. Die Lösung des Geheimnisses verlagert sich dadurch auf die Figuren, indem die Enthüllung mit der Entwicklung einer Figur zusammenfällt. Außerdem wird der Enthüllung durch den Zufall „Unterstützung“ zuteil – der Zufall ist

⁷⁴ Diese zentrale Position wird jedoch gelegentlich zurückgenommen zugunsten einer unmittelbaren Präsentation, die den Leser zum „Ermittler“ im eigenen Interesse macht (vgl. auch Anm. unten).

⁷⁵ Paroissien beschreibt das Phänomen als eine „surface narration“ im Kontext der Deduktion bzw. Enthüllung und eine „buried narration“, die die Geschichte dahinter darstellt, und die in Spannung zueinanderstehen.; daraus ergibt sich z. B. eine Art Konfliktspannung (ebd., 1999, S. 152). In diesem Zusammenhang ist auch nochmal die Abhängigkeit des Lesers von der Erzählinstanz zu bedenken, und zwar im Sinne der „unreliable narration“ einerseits und integrationsfördernder Strategien wie etwa der Sympathie lenkung andererseits (vgl. Kapitel 2.1.2).

ein Element, das einer rationalen Deduktion ebenfalls widerspricht, nimmt aber in Dickens' Ästhetik eine zentrale Stellung ein, indem Dickens den Zufall als Akt der Vorsehung und als Zeichen der Unübersichtlichkeit in einer komplexen Welt sieht (vgl. Nalecz-Wojtczak, 1970, S. 250). Ein weiterer Unterschied ist, dass die Ermittlung nicht schematisch in der Hand eines Ermittlers ist, sondern sich in der Regel durch den Diskurs selbst entfalten muss. Umso mehr wird der Leser selbst zum Ermittler und Enthüller der verdeckten Geschichte, die ihm die Erzählinstanz vermittelt. Auch die Verknüpfung mit einer sozialen Fabel, die in der klassischen Detektivgeschichte überhaupt nicht vorkommt, ist ein Aspekt der Erweiterung und Fortentwicklung. Der Leser muss hier eine Rückkopplung an die Wirklichkeit vornehmen.⁷⁶ Diese ist abhängig von seinen Erfahrungen und von seiner psychologischen Grundausstattung sowie seinen moralischen Überzeugungen. Damit erzeugt die Enthüllungshandlung in mehreren Aspekten Wirkung auf den Leser und fordert seine kognitiv-emotionalen Aktivitäten heraus:

- Erfahrungshaftigkeit der dargestellten Welt (Wirklichkeitsbezug)
- Erkenntnis (im Kontext von Werten und Normen)
- Empathie (Annäherung an zentrale Figuren und die von ihnen repräsentierten Rollen, aber auch Einfühlung in ihre Gefühlswelt)
- Möglichkeit der Veränderung der eigenen Haltung.

Die Analyse der Romane wird am jeweiligen Text nachvollziehen, wie dieses Modell der Poetik der Enthüllung Dickens' narrative Strukturen und Strategien sowie ihre Wirkungsästhetik im Hinblick auf den Leser sichtbar machen kann.

2.2 Resümee und systematische Beschreibung der Vorgehensweise

Wie in Kapitel 1.6 schon differenziert ausgeführt wurde, werden drei Romane, nämlich *Oliver Twist*, *Bleak House* und *Great Expectations* ausführlich analysiert. Damit werden unterschiedliche Schaffensperioden, unterschiedliche Geheimnis-Typen und unterschiedliche Strategien der Enthüllung abgedeckt. In einer Art Resümee-Kapitel soll

⁷⁶ Flint weist darauf hin, dass die „mysteries“ helfen könnten, „a wider set of distinction“ zu ermöglichen (S. 63) und hält den Plot für funktional als Mittel Beziehungen zwischen Menschen zu offenbaren (S. 65); damit hebt sie ab auf die „interconnectedness of all parts of society“, die Dickens in seiner Ästhetik ebenfalls verfolgt, hält den Mystery-Plot aber im Grunde für oberflächlich und wertet ihn als Ablenkung von den eigentlichen gesellschaftlichen Problemen (S. 67); vgl. Ausführungen in Kapitel 1.2.

das komplexe Spätwerk *Our Mutual Friend* im Hinblick auf sich fortsetzende Linien in narrativer Struktur und Strategie in gebotener Kürze analysiert und vor dem Hintergrund der Ergebnisse der drei Detailanalysen abgebildet werden.

Aus der theoretischen Grundlegung ergibt sich folgendes Analyse-Design:

- Inhaltsangabe des jeweiligen Romans mit Schwerpunkt auf dem Mystery-Plot, indem die Enthüllungshandlung nachgezeichnet wird.
- Erläuterung des historischen und gesellschaftspolitischen Hintergrundes für die Bestimmung von Thema und Botschaft, in welchem die Wissensbestände und Werthaltungen ausgewiesen werden, die für das Verständnis notwendig sind.
- Analyse der Enthüllungshandlung auf der Grundlage der Informationsvergabe über Handlungsführung, sprachliche Präsentation und Figurengestaltung sowie dem Wirksamwerden der Erzählinstanz, des Antagonismus von Figuren und dem Zufall als Handlungstreiber. Zusammenführung aller Enthüllungselemente unter der Perspektive von Funktion, Wirkung und Leserinvolverung sowie Bestimmung des Erkenntnisgewinns auf der Ebene der Figuren und in der möglichen Annahme durch den Leser.
- Analyse der Verknüpfung von Mystery-Plot und Thema unter Berücksichtigung der Mehrsträngigkeit und der inhärenten Möglichkeiten von Kontrast, Spiegelung und Analogie zur Herstellung einer komplexen Wirklichkeit: Verbindung von Enthüllung und Aufdeckung von Schuld und Verantwortungslosigkeit auf der persönlichen wie auf der gesellschaftlichen Ebene. Bewertung des Mystery-Plots als Ordnung stiftendes Prinzip, als Mittel von Erkenntnis und als soziale Fabel.
- Abbildung der narrativen Strukturen und Strategien von Geheimnis und Enthüllung vor dem Hintergrund der Poetik: Welche Bauformen kommen in welchem Roman wie zum Ausdruck? Welche Wirkungsästhetik und Rezeptionsleistung ergibt sich daraus? Welche Entwicklungslinien in der erzählerischen Virtuosität von Dickens lassen sich möglicherweise daraus ableiten? Lässt sich die ungebrochene Attraktivität und Popularität von Dickens' Romanwerk auf der Grundlage der Poetik der Enthüllung klären? Dabei sollen Vielfalt, Variation und Komplexität der Romanwelt und der erzählerischen Strategien und Strukturen im Vordergrund stehen und der Grundriss der Poetik keinesfalls als geschlossenes System über den jeweiligen Roman gelegt werden.

Gleichfalls sollen die im Kapitel 1.5 aufgestellten Hypothesen über Form, Funktion, Wirkung und mögliche Leseraktivierung einbezogen werden.

- In einem Abschlusskapitel sollen alle Analyseergebnisse Aspekt bezogen zusammengeführt werden mit dem Ziel, die Wirkungsästhetik zu bestimmen, die Tauglichkeit des Analysedesigns zu überprüfen und die Frage nach der ungebrochenen Attraktivität des Romanwerks von Charles Dickens zu beantworten.

Kapitel 3 Der Mystery-Plot in *Oliver Twist* (OT)

The whole world is a secret writing, and this applies to society no less than to nature.

(Alewyn, *The Origin of the Detective Novel*, 1993, S. 76)

3.1 Inhaltsskizze

Zunächst soll ein Überblick über den gesamten Roman gegeben werden, da die Analyse – wie unter 2.2 erläutert – unter strukturellen bzw. thematischen Gesichtspunkten angelegt wird. Durch die Inhaltsskizze können Einzelaspekte, die nicht der Chronologie der Geschichte folgen, ohne Probleme eingeordnet werden.

Der Roman stellt einen Teil der Lebensgeschichte der Hauptfigur Oliver Twist dar, und zwar denjenigen Teil, der sich mit der Aufklärung von Olivers Herkunft befasst und als Herkunftsrätsel gestaltet ist. Olivers Geschichte setzt mit seiner unehelichen Geburt in einem staatlichen Armenhaus ein. Da Olivers Mutter bei der Geburt stirbt und ihre Identität im Dunkeln bleibt, wächst der Junge zunächst im Milieu des staatlichen Armenhauswesens auf, was mit drastischen Darstellungen der dortigen Verhältnisse verbunden ist. Als Oliver wegen unbotmäßigen Verhaltens – er bittet um Aufstockung seiner kärglichen Essensration von Getreidebrei – nicht mehr länger der Gemeindegasse zu Last fallen soll, gerät er als Lehrling in den Haushalt des Leichenbestatters Sowerberry. Aber auch dort kommt es zu einem Konflikt, der Oliver eine ungerechte Strafe einbringt und ihn zu dem Entschluss führt, nach London zu fliehen, wo er sofort in die kriminelle Gang des Hehlers Fagin gerät.

Bei seinem ersten Einsatz als Taschendieb wider Willen kommt es ausgerechnet zu einer Begegnung mit dem besten Freund seines verstorbenen Vaters – einem Mr. Brownlow. Natürlich ist zu diesem Zeitpunkt keinem der Beteiligten die Tragweite dieser Begegnung bewusst. Wie der Zufall es will, beobachtet Olivers Halbbruder

Monks das fehlgeschlagene Unternehmen der jungen Taschendiebe aus Fagins Gang, in dessen Verlauf Oliver vorübergehend festgenommen und einem Schnellverfahren unterzogen wird. Auch die bedeutungsvolle Begegnung mit Monks, die für die Aufklärung des Herkunftsrätsels entscheidend ist, wird erst in einem späteren Teil des Romans sichtbar. Mr. Brownlow und Monks spielen später zentrale Rollen bei der Aufklärung von Olivers Herkunft: der eine als eine Art Ermittler, der andere als Verteidiger des Geheimnisses. Monks beauftragt – zunächst für den Leser unerkannt – den Hehler Fagin, den verhassten Halbbruder zu korrumpieren, damit er dessen Erbe endgültig an sich bringen kann. Mr. Brownlow hingegen nimmt den Jungen, der ihn vermeintlich bestehlen wollte, bei sich auf, nicht zuletzt auch deshalb, weil er eine geheimnisvolle Ähnlichkeit zwischen Oliver und Personen, die er früher kannte, feststellt. Dieser Erkenntnis geht er nach - was allerdings im Rahmen der aktuellen Geschehnisse für den Leser nicht erkennbar ist. Oliver gerät jedoch durch eine dreiste Entführung schnell wieder in die Fänge der Faginschen Gang und wird gezwungen, an einem Einbruch im Hause der Familie Mailie teilzunehmen. Zufällig ist die Adoptivtochter der Mailies – Rose – die Schwester von Olivers verstorbener Mutter, was aber ebenfalls zunächst verborgen bleibt. Auch hier findet der hilflose Oliver trotz seiner Verwicklung in den Einbruch Aufnahme und ist somit ein zweites Mal der Sphäre des Bösen entzogen - dieses Mal - trotz einiger Gefahrenmomente durch weitere Begegnungen mit Monks - endgültig.

Nachdem Oliver all diese Fährnisse und Abenteuer bestanden hat, bestimmt nun die Aufklärung von Olivers Herkunft die Dynamik der Handlung. Zunächst versucht Olivers Halbbruder Monks mit allen Mitteln, die Herkunft Olivers zu verschleiern, was aber letztlich genau das Gegenteil bewirkt. So kauft er von der Armenhausvorsteherin Mrs. Corney-Bumble einen Ehering und ein Medaillon, Gegenstände, welche Olivers Mutter vor ihrem Tod der Geburtshelferin Sally im Armenhaus anvertraut hatte, damit diese sie verkaufe und den Erlös ihrem Sohn zugutekommen lasse. Sally versetzt jedoch die wertvollen Schmuckstücke und erst bei ihrem Tod gerät der Pfandschein in die Hände von Mrs. Corney-Bumble. Monks versenkt diese Beweisstücke in einem Fluss. Jedoch belauscht Nancy, eine Prostituierte und Diebin aus dem Umfeld von Fagin, zwei entscheidende Unterredungen zwischen Monks und Fagin, die deren Ränkespiel offenbaren, und gibt diese Informationen an Rose Mailie weiter, weil sie Mitleid mit Oliver hat.

In diesem Moment trifft Oliver wieder auf seinen ersten Gönner und Beschützer – Mr. Brownlow. Dieser ist gerade von den „West Indies“ zurückgekehrt, wo er wegen der mysteriösen Ähnlichkeitsempfindung erste Nachforschungen über Olivers Herkunft angestellt hatte. Die Verbindung von Brownlow und dem Mailie-Haushalt führt nun zu weiteren gezielten Nachforschungen, zur Festsetzung von Monks und zu einer Art Verhör mit ihm, das zur endgültigen Enthüllung von Olivers Identität und Restituierung beiträgt. Oliver stellt sich als illegitimer Sohn von Brownlows bestem Freund Edward Leeford und Roses Schwester Agnes heraus. Deren Eheschließung hatte wegen einer schon bestehenden Ehe mit Monks‘ Mutter, der nicht möglichen Scheidung von dieser und Edwards plötzlichem Tod nicht stattfinden können. Auch Roses Herkunft, die bislang im Dunkeln lag und mit der angeblichen Schande der unehelichen Geburt belastet schien, wird aufgeklärt und identifiziert sie als Tochter eines pensionierten Marine-Offiziers. Diese „Hebung“ ihrer gesellschaftlichen Position eröffnet ihr die Möglichkeit einer respektablen Heirat mit Mrs. Mailies Sohn. Alle entscheidenden Persönlichkeiten aus dem Umfeld des „Bösen“ kommen zu Tode oder werden einer gerechten Strafe zugeführt. Einzig das Schicksal von Nancy, die wegen ihres Verrats von ihrem Liebhaber ermordet wird, ist tragisch.

3.2 Dickens‘ England im Kontext seines sozialkritischen Anliegens: Pauperismus und staatliche Armenfürsorge

Dickens lebte in einer Zeit, die von weitreichendem Wandel bestimmt war.

„Britain during Dickens’s lifetime was undergoing changes unprecedented in speed and scope. Brought up in the age of the stagecoach, Dickens lived as an adult in the age of the railway, the telegraph, and the steam vessel.“ (Cunningham, 2008, S. 159)

Es ist nicht nur das viktorianische England, das mit der Herrschaft der Königin Viktoria verbunden wird, welches Dickens‘ Erfahrungswelt darstellte, sondern das Zeitalter der Industrialisierung und der Parlamentarisierung. Dickens‘ Sozialkritik hatte zudem einen direkten Bezug zu den bedeutenden Ideen seiner Zeit (Williams, 1970, S. 77). Insofern ist es Ziel führend, diesen Ideen vor dem Hintergrund der historisch-politischen Entwicklung, die sie hervorbrachte, nachzugehen. Die Industrialisierung wird von Historikern gemeinhin als die größte technologische, wirtschaftliche und gesellschaftliche Umwälzung angesehen, die die Menschheit seit dem Neolithikum durchlebt hatte. In England setzte die Industrialisierung in der 2. Hälfte des 18.

Jahrhunderts ein, indem in Landwirtschaft und Güterproduktion begonnen wurde marktorientiert zu denken und zu handeln. Das bedeutete in der Landwirtschaft eine großflächigere Bewirtschaftung und den Wegfall des grundherrlichen Gemeineigentums. In der Produktion von Gütern wurde zunächst ein Manufakturwesen eingeführt, das die familiengebundene Produktion ablöste und später in das Fabrikwesen überging. Grundlage dieser Produktionsweise war die Arbeitsteilung, die die Herstellung beschleunigte und verbilligte.

Hintergrund war ein deutliches Bevölkerungswachstum, das wiederum durch eine geringere Kindersterblichkeit und eine größere Mobilität der unteren Schichten erzeugt wurde. Auch die Rahmenbedingungen wie Zugang zu Rohstoffen über die Kolonien, ein entwickelter Handel und geeignete Formen der Finanzierung förderten diese Entwicklung. So entstand ein nationaler Finanz- und Wirtschaftsmarkt, der durch die Kaufmannschaft von London und die großen adligen Grundherren, die sich neben der Landwirtschaft am Manufakturwesen, am Bergbau, am Ämterwesen und an Handelsgeschäften beteiligten, bestimmt wurden. Kluxen vertritt in seiner *Geschichte Englands* die Auffassung, dass erst die Entwurzelung der selbstständigen Weber und Spinnmeister, der Bauern und Kätner, die durch die oben beschriebene Entwicklung unausweichlich war, das betriebliche Manufakturwesen vollendete (Kluxen, 1976, S. 479). Damit hätten Bevölkerungswachstum und Agrarrevolution einerseits und die Entwicklung des Manufakturwesens andererseits die Grundlagen für eine dynamische Industrialisierung gelegt, die zu Recht eine Revolution genannt werde (ebd.). Gefolgt von Erfindungen aller Art – mechanischer Webstuhl, Spinnmaschine, Antriebsmaschinen, die wiederum die Eisen- und Kohleindustrie förderten – stellte die Industrialisierung die Verhältnisse auf den Kopf. So wird Samuel Johnson bei Kluxen zitiert: „Die Zeit ist verrückt nach Neuerungen: alle Arbeiten der Welt müssen mit einem Male auf neue Art getan werden.“ (S. 481) Die Mobilisierung der Menschen hatte mehrere zentrale Folgen:

Sie hob die korporativen Bindungen auf, die Status und soziale Absicherung auf dem Lande und in der Stadt garantierten, und machte einen Großteil der Bevölkerung von den Marktgeschehnissen abhängig. D.h. Arbeit und Lohn waren den Wechselfällen des Marktes ausgeliefert; Krankheit und Invalidität entzogen dem Individuum die wirtschaftliche Existenzgrundlage. Es entstand ein Heer von Armen, dessen sich der Staat annehmen musste.

Gleichzeitig gab es Gewinner dieser Entwicklung. Es bildete sich unterhalb der Aristokratie eine finanzstarke Schicht von Unternehmern und Kaufleuten, die an den Leitungs- und Ordnungsfunktionen im Staat einen Anteil haben wollten. Die wirtschaftliche Ermächtigung dieser Kreise führte zu politischen Auseinandersetzungen und zum Ruf nach Reformen, welcher 1832 nach vielem Hin und Her in die sog. *Reform Bill* mündete. Diese veränderte die Wahlkreise und das Wahlrecht und gab den wirtschaftlichen Führungsschichten aus dem Bürgertum nun Platz und Stimme im Unterhaus. Jedoch darf man sich nicht vorstellen, dass dadurch zu diesem Zeitpunkt von einer Demokratisierung größeren Ausmaßes gesprochen werden kann. Der Großteil der Bevölkerung war weiterhin von allen direkten Möglichkeiten der Einflussnahme ausgeschlossen (Kluxen, 1976, S. 560).

Begleitet wurde diese Entwicklung von politischen und wirtschaftlichen Theorien, die klären sollten, wie Wirtschaft und Gesellschaft bestmöglich verfasst zu sein hätten, um den inhärenten Herausforderungen zu entsprechen. Adam Smith, der schottische Philosoph, hatte in seiner Abhandlung von 1776 über die Natur und die Ursachen des Wohlstands der Nationen vorausgesagt, dass nun das Zeitalter des Wohlstands beginne und es zukünftig allen Menschen bessergehen würde. Voraussetzung dafür sei, dass jeder Mensch die Freiheit haben müsse, seinem Eigeninteresse zu folgen. Dieses würde aber auch zum Nutzen aller reichen und so den Wohlstand der Nation mehren. Daraus leitete sich ab, dass es keiner Lenkung der wirtschaftlichen Vorgänge durch den Staat bedurfte. Es leitete sich aber auch ab, dass der Einzelne ebenso in politischer wie religiöser Hinsicht einen Anspruch auf Freiheit habe (Kluxen, 1976, S. 482).

Ein weiterer Staatsphilosoph und Reformers, der mit seinen Theorien weitreichende Beachtung fand und größeren Einfluss geltend machen konnte, war Jeremy Bentham (1748-1832). Eine Gesellschaft, die durch Auflösung der bisherigen Gruppen und Gruppengrenzen gekennzeichnet und einer ständigen Dynamik unterworfen ist, braucht Normen und Handlungsziele. Hier setzt die von Bentham entwickelte Theorie des Utilitarismus an. Höffe sieht im Utilitarismus eine normative Ethik für das moralisch richtige Handeln. Der Utilitarismus beurteile menschliches Handeln von den Folgen her, d. h. Maßstab sei der Nutzen einer Handlung, nicht für beliebige Ziele, sondern „für die Erfüllung menschlicher Bedürfnisse und Interessen: das menschliche Glück“ (Höffe, 1992, S. 10). Bentham sah gesellschaftliches Handeln dann bestens verwirklicht, wenn daraus das größte Glück für die größte Zahl von

Menschen erwachse. Die Vorstellung eine Gesamtbilanz des menschlichen Glücks aufstellen zu können, gibt dem Utilitarismus die „Züge einer Erfolgsethik“ (S. 13). Damit war zwar nicht der Erfolg im Sinne beliebiger Zwecke und Ziele gemeint, sondern schon im engeren Sinne ein „Nutzen für das in sich oder schlechthin Gute“ (ebd.). Doch es bestand die Gefahr, dass sich durch eine allzu technokratische Auffassung und Umsetzung des utilitaristischen Moralprinzips ein Handeln ergab, das sich nicht mehr an der humanitären Grundintention einer säkularisierten Form der christlichen Nächstenliebe orientierte, sondern sich - im Verein mit Smiths Wirtschaftstheorie des Wohlstands durch Eigeninteresse - zu einer Handlungsdoktrin entwickelte, die den wirtschaftlichen Nutzen über alles stellte. Marx und Engels kritisierten den Utilitarismus - auch angesichts der gnadenlosen Auswüchse wirtschaftlicher Gewinnmaximierung durch Ausnutzung der menschlichen Arbeitskraft unter schlechtesten Bedingungen - als „Theorie der Ausbeutung“ (S. 10).⁷⁷

Dennoch ist nicht zu verkennen, dass Benthams Theorie zur Aufstellung von Rechtsnormen führte, die den neuen Verhältnissen Zug um Zug Rechnung trugen. In seinem Constitutional Code von 1831 entwickelte Bentham die Idee der Volkssouveränität auf der Basis von Machtkontrolle, Gewaltenteilung sowie Meinungs- und Pressefreiheit. Die eingeschränkte englische Wahlrechtsreform von 1832, die nur den wirtschaftlichen und geistigen Führungsgruppen mehr Einfluss auf Exekutive und Legislative sicherte, konnte von Bentham maßgeblich mitbeeinflusst werden (Kluxen, 1976, S. 502 und 546). Benthams politisch liberale Haltung unterfütterte und ergänzte somit die wirtschaftsliberalen Ideen von Adam Smith, was auch in verschiedenen von ihm beeinflussten Gesetzen zum Ausdruck kam (s.u.). Die „Befreiung aller Individuen zu vernünftigem und sittlichem Handeln“ knüpfte Bentham an Erziehung und Aufklärung der Bevölkerung. Da ein effizientes Bildungssystem für die unteren Schichten nicht unmittelbar entstand, sollte ihnen das Wahlrecht daher zunächst vorenthalten werden (ebd.).

Zwei Tage nachdem die *Reform Bill* beschlossen worden war, starb Jeremy Bentham. Aber seine Ideen hatten - wie Kluxen bemerkt - wie eine Naturgewalt die alte Welt zersprengt (S. 555). Zahlreiche Gesetze zur Freiheit des Handels (1825, 1846), erste Arbeitsschutzgesetze, z. B. für die Mindestschulbildung von Kindern (1833),

⁷⁷ Die Diskussion um die Ethik wirtschaftlicher Theorien geht bis in die Gegenwart. Aktuell thematisiert von Johannes Pennekamp (Pennekamp, 2017) in der Frankfurter Allgemeinen Sonntagszeitung. In dem Artikel wird deutlich, dass ökonomische Theorie und Ethik nicht automatisch zusammengehen.

Verbot von Frauen- und Kinderarbeit (1842), der Public Health Act (1848), das Ehescheidungsgesetz (1957), das Schulpflichtgesetz für eine Elementarschulbildung (1870) und das umstrittene Armengesetz (New Poor Law Amendment) von 1834 atmeten seinen Geist. Kluxen sieht in der von Bentham und seinem Kreis beeinflussten Reform den Grundstock für eine friedliche Entwicklung Groß-Britanniens im Sinne einer fortschrittlichen Nation (ebd.), auch wenn die *Reform Bill* von 1832 nur ein Schritt in eine repräsentative Demokratie war und noch nicht die Verabschiedung von den alten Kräften bedeutete.

Ein wirklich drängendes Problem der frühviktorianischen Epoche stellte das Anwachsen der Zahl der Pauper dar, was nicht zuletzt auf Steuerungsprobleme der Wirtschaft in den ersten Jahrzehnten der offensiven Industrialisierung zurückzuführen war. Weder fand das Heer der entwurzelten und freigesetzten Bauern, Gesellen und Meister ein ausreichendes Arbeitsangebot in den neuen Manufakturen und Fabriken, noch entsprach die Entlohnung der Preisentwicklung für Nahrungsmittel und andere Grundbedarfsgüter. Im Mittelalter hatte die Kirche - natürlich unter anderen Voraussetzungen - die Unterstützung der Armen sichergestellt. Schon nach Auflösung der Klöster unter Heinrich VIII. entstand eine Lücke, die von den Gemeinden auf der Grundlage von Abgaben gefüllt wurde. Niedrige Löhne wurden durch die Gemeinden kompensiert, was letztlich auch eine verdeckte Subventionierung der Unternehmer darstellte. Mobilität wurde behindert, da die Armen diese Unterstützung nur in der angestammten Gemeinde erhielten und somit abwägen mussten, ob sie das Risiko der Abwanderung in die neuen Industriezentren auf sich nehmen wollten. Hinzu kam das oben schon erwähnte Bevölkerungswachstum. Zwischen 1750 und 1801 wuchs die Bevölkerung um ca. 50 % auf 9,1 Millionen. Der Pfarrer und Bevölkerungstheoretiker Robert Malthus (1766-1823) sah in der „Ohnmacht der Vernunft“, die die Armen seiner Meinung nach auszeichnete und zur unkontrollierten Reproduktion führte, ein Verhängnis, da die nur linear ansteigende Nahrungsmittelproduktion nicht mit der sich geometrisch vermehrenden Bevölkerung standhalten könne und insofern eine Verelendung unabwendbar sei (Kluxen, S. 477 und 492). Da schon seit Beginn des 18. Jahrhunderts bis zu einem Viertel der Gesamtbevölkerung regelmäßig von Armut betroffen war (S. 406) und sich das Problem verschärfte, musste Abhilfe geschaffen werden. Dieses geschah durch das oben schon erwähnte umstrittene ‚New Poor Law Amendment‘ von 1834, das Ideen von Malthus und Bentham aufnahm und im Kern nach Standardisierung und Kostenkontrolle strebte.

Edwin Chadwick, ein Anhänger Benthams, betrieb die Neuordnung der Armenfürsorge. Er sah den Ursprung allen Übels in der oben beschriebenen subsidiären Armenfürsorge durch die Gemeinden. Dabei hatte er nicht etwa das Lohndumping der Unternehmer oder die durch Kornzölle hohen Preise für Getreideartikel im Blick (der Protektionismus konnte erst durch die Regierung Peel im Jahre 1846 beseitigt werden! (Kluxen, S. 573)), sondern führte Armut und Arbeitslosigkeit auf schlechte Arbeitsmoral und mangelnde Motivation zurück. Er wollte die Armenfürsorge mit Arbeiterziehung verbinden. Eine freie Unterstützung sollte es grundsätzlich nicht mehr geben - allenfalls Alte und Gebrechliche sollten in dieser Form unterstützt werden. Alle arbeitsfähigen Armen sollten in sog. Arbeitshäusern - nach Geschlechtern getrennt (hier wird der Einfluss von Malthus deutlich) - kaserniert werden und dort zu ihrem Lebensunterhalt beitragen. Gleichzeitig wurden die Lebensumstände drastisch karg gehalten. Das galt für Unterbringung und Verköstigung gleichermaßen und hielt die Bedürftigen in der Tat davon ab, sich in die staatliche Armenfürsorge zu begeben. James Mill, ein weiterer Anhänger Benthams, vertrat die Ansicht, dass der Konsum der Armen, dem keine angemessene Arbeitsleistung entgegenstand, die Wirtschaft würde zusammenbrechen lassen, wenn man diesem Phänomen nicht entgegenträte (Ledger, 2007, S. 93 f.). Also wurde die Versorgung so angepasst, dass sie derjenigen des am schlechtesten bezahlten Arbeiters entsprach (Cunningham, 2008, S. 163). Für die Gemeindekassen erwiesen sich die Maßnahmen des neuen Armengesetzes als günstig und entsprachen der utilitaristischen Vorstellung von positiver Folgewirkung auf das Gemeinwohl.

Allein, die Folgen erwiesen sich als grausam und unmenschlich für das Individuum und die Maßnahmen halfen keineswegs, den eigentlichen Ursachen des Pauperismus auf den Grund zu gehen (vgl. Kluxen, S. 579). Die sich in der Öffentlichkeit formierende Protestbewegung - unter ihnen sowohl die konservativen Tories als auch die radikal denkenden Chartisten - richteten ihre Bedenken gegen die Absicht, die Armen durch die karge Kost buchstäblich verhungern zu lassen, gegen die Trennung der Familien und gegen die Vergrößerung von Verzweiflung und Not (Ledger, S. 90). Die Armenfürsorge wurde von den Gemeinden auf regionale Verwaltungseinheiten übertragen, die durch zentral gelenkte Kommissionen für eine gleichartige Bemessung der Unterstützung und für die Kontrolle der Leitung der Armenhäuser sorgte. Diese Verwaltungsstrukturen verhinderten jedoch nicht Korruption und Misswirtschaft auf Seiten der Arbeitshausbediensteten. Nach

Cunningham sah die Praxis am Ende anders aus als geplant, da allein schon die Menge der zu bauenden Arbeitshäuser unwirtschaftlich war und die vorzuhaltenden Plätze an die Konjunkturschwankungen hätten jeweils angepasst werden müssen (ebd., S. 163). Erst nach der Abschaffung der Kornzölle und der Einführung des Freihandels, der Weiterentwicklung der Industrialisierung - auch unter Ausnutzung bzw. Ausbeutung der Kolonien - konnte sich die Lage der abhängig arbeitenden Unterschichten in England verbessern.

Insgesamt wird die Zeit Viktorias politisch und wirtschaftlich von den Historikern positiv gesehen. Denn es hat durch die industrielle Entwicklung und durch die Ausweitung demokratischer Spielregeln einen sozialen Fortschritt gegeben, der sich langfristig in besseren Arbeitsbedingungen, Lebens- und Wohnverhältnissen sowie gesundheitlicher Fürsorge niederschlug. Der soziale Fortschritt hatte auch eine kulturelle Komponente. Schulbildung in kirchlicher, privater und staatlicher Trägerschaft führte zu einer weitreichenden Alphabetisierung der Bevölkerung, die nicht zuletzt die Anhängerschaft von Dickens als Autor deutlich vergrößerte (Gelfert, 2012 2. Aufl., S. 19) und insgesamt einer lebendigen und vielfältigen Literaturszene den Boden bereitete. Als typisches Merkmal viktorianischer Kultur gilt die aus heutiger Sicht ausgeprägte Prüderie in Fragen von Sexualität und Moral und die damit einhergehende Konzeption von Weiblichkeit. Die Abwesenheit von Sexualität ist sicherlich auf das Verständnis von Literatur als Familienliteratur einerseits und auf die Einflüsse der christlich-evangelikalen Bewegung andererseits zurückzuführen. Die Weiblichkeitskonzeption, nach der auch Dickens' Frauenfiguren vielfach angelegt sind, sieht in der Frau vor allem die Eigenschaften von Keuschheit, Bescheidenheit und Liebesfähigkeit für die Aufgaben als Ehefrau, Mutter und „home-maker“. Die Rechtsstellung der Frau war entsprechend schwach. Weder konnte sie erben noch hatte sie eigene Besitzrechte (von Ausnahmen für sehr vermögende Frauen abgesehen). In der Ehe hatte der Ehemann die alleinigen Verfügungsrechte über den Besitz seiner Frau und über ihre Arbeitseinkünfte. Auch konnte eine Frau weder eigenständig klagen oder beklagt werden. Erst mit dem ‚Married Womens's Property Act‘ von 1870 und 1882 wurde der rechtliche Status der Frauen verbessert. Ebenso konnte eine Frau keine Scheidung durchsetzen. Bis 1857 war für eine Scheidung sogar ein Parlamentsbeschluss nötig, der es allenfalls Männern in seltenen Fällen ermöglichte, eine Ehe zu beenden (Gelfert, S. 23). Politische Rechte hatten Frauen nicht. Weder konnten Sie Mitglied von Unter- oder Oberhaus werden, noch hatten sie ein Wahlrecht (ebd.). Frauen sollten ihre

Erfüllung im Kontext von Heim und Herd und in der Unterordnung unter den Mann suchen. Es gab nur wenige öffentlich wirksame Stimmen wie diejenige von John Stuart Mill, die sich für die Gleichberechtigung der Frau einsetzten, und es gab nur wenige, die sich öffentlich trauten, entgegen den vorherrschenden Moralvorstellungen zu leben und zu handeln, wie z. B. Dickens' Freund Wilkie Collins. Nach Gelfert wurde das viktorianische Zeitalter von den nachgeborenen Generationen daher häufig mit dem Stempel des Engherzigen, Heuchlerischen und Spießigen versehen (ebd., S. 27). Dennoch darf nicht verkannt werden, dass der Zeitgeist geprägt war „von Optimismus, Rationalität und Reformbereitschaft“ (ebd.), wie es für kaum ein anderes europäisches Land dieser Zeit zutrifft. Aber Dickens' Werk spiegelt, dass die sozialpolitische Anpassung mit der wirtschaftlichen Dynamik nicht Schritt hielt und insbesondere die gelebte Praxis hinter der Theorie zurückblieb. Dickens' Romane illustrieren eindrücklich dieses Missverhältnis.

Daher müssen sie vor dieser sozio-historischen Folie gelesen und verarbeitet werden. Für den zeitgenössischen Leser, der Dickens' Erfahrungen und mentale Konzepte teilen konnte, selbst wenn ihm z. B. die Interna des Arbeitshaus- oder des Kriminellenmilieus nicht im Einzelnen vertraut waren, ist der Zugang leichter als für den heutigen Leser. Die Veröffentlichung von *Oliver Twist* erfolgte zeitgleich mit einer öffentlichen Kampagne gegen das neue Armengesetz, welche durch Zeitungsartikel und Protestaktionen sowohl der Konservativen als auch der radikalen Chartisten wirksam in Szene gesetzt wurde. Der politische Streit, welcher der endgültigen Verabschiedung der *Reform Bill* vorangegangen war und welcher den Positionen der Anhänger von Bentham sicherlich allseitige Aufmerksamkeit verschafft hatte, war den meisten Lesern präsent und war ausreichend, um alle Anspielungen auf das nach Dickens' Meinung verengte politische und menschliche Verständnis der „Philosophen“ nach Art von Bentham und Smith für die Probleme der Zeit an die Leser zu vermitteln. Auch Fagins Ausführungen über seine wirtschaftlichen Prinzipien, die sich an Smith und Bentham ausrichten („number one“ Kap. 43, S. 387) sowie Noah Claypoles Überlegungen zur Rolle von Mann und Frau („What are yer made for? Kap. 42, S. 377 f.) sind jedem zeitgenössischen Leser verständlich und werden durch die satirische Darstellung und die unterschwelligten Kommentare des Erzählers zudem kritisch beleuchtet (Cheadle, *Oliver Twist*, 2008, S. 311). Die viktorianisch beeinflusste Weiblichkeitskonzeption in *Oliver Twist* wird vor allem in den Figuren von Rose Mailie, der Ziehtochter der bürgerlichen Mrs. Mailie, und der Prostituierten und Diebin Nancy aus dem Kreis um den Hehler

Fagin illustriert. Während für den zeitgenössischen Leser die Figur der Nancy eine emotionale und mentale Herausforderung darstellte, weil sie alles repräsentierte, was dem gesellschaftlich normierten Frauenbild zuwiderlief und dennoch moralische Stärke und Größe aufwies, liegt diese Herausforderung für den heutigen Leser in der scheinbar engelhaften Güte und Selbstversagung der Figur der Rose Mailie. Wie im Kapitel 3.3 näher ausgeleuchtet wird, ist die Darstellung beider Figuren auf Sympathiegewinnung ausgerichtet und ihre komplementäre Anlage eine narrative Methode, um den beiden Figuren eine gegen den Zeitgeist gerichtete Tiefe und Differenziertheit zu geben, die eine empathische Rezeption ermöglicht und auch den heutigen Leser erreicht. Zudem illustrieren die verschiedensten Frauengestalten in *Oliver Twist* den rechtlichen Status und die Rolle der Frau in einer patriarchalen Gesellschaft (Westland, 1999, S. 592f.) und vermitteln dem Leser ein Wissen über den Status der Frau, das zum Nachdenken anregt (z. B. Mrs. Corneys Rechtsstellung nach ihrer Eheschließung mit Mr. Bumble, der für ihr kriminelles Agieren einstehen muss).

Für den aktuellen Leser sind vielmehr verschiedene Werte- und Normenkonzepte, auf die vom Erzähler angespielt wird, nicht ohne Weiteres präsent. So z. B. die für die Geschichte grundlegenden Regelungen des Armengesetzes von 1834 und die dieses Gesetz bestimmenden theoretischen Überlegungen. Zwar wird die Problematik der Theorie in der Figurenrede z. B. zwischen dem Büttel Bumble und der Vorsteherin der ‚Baby-Farm‘ Mrs. Mann (Kap. 17, S. 171) sowie zwischen Bumble und der Armenhausvorsteherin Mrs. Corney (spätere Ehefrau) thematisiert (Kap. 23, S. 216 f.), aber es bedarf weiterer Hintergrundinformationen. Daher ist es hilfreich, dass sowohl die gängigen Ausgaben bei Penguin oder Everyman’s Library als auch die deutsche Übersetzung bei Reclam entsprechende Annotationen bzw. Nachwörter enthält, die dem Leser die Einordnung erleichtern und die satirische Qualität der Figurenrede erfahrbar machen. Diese Einordnung verknüpft sich insofern mit der Erfahrungshaftigkeit und dem daraus erwachsenden mentalen Konzept heutiger Leser, als die Diskussion um Transferleistungen für Bedürftige aktuell die gleiche Linie wie damals verfolgt: Würden nicht die Transferleistungen die Menschen davon abhalten, sich anzustrengen und somit die Selbstverantwortung schmälern? Müsste man nicht die Bemessungsgrenze so niedrig wie möglich halten, um Missbrauch zu verhindern? Führen die Transferleistungen nicht zum Ruin der Kommunen und hemmen diese, andere wichtige Aufgaben wahrzunehmen? Heutzutage werden solche Fragen von einem Teil der Öffentlichkeit mit denen nach der Menschenwürde des Einzelnen und

der schicksalshaften Abhängigkeit der Menschen von der wirtschaftlichen Konjunktur verknüpft, was zu einer rationalen Abwägung führt. Damit kann von einer grundsätzlichen Offenheit und einem genügenden Wissens- und Wertebestand für die dargestellte Kritik ausgegangen werden. Gleichzeitig macht Dickens die Kritik nicht nur an der Theorie, sondern vornehmlich an der Praxis der Amtsträger fest. Diese Praxis stößt auf der Grundlage der sehr wahrscheinlichen Leser-Erfahrung mit eigenen oder medialen Wahrnehmungen von heutigen Behördenvertretern auf persönliche Anschauungen. Wird doch häufig genug deren Amtsführung, die von Kleinlichkeit über vorausseilenden Gehorsam bis zur Vorteilsnahme gehen kann, kritisch wahrgenommen, so dass der heutige Leser über ein mentales Situationsmodell verfügt, welches diese Wissensstrukturen mit den dargestellten Vertretern und ihrem Handeln zu verknüpfen und zu bewerten vermag.

Die kritische Darstellung des Armenwesens am Beispiel des Umgangs mit Kindern als besonders schutzlos und hilfsbedürftig begünstigt einmal mehr eine emotionale Involvierung der Leser. Für den heutigen Leser liegt zudem eine mentale Nähe vor, da er in jüngster Zeit mehrfach mit Formen des Kindesmissbrauchs in staatlichen und kirchlichen Institutionen konfrontiert wurde, die von Vernachlässigung, drakonischen Strafen für Regelverstöße, Teilnahme an medizinischen Versuchen bis hin zum sexuellen Missbrauch gingen. Last but not least: das Herkunftsrätsel als tragendes Handlungselement. Während es - wie in Kapitel 2.1.1. ausgeführt - für den zeitgenössischen Leser zum erwartbaren literarischen Repertoire gehörte und im erweiterten Titel („A Parish Boy’s Progress“) bereits expliziert wird (ohne dass Dickens das Thema dann so ausfaltet, wie die Tradition es vorsah), wird das mentale Konzept des heutigen Lesers anders beeinflusst. Hier spielt zunächst einmal eine Rolle, dass die Herkunft mit Identität und Identitätsbildung zu tun hat und somit für jeden Leser mit einer Erfahrungshaftigkeit verbunden ist. Das Wissen um die eigene Herkunft spricht außerdem heutzutage noch ganz andere Facetten als versagtes Erbe und verlorenen gesellschaftlichen Status an. Im Zeitalter der Reproduktionsmedizin, der unbekanntem Samenspenden oder der anonymen Geburt hat die Frage nach der Herkunft eine öffentliche Diskussion darüber erzeugt, ob nicht jeder Mensch das verbriefte Recht habe, seine Herkunft zu kennen. Wie sehr das Thema der ungeklärten Herkunft ein gegenwärtiges Publikum anzusprechen vermag, zeigt der ungeheure Erfolg des Romans *Trümmerkind* der Bielefelder Autorin Mechthild Borrman, der 2016 erschien, mit dem Deutschen Krimipreis ausgezeichnet wurde und auf den vorderen Plätzen der Spiegel-

Bestseller-Liste landete. Die Autorin verbindet die Suche nach der Herkunft eines Findelkindes (welches in den Wirren am Ende des 2. Weltkrieges verloren gegangen war) wie Dickens mit einer mehrsträngigen Detektivgeschichte, an deren Enthüllungshandlung sowohl mehrere handelnde Personen (ohne dass eine Figur als typischer Ermittler auftritt) als auch der Leser beteiligt sind. Es wird in verschiedensten auf www.amazon.de einzusehenden Rezensionen immer wieder die emotionale Tiefe und Spannung einer Erzählung hervorgehoben, die, aus einem historischen Kontext erwachsen, eine interessante Krimi-Handlung mit historischer Aufklärung und - so die Auffassung der Verfasserin dieser Studie - mit der Auslotung aller Schattierungen menschlicher Größe, Schuld und Niedertracht verwebt. Insofern ist davon auszugehen, dass sowohl die historische als auch die gegenwärtige Leserschaft einen differenzierten Informationsstand entweder aus eigener Anschauung oder mithilfe von Annotationen und Nachwörtern hat, um die Geschichte zu verstehen und zu würdigen, zumal bestimmte Wissenslücken auch im Verlaufe der Geschichte geschlossen werden. Es ist weiterhin davon auszugehen, dass die zeitgenössischen und gegenwärtigen Rezeptionserwartungen und die vorhandenen mentalen Konzepte für das Thema eine Basis schaffen, die ausreichend ist, um sich emotional involvieren und kognitiv ansprechen zu lassen.

3.1 Der Aufbau des Mystery-Plots als Herkunftsrätsel

3.3.1 Der Leser als Ermittler: Das Wirksamwerden struktureller und sprachlicher Elemente für die Aufklärung des Rätsels

Für die Enthüllungshandlung – d. h. also für die Aufklärung des in der Geschichte angelegten Rätsels – wurden in Kapitel 2.1.3 charakteristische Merkmale herausgearbeitet, welche für die nachfolgende Analyse kurz in Erinnerung gerufen werden. Es geht darum, dass eine Vorzeithandlung, die für das Gegenwartsgeschehen der Narration konstitutiv ist, rekonstruiert wird. Im Mittelpunkt steht also, dass eine verborgene Geschichte (buried narration) im Laufe der Detektion sichtbar gemacht wird. Dafür braucht es Hinweise oder besser noch „clues“ in dem von Alewyn gemeinten umfänglichen Sinn (vgl. Kap. 2.1.3), die dem Leser und u. U. dem als Figur eingesetzten Ermittler nach und nach zur Verfügung gestellt werden. Für die Vergabe dieser Informationen gibt es unterschiedliche erzählerische Möglichkeiten: Sie können auf der Handlungsebene, auf der Sprach- bzw. Textebene oder durch die Figuren

veranlasst werden. Sie erzeugen eine Erwartungshaltung im Leser im Hinblick auf den Fortgang der Handlung, sie manifestieren im Leser ein Interesse an der Lösung, sie werfen Fragen auf und führen zu Hypothesen im Hinblick auf die Auflösung sowie Antizipationen im Hinblick auf den Fortgang der Handlung. Der Leser beginnt sich mit der Aufklärung zu identifizieren. Da die Aufdeckung des Geheimnisses ab einem bestimmten Punkt dazu führt, dass betroffene Figuren, die ein Interesse an der Wahrung des Geheimnisses haben, die Enthüllung verhindern wollen, entsteht eine Dynamik der Gegenläufigkeit, die konflikthaft ist und Spannung erzeugt.⁷⁸ Eberhard Lämmert bezeichnet dieses Diktat des fernen Geschehens als eine „konsekutive Verknüpfung“, zu der es allerdings gehört, dass eine Anzahl von Einzelereignissen dargestellt werden, die in einer nicht näher definierten, geheimnisvollen Korrelation zueinanderstehen. Das mache den Reiz für den Leser aus, der weiß, dass alles Bedeutung hat. Erst am Ende, wenn alle Informationen vorliegen, entfaltet sich die kausale Verknüpfung der Einzelaspekte endgültig. Die Geschichte wird also nach vorne erzählt, aber erst in der Rückschau verstanden (Lämmert, 1975, S. 57f.).⁷⁹ In der Struktur der Handlungsführung kommen dabei Formen des Auslassens oder Aufsparens, des Dehnens, des Vorausdeutens, Andeutens und des Rückwendens in Frage. Alle Elemente erhöhen die Spannung und veranlassen den Leser immer wieder, seine Informationen zu clustern und zu überdenken. Das Verzögern oder zeitweilige Vorenthalten von Informationen, von denen der Leser aber erahnt, dass es sie gibt, wird u. a. durch Verwicklungen und Ereignisse der handelnden Personen erzeugt und hält den Leser an, Vermutungen anzustellen und Antizipationen zu formulieren.⁸⁰

OT beginnt mit der unehelichen Geburt des kleinen Oliver, bei welcher der Leser zwar erahnt, dass es um Olivers Herkunft ein Geheimnis gibt, aber durch den Tod der Mutter – einer gutaussehenden, erschöpften jungen Frau ohne Ehering – keinen konkreten Hinweis zu geben scheint, woher sie kommt und wer sie ist. Der Erzähler

⁷⁸ Vgl. dazu auch die Staatsexamensarbeit der Verfasserin, aus der einige der Ideen für verschiedene Kapitel der Analyse von *OT* entnommen werden, sofern sie noch relevant sind und im Rahmen dieser Arbeit, die in der Anlage und im Erkenntnisinteresse weit über die damalige Staatsexamensarbeit hinausgeht, sinnstiftend sind.

⁷⁹ Es wird hier die schon ältere Untersuchung von Lämmert angesprochen, weil sie immer noch ein Klassiker der Literaturwissenschaft ist, welcher weiterhin neu verlegt wird, und für die vorliegende Untersuchung in der dort entwickelten Systematik des Handlungsaufbaus eines Mystery-Plots Ziel führende Erkenntnisse liefert.

⁸⁰ Daneben wirkt natürlich retardierend, was den Verlauf der Handlung in irgendeiner Weise unterbricht oder behindert, z.B. indem zunächst einmal ein anderer Handlungsstrang (weiter)erzählt wird oder eine längere Passage mit Beschreibungen des Raums eingefügt wird.

weckt an dieser Stelle jedoch die Neugier und Empathie des Lesers, indem er kommentiert:

„[...] he might have been the the child of a nobleman or a beggar; - it would have been hard for the haughtiest stranger to have fixed his station in society. But now that he was enveloped in the old calico robes [...] he was badged and ticketed, and fell into place at once – a parish child [...] despised by all, and pitied by none.“ (Kap. 1, S. 47)

Die hier evozierte Frage bezieht sich auf die Herkunft des Kindes und beinhaltet schon die These, dass Oliver wahrscheinlich einer besseren gesellschaftlichen Schicht angehört als ihm das Armenhausschicksal nun zuordnet. Aber zunächst einmal wird die Geschichte nicht so weitererzählt, dass diese Art der Neugier des Lesers weitere Nahrung bekommt, sondern es werden anfangs episodenhaft verschiedene Lebensstationen Olivers berichtet, die die Empathie des Lesers aufbauen. Erst in Kap.24 - nachdem Oliver eine Anzahl Fährnisse und Schicksalsschläge durchlaufen hat, die sich aus seiner unglücklichen Geburt ergeben - erfährt der Leser, dass die alte Sally, die als Hebamme fungiert hat, Olivers Mutter Agnes nach der Geburt bestohlen hat, indem sie ihr anvertraute Gegenstände für sich behalten hat. Jedoch kann sie der Armenhausvorsteherin Mrs. Corney-Bumble nicht mehr mitteilen, was sie an sich gebracht hat, da sie vorher stirbt. Aber dem Leser wird klar, dass es sich um Gegenstände handeln muss, die zur Aufklärung von Olivers Schicksal beitragen (Kap. 24, S. 227f.). Auch Mr. Bumble, der ihr zu dem Zeitpunkt noch den Hof macht, mag Mrs Corney-Bumble nicht mitteilen, ob und was sie erfahren hat – jedoch macht ihre Reaktion auf seine Nachfrage klar, dass sie trotz Sallys Tod an irgendetwas gekommen sein muss, was dem Leser noch vorenthalten wird: „‘It wasn’t anything particular, dear,‘ said the lady, evasively.“ (Kap. 27, S. 250) Erst in Kap. 38 erfährt der Leser, dass es Mrs. Corney-Bumble offenbar durchaus gelungen ist, sich in den Besitz der gestohlenen Gegenstände zu bringen und dass es sich dabei um ein goldenes Medaillon mit zwei Haarlocken und einen goldenen Ehering mit dem eingravierten Namen „Agnes“ und einem Datum, das etwa ein Jahr vor Olivers Geburt lag, handelte. Gleichzeitig erfährt der Leser, dass Agnes die beiden Schmuckstücke der alten Sally zur Aufbewahrung gegeben hatte, um sie zu verkaufen und das Geld zugunsten ihres Sohnes zu verwenden. Nun verkauft Mrs. Corney-Bumble die beiden Schmuckstücke an den noch immer sehr geheimnisvollen Monks, von dessen Identität der Leser noch keine eindeutige Vorstellung hat, aber dessen Auftauchen in den Kapiteln 26, 33 und 34 bereits das ungewöhnliche und gefährliche Interesse von Monks an Oliver angedeutet hatte. In

diesem Kapitel (38) wird aber klar, dass Agnes von bürgerlicher Herkunft war und dass Monks ein noch nicht geklärtes Motiv hat, die Beweisstücke für Olivers Herkunft zu vernichten. Das lässt die Hypothese heranreifen, dass Monks in irgendeinem verwandtschaftlichen Verhältnis zu Oliver steht und dass mit der Vernichtung der Beweisstücke eine Restituierung von Oliver in seinen angestammten Status erschwert wird und dessen Schicksal durch Monks in Gefahr ist (wie schon in Kap. 26, 33 und 34 erahnt werden konnte). Innerhalb des Kapitels wird die Spannung mit dem Mittel der narrativen Dehnung, bestimmt durch Mrs. Corney-Bumbles zögerliche Haltung und die intensive Beschreibung des Settings, erhöht.

Eine ähnlich strukturierte Phase des Zurückhaltens von Informationen ergibt sich im Kontext von Nancys zwei Lauschaktionen (Kap. 26 und 39). Aufgrund ihrer ersten Lauschaktion, die durch eine verräterische Bemerkung von Fagin initiiert wurde, erfährt der Leser von Monks Ansinnen, Oliver zu korrumpieren. Aus welchem Grund Monks diese Absicht verfolgt, wird nicht gesagt, weil Monks Nancys Schatten an der Wand wahrnimmt und daher das Gespräch hastig beendet wird (Kap. 26, S. 245 und Kap. 40, S. 363). Es lässt sich aber für den Leser aus Fagins vorheriger Bemerkung die Vermutung anstellen, dass diese Absicht mit einem Testament zusammenhängen könnte. Bei Nancys zweiter Lauschaktion (Kap. 39, S. 355) erfährt der Leser zunächst nicht, was Nancy belauscht hat, weil der Erzähler darüber weggeht. Der Leser kann nur ahnen, dass es sich um Informationen zu Olivers Herkunft handelt. Darüber wird er erst im nächsten Kap. 40 informiert, wenn es zu einem Treffen zwischen Rose Mailie und Nancy kommt. Hierbei werden in Form erster Rückwendungen alle bislang zugänglichen Informationen zusammengefasst – die wichtigste ist die Klärung von Monks' Identität als Olivers Halbbruder und seine Motive Oliver nachzustellen. Da die Informationen noch unvollständig sind, kann der Leser nun die weitere Hypothese aufstellen, dass Monks seinem Halbbruder Oliver wegen einer Testamentsverfügung so übel mitspielt. Es ergibt sich außerdem daraus die These, dass der Erblasser wohl Olivers Vater ist. Gleichzeitig antizipiert der Leser, dass für Oliver, obwohl er nun scheinbar sicher im Hause der Mailies wohnt, durch Monks große Gefahr droht, die sich seit Monks' erstem Auftreten im Kap. 25 aufgebaut hatte. Rückwendend wird nun die Bedeutung von Monks' zufälligem Zusammentreffen mit Oliver an der Poststation in Kap. 33 und sein Auftauchen auf dem Grundstück der Mailies in Kap. 34 für den Leser sichtbar. Diese Erkenntnis erzeugt nun die Erwartungshaltung, dass von Monks entscheidende Aktionen gegen Oliver zu erwarten sind, die durch Nancys Schilderung

unterfüttert werden (Kap. 40, S. 343 f.). Daher erhebt sich für den Leser – mit neuer Spannung aufgeladen - die Frage nach Olivers Herkunft gepaart mit der Frage nach Maßnahmen der Aufklärung und Abwehr der Gefahr, die von Monks ausgeht (ebd., S. 365). Der Leser wird nun darauf vorbereitet, dass es einer männlichen Figur bedarf, die sich der Sache annimmt, und die in Gestalt von Mr. Brownlow drei Seiten später erscheint und somit vom Leser als eine Art Alliiertes empfunden werden kann.

Mithilfe Brownlows werden die entscheidenden Fragen, die sich dem Leser nach Nancys Enthüllungen stellen, in den beiden großen Enthüllungskapiteln 49 und 51 beantwortet. Brownlow übernimmt quasi die Ermittlerrolle, indem er zu Nancys Informationen seine eigenen beisteuert und damit das Wissen des Lesers ergänzt. Nun erfährt der Leser die genaue Identität von Olivers Vater, die dramatische Geschichte der verhinderten Ehe von Olivers Eltern und den Bezug zu Monks und Mr. Brownlow (letztere ja schon durch die Ähnlichkeit auf dem Portrait angedeutet – s.u. Kap. 3.3.2). In dieser ersten großen Rückwendung werden alle bislang erzählten Hinweise zusammengetragen, ergänzt und zu einem ersten Bild über Olivers Herkunft zusammengefügt, aber auch die Frage nach dem Schicksal der Familie von Olivers Mutter evoziert. Dabei hat dieses Enthüllungskapitel nur in zweiter Linie den typischen deduktiven Charakter, der Detektivgeschichten eigen ist. Brownlow erzählt - im Dialog mit Monks - die Geschichte der Familie Leeford. Es ist die Verlebendigung eines Erinnerungsbildes, das er mithilfe von Monks‘ in die Gegenwart der Geschichte fortschreibt. Diese Erinnerung wirkt auf die Affekte, sowohl im Sinne dessen, was Brownlow antrieb und antreibt, als auch auf Monks, der zwischen Zorn, Abwehr, Angst und Feigheit schwankt (Cerny, 1975, S. 6 ff.).

Das zweite mit Spannung erwartete Enthüllungskapitel - retardiert durch die Erzählung der Flucht von Nancys Mörder Sikes und dessen dramatischen Tod - ist nochmal in sich spannungsgeladen, indem die Enthüllung verzögert und gedehnt wird durch den narrativen Fokus auf Rose und Oliver. Diese beobachten das aufgeregte Hin und Her der anderen Personen, ohne dass sie verstehen können, um was es wohl geht (S. 456). Der Leser befindet sich hier zwischen dem Erkenntnisstand von Rose und Oliver einerseits und Brownlow und Monks andererseits. Monks‘ Enthüllung aller Facetten seiner Ränkespiele kann der Leser in vielen Punkten durch eigene Wahrnehmungen bestätigen und nachvollziehen. Auch seine Erzählung gerät zu einer Erinnerungsgeschichte, in welcher er die Informationen aus dem ersten Enthüllungskapitel um die Intrigen ergänzt, die er und seine Mutter gegen Oliver und

dessen Familie ins Werk gesetzt haben. Diese Erinnerung zielt in ihrer Wirkung auf die Affekte aller Beteiligten und nimmt das Thema der mangelnden Mitmenschlichkeit in den Facetten von Gier und Rachsucht auf, indem diese als Antrieb und als Leitmotiv der Handelnden offenbart werden. Die Enthüllung, dass Rose die Schwester von Olivers Mutter und damit dessen Tante ist, gepaart mit Informationen über Roses hartes Schicksal, bevor sie von Mrs. Mailie adoptiert wurde, kommt für den Leser überraschend. Diese Erinnerungsgeschichte ergänzt und spiegelt Olivers Schicksal. Wenn die Erkenntnisebene des Lesers durch die Erzählweise sukzessive hinter derjenigen einiger handelnder Personen zurückbleibt, so ist dieses nicht gänzlich negativ zu sehen. Die verzögerte Verteilung der Informationen gibt der Geschichte Rhythmus und Spannung und muss im Kontext weiterer Erzählstrategien gesehen werden, die den Leser auf das Ende einstimmen:

- Das System der versteckten Hinweise und Vorausdeutungen
- Die Handlungsstimuli, die Koinzidenzen und Figurenkonstellationen setzen.

Das System der offenen und versteckten Hinweise und Vorausdeutungen ergänzt die im ersten Teil dieses Kapitels geschilderte Technik, in einzelnen, verstreut positionierten Kapiteln dichte Informations-Cluster einzusetzen, die im Rückgriff die Gegenwartshandlung ergänzen und vorantreiben, einzelne Zusammenhänge herstellen und Begebenheiten in ein neues Licht stellen bis hin zur auflösenden Rückwendung in den beiden großen Enthüllungskapiteln (vgl. Lämmert 1975, S. 104 ff.). Die Vorausdeutungen sind ein dynamisch nach vorne weisendes Element, das punktuell und manchmal auch ungenau anspielend den Leser beschäftigt, ihn zu Erwartungen und Antizipationen anregt und daher geeignet ist, die oben geschilderte Handlungsspannung als Zukunftsspannung zu verstärken, da „sie alles künftige Geschehen in ein besonderes Licht stellen“ (Lämmert 1975, S. 139). Dabei ist zu unterscheiden zwischen Elementen der Figurenrede über Zukünftigkeiten der Figuren selbst und Hinweisen, auf die die Aufmerksamkeit des Lesers durch den Erzähler direkt hingeleitet wird und die tatsächlich von späterer Bedeutung für die Narration sind und den Leser zu Hypothesen und Antizipationen anregen.

Zu diesem System der Vorausdeutungen gehören sowohl der Untertitel des Romans als auch die Kapitelüberschriften, die durch den Erzähler gesetzte zukunfts-gewisse Vorausdeutungen darstellen und gezielte Hinweise auf die Bedeutung bestimmter Ereignisse und Personen geben. So wird die zentrale Figur Monks beim

ersten Auftreten in Kap. 26 in der Überschrift folgendermaßen angekündigt: „In which a mysterious Character appears upon the Scene; and many Things, inseparable from this History, are done and performed“ (S. 234). Diese Art ausführliche Überschrift hat mehrere Funktionen: Sie sagt wesentliche Inhalte voraus, sie lenkt die Aufmerksamkeit auf bestimmte Inhalte und sie markiert deren Gewicht für die kommenden Ereignisse im Kontext der Enthüllung des Herkunftsrätsels. Monks‘ Auftauchen auf dem Grundstück der Mailies in Kap. 33 wiederum wird als empfindliche Gefahr für Oliver in der Kapitelüberschrift vorausgesagt: „Wherein the Happyness of Oliver and his Friends experiences a sudden Check“⁸¹

Auch innerhalb der Kapitel wird dem Leser ein sorgfältig komponiertes Gerüst von „clues“ und Andeutungen präsentiert, welches seine Aufmerksamkeit fesselt und die Spannung steigert. So wird Nancys Parteinahme für Oliver und ihre Entscheidung, ihr Wissen um Olivers Willen an den Mailie-Kreis weiterzugeben, sorgfältig vorbereitet. Nancy nimmt schon frühzeitig für Oliver Partei ein, z. B. nachdem sie selbst Oliver gewaltsam in die Fagin-Gang zurückgeführt hat und nun mit der Angst und Hilflosigkeit des Kindes einerseits und der Kaltblütigkeit von Fagin und Sikes andererseits konfrontiert wird (Kap. 16, S. 164 ff.). Auch Sikes selbst bemerkt Nancys Sympathie für Oliver und wertet diese als mögliche weitere Hilfeleistung gegenüber Oliver, die ja auch tatsächlich eintrifft und von Nancy 30 Seiten später (Kap. 20) bekräftigt wird, als sie Oliver vor dem Einbruch bei den Mailies zu Sikes bringt: „‘I’ve saved you from being ill-used once, and will again, and I do now,‘ continued the girl aloud.“ (ebd., S. 198) Wie sehr Nancy Oliver zugetan ist, untermauert ihre später getroffene Feststellung gegenüber Fagin: „‘ The sight of him turns me against myself, and all of you!‘“ (Kap. 26, S. 240) Ebenso wird schon in dieser Szene von Sikes selbst - in Form einer Drohung - Nancys späterer gewaltsamer Tod angedeutet. Diese dichtungslogisch als Vorausdeutung zu wertenden Aussagen lenken die Aufmerksamkeit des Lesers nun auf Nancy als mögliche Retterin des Jungen aus seiner misslichen Lage und eröffnen einen Spannungsbogen im Hinblick auf Olivers Befreiung aus der Fagin-Gang. Im weiteren Verlauf wird Nancys späteres entscheidendes Einwirken durch ihre beiden Lauschaktionen antizipiert (Kap. 26, S. 245 und Kap. 39, S. 355), indem von nun an alles Folgegeschehen im Licht des kommenden Verrats erscheint, zumal auch der Erzähler durch einen entsprechenden Kommentar die

⁸¹ Kapitelüberschriften mit ähnlichem Vorausdeutungscharakter sind 10, 24, 36, 40, 41.

Erwartungshaltung des Lesers dahin lenkt.⁸² Dieser Vorausdeutungskomplex bringt noch keinen Erkenntnisgewinn im Hinblick auf die Lösung des Herkunftsrätsels – aber er bestimmt die Erwartung des Lesers an Nancy als Olivers Retterin und leitet die emotionale Involvierung des Lesers für Nancy ein.⁸³

Für die Enthüllung von Olivers Herkunft ist das Ereignisfeld, das die Intrige zwischen Fagin und Monks erzählt, von entscheidender Bedeutung. Dieses wird ebenfalls systematisch und sukzessive aufgebaut, um den Leser in seiner „Ermittlungsarbeit“ voranzubringen und die Spannung zu erhöhen. Schon sieben Kapitel vor dem Auftauchen von Monks wird Fagins ausgeprägtes, über die Ausbeutung als Taschendieb hinausgehendes Interesse an Oliver thematisiert. Es ist wiederum Sikes, der durch eine Bemerkung den Leser auf diese Eigentümlichkeit stößt und die Aufmerksamkeit des Lesers entsprechend fokussiert:

„[...] wot makes you take so much pains about one chalk-faced kid, when you know there are fifty boys snoozing about Common Garden every night, as you might pick and choose form?“ (Kap. 19, S. 192)

Von da an folgen weitere Andeutungen, die den ersten Verdacht des Lesers bestätigen. Als Fagin von dem missglückten Einbruch und dem ungeklärten Verbleib von Oliver erfährt, reagiert er ungewöhnlich stark, indem er sich die Haare rauft und aufgeregt das Haus verlässt (Kap. 25, S. 234). Auch als er sich kurz darauf bei Nancy erkundigt, gerät er schnell in eine unkontrollierte Wut, die ihn verleitet, eine Bemerkung zu seinem Interesse an Oliver zu machen, die den Verdacht des Lesers bestätigt:

„When the boy’s worth hundreds of pounds to me, and I to lose what chance threw me in the way of getting safely, through the whims of a drunken gang that I could whistle away the lives of! And me bound, too, to a born devil that only wants the will, and has the power to, to – ““ (Kap. 26, S. 240)

Diese Äußerung ist nicht nur Bestätigung des bisherigen Verdachts, sondern ein konkreter Hinweis, dass Fagin mit einer unbekannt Person (die aber noch im selben Kapitel markiert wird) ein Abkommen getroffen hat, welches Oliver offenbar schaden soll und Fagin eine beträchtliche Summe Geldes verspricht. Es geht um ein Testament, das vermutlich Oliver und diese unbekannt Person betrifft und einen klaren Bezug zur Herkunft Olivers herstellt.

Schon im nachfolgenden Gespräch zwischen Monks und Fagin wird der von Fagin angedeutete Sachverhalt bestätigt, indem auf das in der Vergangenheit getroffene Abkommen Bezug genommen wird. Diese Andeutungen haben zweierlei Funktion.

⁸² „That she had all the abstracted and nervous manner of one who is on the eve of some bold und hazardous step.“ (S. 356)

⁸³ Vgl. auch Kap. 3.3.3 dieser Studie.

Einerseits wird ein Spannungsbogen eröffnet, der sich auf das Verhältnis von Monks und Oliver bezieht. Von nun an ist alles Folgeschehen, in dem Monks eine Rolle spielt, unter dem Aspekt zu sehen, dass Oliver in Gefahr ist. So in Kap. 33 (S. 297f.), wenn Oliver Monks in Chertsey zufällig begegnet und in Kap. 34 (S. 309), wenn Fagin und Monks durch das Fenster von Olivers Studierzimmer schauen. Andererseits wird klar, dass Monks offenbar ein Interesse hat, die Aufklärung von Olivers Herkunft zu vereiteln, so dass sich hier erstmals der Widerstreit zwischen Verdecken und Enthüllen des Herkunftsgeheimnisses präzise andeutet. Eine Bestätigung für diese Annahmen und eine letztliche Klärung von Monks' Identität als Halbbruder findet sich im - dichtungslogisch rückwendenden - Gespräch zwischen Nancy und Rose Mailie im Kap. 40, in welchem Nancy den Inhalt ihrer zweiten Lauschaktion (Kap. 39) weitergibt und mit den Erkenntnissen, die der Leser schon hat, verknüpft.

Ein weiterer Bezug zu Monks' Identität erfolgt in Kapitel 46 beim zweiten Treffen zwischen Nancy und dem Mailie-Brownlow-Kreis durch Brownlows Frage nach der Narbe an Monks' Hals (ebd., S. 413). Diese Frage eröffnet dem Leser, dass Brownlow Monks offenbar kennt und dass Monks die Schlüsselfigur in der Aufklärung von Olivers Herkunft und seiner Restituierung darstellt. Gleichzeitig bereitet diese Andeutung den Leser auf die endgültige ‚auflösende Rückwendung‘ in den beiden großen Enthüllungskapiteln (49, 51) vor, in welchen Brownlow vor allem in den Verhören mit Monks dafür Sorge trägt, dass alle Fäden nochmals aufgenommen, ergänzt und zu einem Gesamtbild zusammengefügt werden (s.o.).

Brownlows Schlüsselwissen wiederum war im Rahmen des Ähnlichkeitsmotivs schon frühzeitig angedeutet geworden. Das Ähnlichkeitsmotiv, das ebenfalls zu den vorausdeutenden und rückweisenden Indizien gehört, die den Leser schon vor Monks' Auftreten auf die Spur bringen, stellt einen Zusammenhang her zwischen Brownlow und Olivers Eltern. Zunächst ist die von Brownlow wahrgenommene Familienähnlichkeit, die er allerdings nicht sofort verorten kann, ein Stimulus, Olivers Unschuld anzunehmen und diesen nach dessen Ohnmacht mit nach Hause zu nehmen (Kap. 11, S. 119). Es bedarf aber eines weiteren Anstoßes, um dem Ähnlichkeitsempfinden eine Richtung zu geben „When he was rescued by me, then, and lay recovering from sickness in my house, his strong resemblance to this picture I have spoken of, struck me with astonishment. Even when I first saw him in all his dirt and misery, there was a lingering expression in his face that came upon me like a glimpse of some old friend flashing on one in a vivid dream.“ (Kap. 49, S. 438)

Während die erste Empfindung sich auf Olivers Vater, den engen Freund Brownlows bezieht, richtet sich die zweite Wahrnehmung auf Olivers Mutter, deren Portrait in Brownlows Haus hängt und welches auch auf Oliver einen unerklärlich starken Eindruck macht: „It makes my heart beat [...] as if it was alive, and wanted to speak to me, but couldn't.“ (Kap. 10, S. 119), der den Leser nach den ersten vagen Andeutungen im ersten Kapitel auf die Spur bringt und die anfängliche Hypothese verfestigt, dass Oliver eigentlich aus bürgerlichen Verhältnissen stammt und das Portrait u. U. seine Mutter darstellen könnte. Aber für den Leser bleiben die Person auf dem Bild und Brownlow an dieser Stelle in einem ungeklärten Verhältnis, da Brownlow das Bild abhängt und seine (heimlichen) und Olivers' offene, aber mysteriöse Empfindungen nicht weiter zu verfolgen scheint. In Wirklichkeit aber dient die Ähnlichkeit als „Stimulus, die Verbindung zwischen Portrait und Oliver zu erhellen, um auf diesem Wege eventuelle Anhaltspunkte über Olivers Herkunft zu gewinnen“⁸⁴ Lediglich Monks scheint schon bei der ersten zufälligen Begegnung mit Oliver dessen Ähnlichkeit mit dem gemeinsamen Vater erkannt zu haben (Kap. 49, S. 439). Wie im großen Rückwendekapitel deutlich wird, gibt es von da an „eine Rivalität der Intentionen“ (Beyer, 1976, S. 29, Anm.2) und eine Handlungsdynamik, die dem Widerstreit von Verdecken und Enthüllen geschuldet ist. Monks versucht nun alle Hinweise auf Olivers Herkunft zu vertuschen. U. a. kauft er Mrs. Corney-Bumble zwei Schmuckstücke ab, die Olivers Identität untermauern. Die alte Sally, die als Geburtshelferin die Schmuckstücke gestohlen hatte, wird nur durch die frappante Ähnlichkeit zwischen Oliver und seiner Mutter immer wieder an ihre Tat erinnert und will auf dem Totenbett ihr Gewissen gegenüber der Armenhausleiterin erleichtern und ihre böse Tat wiedergutmachen (Kap. 24, S. 227). Zudem können die Schmuckstücke nur durch die Ähnlichkeit auf den Besitzer zurückgeführt werden und ermöglichen so Mrs. Corney-Bumble und Monks sie als das zu erkennen, was sie sind: Beweisstücke, die es zu vernichten gilt.

Die Analyse zeigt, dass die Andeutungen und Vorausdeutungen durch ihre Wiederholung sukzessive aufgeladen werden und den Leser geschickt stimulieren, sich an der Aufklärung zu beteiligen, indem sie Fragen aufwerfen, Hypothesen und Antizipationen veranlassen und Teilerkenntnisse wieder neue Fragen aufwerfen. Gleichzeitig geben sie der Handlung Richtung und Geschlossenheit und lenken die

⁸⁴ Vgl. Beyer, 1976, S. 30

Spannung auf die rückwendenden Informationskapitel. Das Ähnlichkeitsmotiv hat darüber hinaus nicht nur vorausdeutenden, rückweisenden und damit indizienhaften Charakter; es dient im ersten Teil des Romans, welcher sich Olivers verschiedenen Lebensstationen widmet, dazu, das Interesse am Herkunftsrätsel lebendig zu halten. Durch den wiederholten Einsatz, der zudem handlungsstimulierende Funktion hat, entfaltet auch das Ähnlichkeitsmotiv eine autonome Wirksamkeit und stiftet sowohl narrative Geschlossenheit als auch eine kognitive Involvierung des Lesers. Während der Leser aber über den Grund des vagen Ähnlichkeitsempfindens von Mr. Brownlow erst am Ende des Romans aufgeklärt wird,⁸⁵ kann er aufgrund der Aussage der alten Sally bereits annehmen, dass das Portrait in Brownlows Haus ein Bildnis von Olivers Mutter ist und somit Brownlow mit Sicherheit einen Schlüssel für die Enthüllung von Olivers Herkunft hat. Das wiederum bereitet den Leser auf das Enthüllungskapitel vor und lässt ihn Brownlow als Ermittler und Helfer in seinem Sinne empfinden. Die gesamte Handlungsführung von „clues“ und Spannungsaufladung sowie Informationen und Rückwendungs-Clustern fordert die kognitiv-emotionale Fantasie des Lesers heraus und gestaltet einen sukzessiven Erkenntnisprozess.

3.3.2 Die Förderung der Aufklärung durch Zufall und Figurenantagonismus

Die Enthüllung des Geheimnisses im Mystery-Plot wurde bislang unter dem Gesichtspunkt derjenigen narrativen Strategien untersucht, die ein System von Verweisen und Rückbezügen herstellen, welche die Enthüllung anbahnen und in jeweils rückwendenden Kapiteln zusammengeführt werden. Hierzu wurden im Sinne von Nalecz-Wojczak strukturelle und texturale Elemente untersucht, die den Leser kognitiv wie emotional involvieren. Daneben gibt es auf der Ebene von Handlungsführung und Figurenkonstellation gezielte Stimuli, die das Handeln der Figuren stärker noch als Vorausdeutungen (sofern sie von Figuren gegenüber anderen Figuren gemacht werden) anreizen und die Handlung vorantreiben. Dazu gehören der Einsatz von Koinzidenzen und von Figurengegensätzen.

Die Koinzidenz ist eine besondere Form, eine Geschehensfolge zu verknüpfen, indem sie keinen ursächlichen Bezug herstellt, sondern quasi ursachenlos die

⁸⁵ Brownlows erstes Ähnlichkeitsempfinden weist - nach eigener Aussage - auf eine Ähnlichkeit mit seinem Vater (Kap. 11, S. 119 und Kap. 49, S. 438) und erst in zweiter Instanz auf eine Ähnlichkeit mit seiner Mutter hin.

Verbindung zwischen Ereignissen etabliert (Beyer, 1976, S. 1)⁸⁶ Olivers erster erzwungener Diebeszug bringt ihn gleich mit zwei Personen in Berührung, die für die Aufklärung seiner Herkunft unerlässlich sind: Mr. Brownlow, der Freund des Vaters und Kenner der Familie, sowie (noch verdeckt) Monks, sein Halbbruder, der sogleich beginnt Ränke gegen Oliver zu schmieden, die dazu dienen sollen, seine Herkunft zu verschleiern und sein Anrecht auf das Erbe zu verwirren.⁸⁷ Für die Begegnung mit Mr. Brownlow sind auch noch weitere kleinere Zufälle entscheidend, nämlich dass Oliver noch nicht vorzeitig zu Fagin zurückgekehrt ist und dass der Sachverhalt doch noch zugunsten Olivers aufgeklärt wird (Beyer, 1976, 26 ff.). Damit beginnen – zwar noch nicht unmittelbar sichtbar für den Leser – auch Brownlows Nachforschungen auf den „West Indies“, die letztlich Monks‘ Aktivitäten zuwiderlaufen und in eine Konkurrenz von Aufklärung und Verschleierung münden.

Auch die zweite Diebesexkursion ist von Zufällen bestimmt, wie auch schon Olivers Wiedereingliederung in die Diebesbande nach seiner Aufnahme bei Brownlow mit allerlei unglücklichen Zufällen verbunden ist (Beyer, 1976, S. 31-36). Ausgerechnet das Haus, in dem seine Tante wohnt, wird für den Raubzug ausgesucht. Zufällig ist Oliver schmal und klein genug, um durch das einzige Fenster zu passen, das Zugang zu dem Haus ermöglicht. Und zufällig ist es das Haus der Mailies, in welchem Oliver verletzt und erschöpft und von Sikes verlassen Zuflucht sucht und tatsächlich Aufnahme findet. Wie Beyer herausstellt (S. 40), hat der Zufall bereits Olivers verwandtschaftliche Zuordnung besorgt. Weitere Zufälle sind nötig, um die Handlung voranzutreiben. Es ist ein unglücklicher Zufall, der Oliver ausgerechnet mit Monks wieder zusammentreffen lässt, nachdem dieser schon überzeugt war, dass Oliver tot sei. Und es ist ein glücklicher Zufall, dass Monks just in diesem gefährlichen Moment einen epileptischen Anfall bekommt, der ihn hindert, Oliver erneut aus der Sphäre der Guten zu entführen (Kap. 33, S. 297). Dennoch ist diese zufällige Begegnung ein notwendiger Handlungsstimulus für Monks Aktionen gegen Oliver, die letztlich – aus der Sicht von Monks – unfreiwillig dazu beitragen, die Wahrheit ans Licht zu bringen.⁸⁸ Auf der anderen Seite führt der Zufall Oliver zum rechten Zeitpunkt wieder mit Brownlow

⁸⁶ Manfred Beyer hat dazu 1976 eine umfangreiche Studie erstellt, die immer noch als sehr aussagekräftig angesehen werden kann und auf die daher in wesentlicher Weise Bezug genommen wird.

⁸⁷ Von dieser entscheidenden Begegnung erfährt der Leser aber erst 250 Seiten später im Kap. 40, S. 362, als Nancy von ihrer Lauschaktion erzählt. Der Zufall wird durch das Adverb „accidentally“ markiert.

⁸⁸ Auch dabei wird der Zufall eingesetzt. Monks trifft zufällig auf Mr. Bumble. Der Pfandschein für die gestohlenen Schmucksteine hatte zufällig noch zwei Tage Gültigkeit. Hierbei arbeitet der Zufall nur scheinbar gegen Oliver, weil Monks nun wichtige Beweisstücke vernichten kann.

zusammen, der durch seine Hintergrundinformationen allein in der Lage ist, alle noch fehlenden Hinweise zu Olivers Herkunft zu liefern und Monks genügend unter Druck zu setzen.⁸⁹

Der Zufall erweist sich also als wesentlicher Handlungsstimulus einerseits, der bestimmte notwendige Aktionen ermöglichen soll, und als ein Verknüpfungsprinzip andererseits, das Einheit und Ordnung stiftet. Viele dieser Zufälle werden erst am Ende des Romans durch die zusammenfassenden Rückwendungen deutlich. Die zentralen Handlungsfäden werden durch Zufälle geknüpft und offenbaren ein Ordnungsprinzip, das allein darauf gerichtet ist, Oliver von seinem ungerechten Schicksal zu erlösen. Wie schon in Kapitel 2.1.1 erörtert, ist Dickens' Verwendung des Zufalls eng verbunden mit seiner Überzeugung, dass in Zufällen die Wirksamkeit der göttlichen Vorsehung zum Ausdruck komme (vgl. Beyer, 1976, S. 44). Das wird in der Handlungsführung von *OT* eindrücklich illustriert und ist nicht anzusehen als Zeichen für einen misslungenen oder künstlich konstruierten Plot.⁹⁰

Aber nicht alle Aktionen der Figuren werden durch den Zufall oder durch das Ähnlichkeitsmotiv stimuliert. Auch der Antagonismus der Figuren führt zu Handlungsweisen, die den Gang der Ereignisse vorantreiben. Hier ist zuallererst der Antagonismus zwischen Nancy und Fagin zu beleuchten. Wie schon oben ausgeführt ist Nancys erlauschte Information – in Kombination mit Brownlows Hintergrundwissen – unabdingbar, um Olivers Herkunft zu erhellen und seine Rettung vor Monks' Nachstellungen herbeizuführen. Nancys Motivation, sich selbst in Gefahr zu begeben und Oliver zu helfen, ist in ihrer Opposition zu Fagin begründet.⁹¹ Sie gehört zwar zum Kreis der „Bösen“; aber es mangelt ihr an Skrupellosigkeit und Gefühllosigkeit, um das absolut „Böse“ unbeirrt zu verfolgen. In ihr ist trotz aller Erfahrungen im kriminellen Milieu „the last fair drop of water at the bottom of the weed-choked well“ (Preface, S.

⁸⁹ Beyer interpretiert das Aufspüren von Monks ebenfalls als Werk des Zufalls, weil Brownlow berichtet, dass er Monks nach langem Suchen eher zufällig aufgespürt habe, jedoch steht dagegen das Ergebnis von Nancys Lauschaktion, die dem Brownlow-Mailie-Kreis die möglichen Aufenthaltsorte und das Aussehen von Monks verrät. (Beyer, 1976, S. 43 und *OT*, Kap. 46, S. 413) Außerdem hatte Brownlow zugesagt, Nancy nicht als Urheberin seiner Informationen zu verraten.

⁹⁰ Angus Wilson z. B. charakterisiert *OT* wie folgt: „It is two novels which Dickens, without the technical powers needed, attempts but fails to join together by a preposterous plot of coincidence and improvised mystery“ (Wilson A., 1970, S. 124). Wilsons Analyse geht auch fehl im Hinblick auf die hier anklingende Kritik, dem Roman fehle narrative Geschlossenheit (vgl. 3.5.3 dieser Studie). Vgl. auch Gelfert, 2012, S. 81, der den Plot konstruiert und die Enthüllung umständlich findet und die Qualität des Romans eher in der eindrücklichen Symbolik sieht (ebd.). Cerny (s.o.Kap. 1.2) weist zu Recht darauf hin, dass Dickens' Plot-Konstruktionen nicht real, sondern in sich logisch und stimmig seien, was in der Anlage dieser Studie sichtbar wird.

⁹¹ Vgl. hierzu auch die Ausführungen in der Staatsexamensarbeit der Verfasserin S. 31

37) erhalten geblieben. Ihr „womanly feeling“ (Kap. 40, S. 361), welches sie eigentlich als Schwäche begreift, ist aber genau die mitmenschliche Qualität, welche sie – so der Erzähler – mit den Menschen verbindet (ebd.) und sie antreibt, Oliver vor der Brutalität von Fagin und Sikes zu beschützen (Kap. 16, S. 166f.). Sie sieht die Hilflosigkeit des Kindes und erkennt in ihm ihr eigenes Schicksal wieder, für welches sie Fagin verantwortlich macht: “It is my living; and the cold, wet, dirty streets are my home; and you are the wretch that drove me to them long ago, and that `ll keep me there, day and night, day and night, till I die!“ (ebd., S. 167). Nancy möchte Oliver, der sich ihr gegenüber lebenswürdig und besorgt zeigt (Kap. 20, S. 197), ihr eigenes Los ersparen (ebd., S. 198f. und Kap. 26, S. 239 f.) und wird - je mehr sie über die Ränkespiele von Fagin und Monks in Erfahrung bringt - umso entschlossener, Oliver zu beschützen, selbst wenn sie dadurch ein eigenes Risiko eingeht (Kap. 40, S. 362 und S. 364). Nancy erweist sich in den zentralen Szenen mit Rose Mailie als authentisch, mitfühlend und willensstark, so dass ihr Verrat, der sich zunächst hauptsächlich aus der Opposition zu Fagin ergibt, einer moralisch begründeten Eigendynamik folgt.

Fagin wird von Anfang an als die „Inkarnation einer asozialen, aus allen Wertkategorien herausfallenden [...] Lebensform“ dargestellt (Gelfert, 1974, S. 36). Ihm fehlen die menschlichen Eigenschaften und das persönliche Schicksal, welche seine Handlungsmotivation erkennen ließen. Nach Gelfert erscheint er als „die symbolische Konkretion einer moralischen Sphäre, die sich in seinen eigenen subjektiven Eigenschaften von skrupelloser Hinterlist und Gemeinheit ebenso manifestiert wie in der objektiven Verkommenheit seines Milieus“ (ebd.).⁹² Dabei korrespondiert sein Charakter, dessen hervorstechendste Merkmale Skrupellosigkeit und Besitzgier sind, mit seinem Erscheinungsbild. Seine Besitzgier verdichtet sich in seiner Maxime „to take care of number one – meaning yourself“ (Kap. 43, S. 388).⁹³ Seine äußere Erscheinung assoziiert das Bild des Teufels: „[...] and standing over them, with a toasting fork in his hand, was a very old shrivelled Jew, whose villainous-looking and repulsive face was obscured by a quantity of matted red hair.“ (Kap. 8, S. 105) Dementsprechend ist Fagins Verhalten gegenüber Oliver gekennzeichnet von Hartherzigkeit und einer gewissen Erbarmungslosigkeit, z. B. wenn Oliver nach seiner Entführung voller Verwirrung und

⁹² Vgl. auch j. Hillis Miller, 1969, S. 58, der in der Charakterdarstellung von Fagin ebenfalls den symbolischen Gehalt herausarbeitet.

⁹³ Diese Haltung wird besonders deutlich, wenn Fagin die Todesstrafe als sicheres Mittel preist, potentielle Verräter zum Schweigen zu bringen (Kap. 8, S. 107). Demgegenüber zeigt Nancy Mitleid mit den einsitzenden Kumpanen (Kap. 16, S. 159).

Angst fliehen möchte und sich sorgt, dass sein Wohltäter, dessen Bücher er in die Buchhandlung hatte zurückbringen wollen, als er entführt wurde, ihn nun für einen Dieb hält. Es ist diese Szene, in der Nancy erstmalig entschieden für Oliver eintritt und sich von dessen hilfloser Kindlichkeit, Unschuld, aber auch Ernsthaftigkeit berühren lässt (Kap. 16, S. 165). Im Verlaufe der nachfolgenden Handlung durchlaufen Fagin und Nancy eine Reihe weiterer Situationen, die aus ihrer Opposition erwachsen und ihren Gegensatz so verstärken, dass Nancys Verrat unausweichlich ist.

Ein ergänzender Figurenantagonismus, der handlungsstimulierend wirkt, wurde schon angesprochen: Auch Oliver und Monks sind antagonistisch angelegt. Während Oliver als weitgehend passive Figur die Handlung kaum aktiv stimuliert – außer, wenn er versucht einer misslichen Lage zu entkommen – fordert er andere Figuren zu Handlungen heraus. So treibt er seinen Gegenpart Monks zu Intrigen und Ränkespielen an, die letztlich die Enthüllung des Geburtsgeheimnisses eher begünstigen als verhindern. Während Oliver das unkorumpierbar Gute verkörpert, ist Monks von tiefem Hass beseelt, der ihn zu verschiedensten niederträchtigen und auch kriminellen Aktionen anspornt, aber doch nicht bis zum Letzten gehen lässt. Oliver strahlt kindliche Unschuld aus, wenn er Grauen angesichts der Lektüre des Newgate-Kalenders empfindet (Kap. 20, S. 196 f.), wenn er Zeuge der Diebestouren von Bates und Dawkins wird (Kap. 10, S. 114) oder wenn er sich um die blasse, erschöpft wirkende Nancy kümmern möchte (Kap. 20, S. 197). Monks hingegen wird als sinistere Gestalt eingeführt, vor der sich selbst Fagin fürchtet (Kap. 26, S. 238 und S. 242); er fällt auf durch seinen großen dunklen Mantel (Kap. 33, S. 297, Kap. 34, S. 309, Kap. 37, S. 329, Kap. 46, S. 413), der ihm eine Düsternis verleiht, die auch auf seine Umgebung abstrahlt: “[...] the air became close and confined [...] “ (S. 309).⁹⁴ Er handelt gänzlich impulsgesteuert, wenn es um die Verfolgung seines Halbbruders geht.⁹⁵ Dabei gewinnt der Leser den Eindruck, dass nicht allein die Erbschaft das zentrale Interesse darstellt – diese hat er sich ohnehin schon angeeignet und zum größten Teil verbraucht – sondern dass Monks nicht zuletzt die Identität seines Halbbruders auszulöschen versucht (vgl.

⁹⁴ Monks werden von Nancy in ihrer Personenbeschreibung noch weitere sinistre Attribute zugeordnet wie sehr tiefliegende Augen, ein hageres, welkes Gesicht, das – wie Augen und Haar – den düsteren Eindruck unterstreicht (ebd.) und seine moralische Verkommenheit als Leblosigkeit spiegelt.

⁹⁵ Dieses wird stellvertretend sichtbar, wenn Monks – wie schon berichtet – zufällig auf Oliver trifft, als dieser eine Besorgung für die Mailies in Chertsey erledigen soll: “‘Rot his bones!’ murmured the man, in a horrible passion, between his clenched teeth; if I had only had the courage to say the word, I might have been free of him in a night. Curses light upon your head, and black death upon your heart, you imp! [...]----.” (Kap. 33, S. 298)

anders Gelfert 1974, S. 169). Ist doch der Halbbruder Symbol einer Liebe, die es zwischen seinem Vater und seiner Mutter nicht gab, und stellt doch Oliver alles dar, was sich sein Vater als Sohn gewünscht haben würde. Es bestimmen also nicht nur Besitzgier, sondern auch Neid, Missgunst und Eifersucht das Handeln von Monks. Anders ist der Hass, der Monks erfüllt, nicht nachzuvollziehen. So setzt er einerseits alles daran, dass Fagin seinen Halbbruder korrumpiert, damit ihm das Erbe versagt wird; andererseits betreibt er einen großen Aufwand, um die Beweise von Olivers Herkunft und Identität zu vernichten. Erst beide Motive zusammen verknüpfen die Erzählstränge, die die Akteure aus Olivers Armenhauszeit mit dem Kriminellen-Milieu in London alliiieren und weitere Handlungsimpulse setzen.

3.3.3 Der Einfluss der Figurengestaltung auf die Enthüllungsdynamik und die kognitiv-emotionale Involvierung des Lesers

Die Figurengestaltung lenkt die Aufmerksamkeit des Lesers, indem sie Interesse und Erwartungen etabliert, die der Enthüllung dienen. Sie ist entscheidend für eine emotionale Involvierung des Lesers, welche die kognitive Rezeption unterfüttert, indem sie Motivation und Empathie erzeugt. Zunächst einmal geht es um die Hauptfigur Oliver Twist. Deren uneheliche Geburt erzeugt nicht aus sich heraus Neugier und Empathie für den Betroffenen. Zwar führen bereits die Andeutungen des Erzählers zu einer gewissen Neugier, aber intensiviert wird sie durch die emotionale Involvierung, die der Leser durch die Ereignisse auf Olivers ersten Lebensstationen erfährt. Im Handlungsfeld der institutionellen Armenfürsorge durchläuft Oliver verschiedene Stationen, die ihn von der Baby-Farm von Mrs. Mann über das Armenhaus der Mrs. Corney-Bumble durch den Board of Guardians (Vorstand des Armenhauses) in das Haus des Bestatters Sowerberry mit dessen Ehefrau und zwei weiteren Kindern aus dem Repertoire der Armenfürsorge (Charlotte und Noah Claypole) führen. Oliver ist an jedem Ort extremen Formen von Vernachlässigung, Repression, Drangsalierung und Verachtung ausgesetzt. Auf der Baby-Farm, wo er als elternloses Kind zunächst aufwächst, wird er als Missetäter („culprit“ Kap. 2, S. 48) und unnützer Esser angesehen, der sich durch eine karge Kost, die durch die Unterschlagungen von Mrs. Mann noch karger ausfällt, durch willkürliche Prügel und Karzer-Strafen zu einem unterernährten, unwissenden, ängstlichen Kind entwickelt. Es ist diese ängstliche Passivität des hilflosen Kindes, das sich nach ungerechter Behandlung in den Schlaf

weint, welche den Leser emotional involviert und für Oliver innerlich Partei nehmen lässt. Olivers von Lieblosigkeit gekennzeichnetes Leben wird immer wieder betroffen durch herausragende Ungerechtigkeiten, die ihm – dem rechtlosen Kind – widerfahren. Als er aufgrund seines bohrenden Hungers auf der zweiten Station seiner Schicksalsreise um eine weitere Schale der dünnen, wenig nahrhaften Grütze bittet, entfacht diese Bitte eine nicht erwartete Empörung aufseiten der Armenhaus-Offiziellen und aufseiten des Board of Guardians: „There was a general start. Horror was depicted on every countenance.“ (Kap. 2, S. 58) Die völlig unverhältnismäßige Reaktion der staatlichen Vertreter führt Oliver zur Strafe in eine Lehrlingsausbildung beim Bestatter Sowerberry. Auch dort wird er schlecht ernährt, missachtet und drangsaliert bis er sich in nackter Verzweiflung gegen Noah Claypole (der Olivers Mutter beleidigt hatte) handgreiflich zu Wehr setzt.⁹⁶ Auch das bringt Oliver harsche Strafen von Essensentzug über Karzer ein (Kap. 5, S. 94) und macht ihn zum Opfer von Willkür und Verachtung. Die extreme Dissonanz, die sich dadurch ergibt, dass Oliver als Verkörperung der Unschuld gestaltet wird und auf der Seite der Gesellschaft Figuren auftreten, die entweder brutal und eigennützig (Mrs. Mann), herablassend und besserwisserisch (Bumble, der Gemeindebüttel), unwissend und uninteressiert (die Mitglieder des Vorstandes) oder gehässig und dumm sind (Noah, Mrs. Sowerberry), führt zu einer Verstärkung der emotionalen Involvierung des Lesers, zumal am Ende dieser Erniedrigung und Ungerechtigkeit ein Oliver steht, den pure Einsamkeit und Verzweiflung umgeben:

„It was a cold, dark night. The stars seemed, to the boy’s eyes farther from the earth than he had ever seen them before; there was no wind; and the sombre shadows thrown by the trees upon the ground, looked sepulchral and deathlike, from being so still.“ (Kap. 6, S. 95)

Aber nicht nur Handlung und Figurengestaltung als solche sind verantwortlich für eine emotionale Textwirkung. Auch die im ersten Teil des Romans verteilten Erzählerkommentare zu Olivers Gunsten, erhöhen die emotionale Beteiligung des Lesers (z. B. Kap. 2, S. 49, S. 52, S. 54, Kap. 3, S. 59; Kap. 5, S. 75, auch in Kap. 7, S. 95 und Kap. 8, S. 102), indem der Leser zu den geschilderten Szenen weitere, „meinungsbildende“ Informationen bzw. Positionen erfährt, die seine Fantasie (i.S. Mellmanns Theorie) in Gang setzen und dem Leser Olivers Erfahrungen sehr nahe bringen (vgl. dazu differenzierter Kap. 3.5.3 dieser Studie).

⁹⁶ Oliver wird vom Erzähler ausdrücklich als jemand beschrieben, der sich monatelang demütig den Repressionen von Noah ausgesetzt hatte, ohne sich zu wehren (Kap. 6, S. 86).

In diesen ersten sechs Kapiteln, die dem pikarischen Muster der Lebensreise folgen, tritt der Mystery-Plot noch zurück. Auf Olivers Herkunft und die Bedeutung derselben wird nur in der Figurenrede Bezug genommen: zwischen Mrs. Mann und Bumble (Kap. 2, S.51), vor dem Vorstand (Kap. 3, S. 66), in Noahs Anspielungen (Kap. 5, S.77 und Kap. 6, S. 87), und zwischen Bumble und Mrs. Sowerberry (Kap. 7, S. 94). Diese Bezüge haben zentrale Funktion: Sie halten das Interesse an Olivers Herkunft wach und vertiefen die Empathie des Lesers, indem immer wieder daran erinnert wird, dass der Status des Waisen Oliver völlig rechtlos macht. Gleichzeitig erhält der Erzähler, der sich in Kap. 6 als Olivers Biograph zu erkennen gibt, in diesen Kapiteln reichlich Gelegenheit, das Handeln der Vertreter von Staat und Gesellschaft satirisch zu kommentieren, worauf in Kapitel 3.5.3 dieser Studie näher eingegangen wird. Der Biograph macht aber im Kontext der Auseinandersetzung mit Noah Claypole eine wichtige Vorausdeutung über Olivers weiteres Schicksal, welche die Aufmerksamkeit des Lesers im Hinblick auf die künftigen Ereignisse zurück zum Herkunftsrätsel führt:“ [...] I have to record an act, slight and unimportant perhaps in appearance, but which indirectly produced a material change in all his future prospects and proceedings.“ (Kap. 6, S. 86). Zunächst aber ist Oliver weiteren Ungerechtigkeiten und Fährnissen in der Gang von Fagin ausgesetzt, die letztlich immer darin enden, dass Oliver krank, hilflos und bewusstlos Unterstützung erfährt (s.o. Kap. 3.3.2). Es ist der Wechsel von melodramatischen Szenen, die eine Präsentation von Olivers Gefühlen ermöglichen, weil ihm Böses widerfährt, zu satirischen Kommentaren des Erzählers,⁹⁷ die die emotionale Involvierung mit Oliver vertiefen.

In Fagins Gang ist die Gestaltung der Figur der Nancy diejenige, die sukzessive an Empathie gewinnt, weil sie als einzige auf Olivers Seite tritt. Bei ihrer Einführung – gemeinsam mit Betsy – wird sie aus den Augen von Oliver beschrieben, ohne dass dem Leser dabei ihre Profession entgeht. Oliver findet beide Mädchen sehr nett, was naiv klingt und was der Erzähler aber bestätigend kommentiert: “As there is no doubt they were.“ (Kap. 9, S. 111) Nancy erzeugt Empathie, indem sie sich von Oliver berühren lässt und in ihm einen Spiegel ihres eigenen Schicksals sieht. Nancy ist einer der

⁹⁷ Zur Illustration: „I wish that some well-fed philosopher, whose meat and drink turn to gall within him; whose blood is ice, whose heart is iron; could have seen Oliver Twist clutching at the dainty viands that the dog had neglected.“ (Kap. 4, S. 74) oder wenn Oliver Sowerberry bei den Beerdigungen assistiert: “It was observable, too, that ladies and gentlemen who were in passions of anguish during the ceremony of interment, recovered almost as soon as they reached home, and became quite composed before the tea-drinking was over.“ (Kap. 6, S. 86). Beide Kommentare kontrastieren Olivers Hunger mit der Bigotterie und Hartherzigkeit der Vertreter der Gesellschaft, die diese Behandlung rechtfertigt.

Dickens-Charaktere, die nicht durch Introspektion ihre Entwicklung und ihre charakterlichen Qualitäten vermittelt, sondern durch ihre Aura, ihr Handeln und durch die Begründung ihres Handelns in der Figurenrede Tiefe gewinnt.⁹⁸ Sie ist diejenige, die Oliver vor Sikes und Fagins Gewalttätigkeiten beschützt, sie ist diejenige, die unter Einsatz ihres Lebens Monks und Fagin belauscht und durch die Weitergabe ihres Wissens die Lösung des Herkunftsrätsels vorantreibt. Nancy erzeugt Empathie, weil sie Mitmenschlichkeit, Loyalität und Aufrichtigkeit gegenüber den Mailies sehr authentisch vertritt und sich für ihren Verrat weder belohnen noch aus der Gefahrenzone holen lässt. Sie gewinnt auch durch Rose Mailies unprätensiöse, mitmenschliche Haltung, in der sich Nancy als Mensch angenommen und gewertschätzt fühlt und die ein Entgegenkommen markiert, das ihr sonst nicht widerfährt (Kap. 40, S. 361).

Da Oliver ein passiver Held ist, dessen Fähigkeit das Böse zu ertragen und das Gute nicht zu verraten, ihn herausragen lässt, kann er der Enthüllungshandlung nur indirekt eigene Impulse geben, außer durch seine mehrfache Flucht in die richtige Richtung. Aber seine Not, seine kindliche Verletzbarkeit, seine naive Aufrichtigkeit erzeugen im Leser früh Empathie, die durch entsprechende Erzählerkommentare vertieft wird (vgl. Kap. 3.5.3). Nancy aber ist eine zentrale Figur, wenn es um die Enthüllungsdynamik geht, und sie erzeugt beim zeitgenössischen wie beim heutigen Leser Sympathie für ihren Mut und ihre Unbeirrbarkeit.

3.4 Zusammenfassung mit Blick auf die Leser-Text-Interaktion

Der Mystery-Plot erweist sich in der vorangegangenen Analyse als ein komplexes und wohldurchdachtes Handlungsgefüge, in welchem die einzelnen Ereignisse logisch aufeinander bezogen sind und der Leser durch eine gezielte kognitiv-emotionale Involvierung in das Plotgeschehen einbezogen wird. In der episodenhaft aufgebauten Biographie nach pikarischem Grundmuster sorgt der Mystery-Plot für die Verknüpfung aller Handlungsstränge. Nicht nur sind alle Stationen des Helden für die Aufklärung seiner Herkunft funktional, weil der Held dort - zunächst unwissend - Personen begegnet, die zur Aufklärung beitragen können. Es treten im Kontext der beiden rückwendenden Auflösungskapitel Personen aus allen Ereignisfeldern auf, um an der

⁹⁸ Vgl. Van Ghent, 1967, S. 27 und Hardy, 1967, S. 55-57, die auch schon im Kap. 1.2 dieser Studie besprochen wurden

Lösung direkt oder indirekt mitzuwirken (die Bumbles, Nancy, Monks). Dadurch verleiht der Mystery-Plot dem Roman Geschlossenheit und eine übergreifende Handlungsspannung, die sich von Anfang bis Ende zieht und die den Leser festhält. Der Leser erfährt durch die Art und Weise der Darstellung von Olivers Schicksal eine emotionale Involvierung und ein ausgeprägtes Interesse an der Lösung des Geheimnisses. Dieses wird zunächst nur durch karge Hinweise (Kap. 1, 2, 5, 6, 7, 11, 12, 17, 24) lebendig gehalten, sieht man mal vom Ähnlichkeitsmotiv in Kap. 12 ab, das eine prominente Wirkung erzeugt, zu Hypothesen anregt und in späteren Kapiteln weiterhin eine Rolle spielt. Die Zufallsereignisse (Begegnung mit Brownlow und Monks, Begegnung mit den Mailies in den Kapiteln 10 und 24), die Oliver mit den zentralen Personen seiner Herkunft zusammenbringen, können den Leser an dieser Stelle noch nicht wirklich bei der Auflösung des Rätsels weiterbringen, weil sich ihm die Bedeutung erst am Ende entfaltet. Doch hat er inzwischen Nancy und Brownlow als mögliche Alliierte von Oliver ausgemacht. Aber die Enthüllung von Olivers Geburtsrätsel gewinnt erst im zweiten Teil des Romans an Dynamik, nämlich wenn Oliver endgültig in der Sphäre der Guten weilt, was allerdings durch das zweimalige Auftauchen von Monks - auch für den Leser wahrnehmbar - gefährdet ist. Der zweite Teil des Romans umfasst aber nicht nur die Enthüllung, sondern flicht kleinere Handlungsstränge ein, die das Schicksal weiterer Figuren - quasi als Trabanten - verfolgen und zur narrativen Dehnung und Spannungsaufladung führen (Rose Mailie, Noah Claypole, Nancy, Sikes, The Artful Dodger).

Dem Leser wird nun über die Kapitel 24 bis 49 ein System von Hinweisen, Andeutungen und Vorausdeutungen angeboten, welche zunächst in geheimnisvoller Korrelation zueinanderstehen, deren kausale Abhängigkeit sich aber nach und nach enthüllt. Dieses System der verstreuten „clues“ veranlasst den Leser Fragen zu stellen, Hypothesen zu bilden und Erwartungen zu hegen. Daraus ergeben sich kleinere Spannungsbögen, die eine erhöhte Konzentration auf die Handlungsentwicklung zur Folge haben. Verschiedene Rückwendungen im Kontext von Nancys Lauschaktionen haben den Charakter eines vorläufigen Resümees und ermöglichen eine Überprüfung bisheriger Annahmen sowie die Bildung neuer Hypothesen.

Auf der Handlungsebene treiben Zufälle und Figurenantagonismen die Handlung voran. Diese beiden Elemente verweben sich mit dem System der Informationsvergabe und den „clues“ auf eine sehr komplexe Weise. Die Zufälle können vom Leser in ihrer Bedeutung erst zu einem späteren Zeitpunkt des

Handlungsverlaufs erschlossen werden. Aber in Kombination mit dem Ähnlichkeitsmotiv wird etwa die zweite zufällige Begegnung zwischen Oliver und Brownlow sofort als eine schicksalhafte Begegnung begriffen. Auch spätere Begegnungen mit Monks können vom Leser schon in ihrer Bedeutung erahnt werden. Die Zufälligkeit lädt sich durch weitere Zufallsaspekte auf und gewinnt dadurch Rhythmus und Ordnung, die auf eine „planende und koordinierende Instanz“ hindeuten:⁹⁹ So kennt Brownlow Olivers Halbbruder Monks persönlich und ist dadurch in einer Vorteilsposition gegenüber dem Leser.

Die all umfassende Präsenz und variable Fokalisierung des Erzählers (vgl. Kap. 2.1.2 und Kap. 3.5.3) sorgen für Informationsvergaben, die mal den Leser und mal die handelnden Figuren in einen Vorsprung bringen. Der Leser weiß vor Monks und Fagin, dass Nancy die Gang verraten wird. So wird die Spannung in eine andere Richtung gelenkt, nämlich ob es Nancy gelingt unentdeckt zu bleiben. Monks weiß von Anfang an um die Bedeutung seiner Begegnung mit Oliver, die sich dem Leser erst nach und nach entfaltet. Die Informationsvergaben sind so dosiert, dass der Leser über einen langen Zeitraum an wichtigen Aspekten der Auflösung des Rätsels beteiligt ist und die zusammenfassende Rückwendung in Kap. 49 nicht gänzlich unerwartete Aspekte enthält, aber durchaus einige Überraschungsmomente, die in der Figur und Funktion von Brownlow liegen. So stellen die Identität von Olivers Vater und der Inhalt des Testaments teilweise unerwartete Lösungsmomente dar. Dennoch ist die gesamte Handlungsführung darauf ausgerichtet, den Leser zu Deutungsversuchen anzuregen und ihn an der Rekonstruktion der Vergangenheit zu beteiligen bzw. ihn darauf vorzubereiten. In der Anlage des Romans steigern sich Spannung und Erregung bis Kap. 24 (Einführung des Ähnlichkeitsmotivs) im Hinblick auf das Herkunftsrätsel nur allmählich. Erst mit dem Auftreten von Monks in Kap. 25 entwickelt die Handlung durch den Zielkonflikt zwischen Monks und Oliver, für den stellvertretend der Brownlow-Mailie-Kreis mit Unterstützung von Nancy handelt, eine vorwärts gerichtete Dynamik. Diese wird auf den Höhepunkt hin (Festsetzung von Monks) und damit Umschlag der Handlung durch die Rettung von Oliver und die nahe Enthüllung, die für Monks in der Katastrophe endet, erzählt. Für die Hauptfigur führt die Enthüllung zum persönlichen Glück, für den Leser erzeugt sie u. a. Erleichterung und Zufriedenheit,

⁹⁹ Beyer, 1976, S. 44 f.

wenn nicht gar Genugtuung,¹⁰⁰ nachdem der Held verschiedenste Stadien der Instabilität durchlaufen hat. Die Handlungsführung gestaltet für den Leser einen Erkenntnisprozess, der vom Unwissen zum Erkennen geht und sich in dieser Hinsicht mit der sozialen Fabel verknüpft (vgl. Kap. 3.5).

Die Spannung wird durch die Erweckung von intensiver Anteilnahme mit Olivers (und später Nancys) Schicksal durch ein Wechselspiel von Aussichtslosigkeit (Olivers Verhaftung, Olivers Entführung, Olivers Verletzung) und Hoffnung (Freispruch, Aufnahme bei Brownlow, Aufnahme bei den Mailies) und eine augenfällige Dehnung der Handlung am Schluss durch die Erzählung weiterer Schicksale bis zum Ende hin als Langzeitspannung gehalten: Das komplexe Spannungskonstrukt sorgt ebenfalls für inhaltliche Geschlossenheit und Kohärenz des Romans sowie für die Absicherung der Involvierung des Lesers.

Dabei wird in Dickens' Aufbauschema die Konfliktstruktur der konkurrierenden Interessen der Geheimnisbewahrer und der Geheimnise enthüller durch die plakative Ausgestaltung von Monks als antagonistische Figur sehr augenfällig gestaltet. Durch den Verzicht auf einen Ermittler kommt es zu einer gleichberechtigten Position von beiden Seiten, die der Handlung zusätzlich Rhythmus und Geschlossenheit verleiht und den Leser in einer besonders intensiven Weise kognitiv involviert. Die augenfällige Polarisierung lädt - gepaart mit den eingestreuten Erzählerkommentaren - zur emotionalen Parteinahme ein und entfaltet durch die anfängliche Uneindeutigkeit vieler „clues“ und die düsteren atmosphärischen Ausschmückungen eine Textambiguität, die nicht nur auf der Literalebene des Herkunftsrätsels zu Enthüllungen drängt, sondern auch auf der Ebene der sozialen Fabel.¹⁰¹ Im Folgenden soll gezeigt werden, dass der Roman sich nicht nur um die „bösen“ Taten von Monks, Fagin und Sikes dreht, sondern auch eine tiefgreifende, nämlich soziale Schuld thematisiert, welche durch die Struktur des Mystery-Plots ausgeformt und vertieft wird.

¹⁰⁰ Genugtuung vor dem Hintergrund der zweimaligen Vorhersage durch die ‚Gegenseite‘, dass Oliver wohl das Schicksal der Todesstrafe erleiden wird (Kap. 2, S. 58 und Kap.3, S.66), und dass Bumble ihm den Namen ‚Twist‘ gibt (Kap. 2, S. 54), der sowohl ‚Hängen‘ als auch ‚Drehen, Wenden‘ meint und für den deutschen Leser in der Reclam-Ausgabe annotiert und insofern als Anspielung verständlich ist. Vgl. auch Fußnote 121 in Kap. 3.5.3, wo weitere Anspielungen auf das Hängen aufgezeigt werden.

¹⁰¹ Vgl. dazu die Äußerungen von E. Wilson, Kap. 1.1 und Mellmann, Kap. 2.1.3

3.5 Der Mystery-Plot und das Thema von *OT*

3.5.1 Die viktorianische Gesellschaft im Spiegel des Romans: Das Versagen der institutionalisierten Nächstenliebe und seine Konsequenzen

Das gesellschaftspolitische Thema, das dem Roman zugrunde liegt, ist eng verknüpft mit dem Mystery-Plot und seiner inhärenten Enthüllungsdynamik.¹⁰² Auf der Ebene des Mystery-Plots wird Olivers bedauernswertes Schicksal auf die Rachsucht und Gier seines Halbbruders Monks und dessen Mutter zurückgeführt. Monks' Mutter hatte es Olivers Vater und Agnes Fleming unmöglich gemacht, zu heiraten und Oliver ein Heim zu geben. Außerdem machten sie Oliver aus Eigennutz sein Erbe streitig und überließen ihn so der staatlichen Armenfürsorge und dem Mitleid seiner Umwelt. Olivers Lebensweg offenbart, dass die staatliche Armenfürsorge nach dem Modell des ‚New Poor Law Amendment‘ die ihr übertragene Aufgabe, folglich Nächstenliebe und Fürsorge gegenüber den Bedürftigen walten zu lassen, nicht erfüllt. Es wird an Oliver nicht unter Beweis gestellt, dass dem Utilitarismus das Wohl des Einzelnen zentrales Anliegen ist. Vielmehr wird die zentrale These des Utilitarismus widerlegt, dass das Wohl jedes Einzelnen erreicht wird (und damit jedes Handeln moralisch gerechtfertigt ist), wenn die entsprechende Maßnahme das „größte Glück für die größte Zahl“ bedeutet (vgl. Kap. 3.2). Im konkreten Fall des Armengesetzes bedeutet diese Handlungsmaxime, dass das Darben und Hungern der Armen in Kauf genommen wird, um die Mehrheit der Gesellschaft vor Kosten zu schützen. Folglich ist dieses Hungern eine Art Kollateralschaden im System.

Die Vertreter und Vertreterinnen der verschiedenen Institutionen – Mrs. Mann, die Leiterin der ‚baby-farm‘, Mr. Bumble, der Gemeindebüttel, sowie die Mitglieder des Vorstands – sind unfähig zu praktischer Nächstenliebe und Empathie. Mrs. Mann ist nur auf ihren eigenen Vorteil bedacht, indem sie die ohnehin schon spärlichen Rationen für die Kinder, die ihr anvertraut sind, noch weiter reduziert: „The elderly female was a woman of wisdom and experience; she knew what was good for children, and she had a very accurate perception of what was good for herself“ (Kap. 2, S. 48). Sie behandelt die Kinder zudem wie Gegenstände, so dass es vorkommt, „(that) a parish child [...] had been overlooked in turning up a bedstead, or inadvertently scalded to death [...]“ (ebd., S. 49).

¹⁰² Vgl. hierzu auch Ausführungen der Verfasserin in ihrer Staatsexamensarbeit, S. 35 ff.

Auch der Gemeindediener wird als Mensch geschildert, dem jegliche Empathie abgeht. Vielmehr ist er ständig mit der offensiven Darstellung seiner scheinbaren Wichtigkeit beschäftigt. Oliver ist für ihn ein Objekt, an dem er seine beschränkten Machtbefugnisse statuieren kann. Wo immer sich die Gelegenheit bietet, traktiert er Oliver mit seinem Stock (Kap. 2, S. 53, Kap. 3, S. 59). Als Anhänger des Utilitarismus weiß er genau, was die Pauper antreibt, nämlich Faulheit und Gier (Kap. 23, S. 217) und daher weiß er auch, dass ihnen nur karge Kost und Unterbringung zugebilligt werden dürfen (Kap. 7, S. 93 f.), um die Kosten für die Gemeinde gering zu halten und um keine Anreize für eine Aufnahme ins Arbeitshaus zu schaffen. Demgegenüber steht sein eigener Sinn für gutes Essen und für das Profitable. Bumble als Inkarnation der Eigennützigkeit genehmigt sich auf Gemeindegeldern ein üppiges Mal (Kap. 17, S. 173), wirbt um Mrs. Corney, weil ihm ihr Hausstand werthaltig erscheint, und nimmt Kontakt mit Mr. Brownlow auf, der in einer Suchanzeige eine Belohnung für Hinweise auf Oliver Twist verheißen hatte (Kap. 27, S. 246 ff. und Kap. 17, S. 174). Indem er Oliver Twist im Gespräch mit Brownlow „treachery, ingratitude, and malice“ vorwirft, beschreibt er eigentlich sich selbst (Kap. 17, S. 176).

Die Mitglieder des Vorstandes, die Bumble ironischerweise als Olivers ‚parents‘ bezeichnet (Kap. 3, S. 63), zeigen sich ebenso wenig in der Lage und bereit, für Olivers Situation Verständnis aufzubringen. Sie haben so viel mit sich selbst zu tun, dass ihnen Oliver völlig gleichgültig ist (ebd., S. 64). Als Oliver an den Schornsteinfeger Mr. Gamfield verkauft werden soll, ist es mehr oder weniger einem zufälligen Impuls des halbblinden Magistrats zu verdanken, dass Oliver zunächst weiterhin in der Obhut des Waisenhauses bleibt (ebd., S. 65). Allen Figuren, die als Vertreter des gesellschaftlichen Systems zu sehen sind, mangelt es an Verständnis und an Mitgefühl. An deren Stelle treten Selbstsucht, Besserwisserei und Eigennutz; eine Haltung, die ihnen den Blick für Olivers Menschsein und für seine wahren Qualitäten verstellt¹⁰³ und ihnen mitmenschliches Handeln unmöglich macht.

Die Vertreter des Kriminellenmilieus sind nicht viel besser. Sie haben sich durch das gesellschaftliche Umfeld, in dem sie leben, korrumpieren lassen, indem sie die Wertvorstellungen der Vertreter der staatlichen Institutionen angenommen und zur Maxime ihres Handelns erhoben haben. Als Bates und Dawkins mit Oliver ihre erste Diebesexkursion unternehmen und Oliver als vermeintlicher Täter verfolgt wird,

¹⁰³ Vgl. dazu die Prophezeiung des Magistrats mit der *weißen* Weste – man sieht hier den Widerspruch von äußerem Schein und aktivem Handeln -, der Oliver eine düstere Zukunft verheißt (S. 58).

überlassen sie ihn seinem Schicksal und zeigen „[...] strong proof of their anxiety for their own preservation and safety [...]“ (Kap. 13, S. 132), was sie – lt. Erzähler – außerstande setzt, „any consideration of heart, or generous impulse and feeling“ zu zeigen (ebd., S. 133). In dieser ironischen Darstellung wird einmal mehr die philosophische Richtung des Utilitarismus angeprangert, die Eigennutz und Nützlichkeit zu zentralen Handlungsnormen erhebt¹⁰⁴ und denen Dickens ‚heart‘, ‚generous impulse‘ und ‚feeling‘ entgegensetzt. Das sind Eigenschaften, die Oliver, den Dickens als Prinzip des Guten darstellen wollte (Preface, S. 33), sowie die ‚guten‘ Figuren wie Nancy und der Brownlow-Mailie-Kreis auf sich vereinigen. Aus dem Versagen der institutionalisierten Nächstenliebe erwächst demnach das Thema des wahren mitmenschlichen Handelns. Dabei muss betont werden, dass Dickens der Theorie, die nicht in allen Belangen negativ zu sehen war (vgl. Kap. 3.2), in seiner Kritik eine gelebte Praxis entgegenstellt, die die mangelnde Eignung dieser Denkweise in der Präsentation persönlichen Versagens darstellt. Das hat Konsequenzen, die durch narrative Strategien illustriert werden.

Die Welt des Romans ist trotz aller Bezüge zur Realität kein Spiegelbild der Wirklichkeit; sie ist ein eigenständiges System, ein Gefüge von gesellschaftlichen Zusammenhängen, dem durch die reale Folie ein Schein von Wirklichkeit verliehen wird,¹⁰⁵ den der Leser durch Wiedererkennen verortet und akzeptiert. Es geht dabei aber nicht um eine kausale Verknüpfung von Roman und historischer Welt, sondern um die Herstellung von Erfahrungshaftigkeit. „Die Selbstständigkeit des Kunstwerks gegenüber der gesellschaftlichen Wirklichkeit“ ginge sonst verloren und würde ihm die überzeitliche Bedeutung nehmen (Leimberg / Cerny, 1976, S. 332 f.). Daher kommt es nicht darauf an, „die Spuren der sozialen Wirklichkeit im Bereich des Stofflichen“ (ebd.) zu verfolgen, sondern es geht darum, aufzuzeigen, wie aktuelle Bezüge im Zusammenhang mit der Struktur des Werkes eine thematische Aussage zu vermitteln vermögen.¹⁰⁶ Das Thema ist also das des mitmenschlichen Handelns. Dieses wird im Mystery-Plot durch Kontrastierung von Personal und Topos erweitert und vertieft. Die

¹⁰⁴ Vgl. Fagins ökonomische Philosophie des ‚number one‘ in Kap. 3.2 und Kap. 3.3.2

¹⁰⁵ An dieser Frage entzündet sich immer wieder Kritik, die z.B. in die Bewertung mündet, Oliver sei unrealistisch. So Daleski, 1970, S. 75. Dagegen Leimberg/ Cerny, 1976, S. 291.

¹⁰⁶ Uwe Böker sieht in seinem Nachwort zur deutschen Ausgabe von *OT* (Böker, 1994) in der Darstellung des Armenhauswesens ebenfalls keine objektivistisch-neutrale Bestandsaufnahme. Dickens sei es „um eine imaginative Schau, die den Leser affektiv ergreift und zu verantwortlichem Handeln treibt“ gegangen; darum stehen die Figuren und Szenen für die „Implikationen des neuen Armengesetzes“ und nicht für eine soziale Exploration (S. 568).

Schaffung von Kontrasten ist dem Enthüllungsmodus eines Mystery-Plots inhärent, weil der Zielkonflikt zwischen Enthüllen und Bewahren eines Geheimnisses eine Gegenläufigkeit produziert.

3.5.2 Die Technik des kontrastierenden Erzählens – Eine Erweiterung von Aussage und Wirkung

Die zwei Parteien des Mystery-Plots – die Gruppe der Diebe um Fagin und Sikes und die Gruppe der etablierten Bürger um Mr. Brownlow und die Mailies – vertreten nicht nur gegenläufige Absichten, sie sind auch in völlig verschiedenen Milieus mit unterschiedlichen Wertvorstellungen angesiedelt, welches sich in der dichterischen Ausgestaltung des jeweiligen Raums ausdrückt.¹⁰⁷

Die Umgebung der Kriminellen zeichnet sich durch Schmutz, Kälte und Dunkelheit aus, wobei die Unwirtlichkeit der Umgebung häufig genug durch Nässe ergänzt wird. Wenn Oliver in die Sphäre der Kriminellen eintaucht, fallen ihm der Schmutz und der Gestank sofort unangenehm auf und stoßen ihn ab: „A dirtier and more wretched place he had never seen. The street was very narrow and muddy, and the air was impregnated with filthy odours.“ (Kap. 8, S. 103) Auch die Räumlichkeiten von Fagin werden als „perfectly black with age and dirt“ charakterisiert und spiegeln dessen eigenes Aussehen wider: „a very old shrivelled Jew, [...] dressed in a greasy flannel gown [...]“ (ebd., S. 104). Dieser Eindruck wird vervielfältigt und vertieft. „It was a chill, damp, windy night“ (Kap. 19, S. 186) heißt es, wenn Fagin sich von seinem Unterschlupf zu Sikes begibt. Schmutz liegt auf den Steinen, *schwarzer* Nebel liegt über dem Viertel und der Regen fällt schwerfällig („sluggishly“), so dass sich alles kalt und klamm anfühlt (ebd.). Dieses Milieu ist keinesfalls geeignet, um den Menschen ein Heim zu bieten (Daleski, 1970, S. 51 ff.). Die Aura von Dunkelheit, Kälte, Wind und Nässe findet sich leitmotivisch bei allen Exkursionen oder Orten wieder, die Fagin betreffen. Z. B. wenn er Monks trifft: „The weather being dark and piercing cold“ (Kap. 26, S. 242). Selbst Ausflüge bei Tage – z. B. Olivers Wanderung nach Chertsey – werden begleitet von heftigem Regen, Sturm und dunklen Wolken, die einen „cheerless morning“ schaffen (Kap. 21, S. 202). Auch in diesen Szenen wird ausführlich der Schmutz der Umgebung in Szene gesetzt: „The ground was covered, nearly ankle-deep, with filth and mire.“ (ebd., S. 203) Jedes der beschriebenen Quartiere strahlt dieselbe

¹⁰⁷ Vgl. Staatsexamensarbeit der Verfasserin S. 39 ff.

düstere Atmosphäre wie die Straßen aus¹⁰⁸ und erweist sich als das Gegenteil von ‚home‘, in dem man sich wohl fühlen und Geborgenheit finden könnte.

Die Umgebung des Brownlow-Mailie-Kreises zeigt genau gegenteilige Qualitäten auf. Brownlows Haus wird als „neat house, in a quiet shady street“ (Kap. 12, S. 125) eingeführt. Diese Beschreibung erzeugt das Bild von Ordnung, Sauberkeit und Helligkeit. Auch das Mailie-Haus strahlt Behaglichkeit und Großzügigkeit aus: Mrs. Mailie und Rose sitzen „in a handsome room“ (Kap. 29, S. 263); Oliver erholt sich „in the balmy air, and among the green hills and rich woods, of an inland village“ (Kap. 32, S. 290). Der Düsternis des Kriminellen-Milieus und der lauten, engen Stadt werden die Helligkeit und Freundlichkeit der Umgebung des bürgerlichen Mailie-Hauses gegenübergestellt. Der Erzähler gestaltet diesen Raum unter dem Eindruck des nahenden Sommers als pastorale Idylle:

„The great trees, which had looked shrunken and bare in the earlier months, had now burst into strong life and health; and stretching forth their green arms over the thirsty ground, covered open and naked spots into choice nooks, where was a deep and pleasant shade from which a look upon the wide prospect, steeped in sunshine, which lay stretched beyond.“ (Kap. 33, S. 293)¹⁰⁹

Diese Idylle wird sofort zerstört, als Monks und Fagin in sie eindringen; die Luft wird „close and confined“ wie das Haus des Hehlers, in welches sich Oliver für einen Moment zurückversetzt fühlt (Kap. 34, S. 309). Fagin und Monks sind so sehr von ihrem Milieu geprägt, dass es sie wie eine Aura umgibt. Umgebung, äußeres Erscheinungsbild und innere Befindlichkeit entsprechen einander.¹¹⁰

In der Welt des Brownlow-Mailie-Kreises dagegen spiegeln sich deren Eigenschaften im Sinne von ‚heart‘, ‚generous impulse‘ und ‚feeling‘ in ihrer Umgebung wider, verdichtet in einer pastoralen Idylle von Glück und Wohlbefinden, welches Oliver nach all seinen Erfahrungen kaum fassen kann (Kap. 34, S. 301). Dickens gelten diese Eigenschaften als Impulse für angemessenes Handeln im zwischenmenschlichen Bereich (Beyer, 1976, S. 53). Losbernes und Grimwigs ‚goodness‘ entspringt eher aus einem gefühlsmäßigen Grundtenor und der Impulsivität ihres Verhaltens (Kap. 14, S. 149 und Kap. 32, S. 287). Nicht die Ratio lenken diese Figuren, sondern ihr Gefühl (Beyer, 1976, S. 53). Auch die Mailies lassen sich nicht vom äußeren Anschein, sondern von ihrem Gefühl leiten, wenn sie Oliver in ihr Haus aufnehmen. Dieses Gefühl

¹⁰⁸ Weitere Schilderungen dieser Art finden sich auf den Seiten 178, 189, 345.

¹⁰⁹ Ähnlich in Kap. 34, S. 308: „It was quite a cottage-room, with a lattice-window: around which were clusters of jessamine and honeysuckle [...]“ Vgl. dazu auch J. H. Miller, 1965, S. 71 ff.

¹¹⁰ Vgl. dazu John, 2011, im Kap. 2.1.1 dieser Studie, die diese Technik der veräußerlichten Introspektion „externalised aethetics“ nennt.

wird z. B. durch Rose Mailies Tränen zum Ausdruck gebracht. In ihren Tränen drückt sich ihr ‚Herz‘ aus, welches Trauer und Mitgefühl empfindet und sie zu mitmenschlichen Überlegungen führt, wie Oliver in diese Lage gekommen sein könnte. Angeleitet durch ihr Herz sieht sie in einem Kind dessen Unschuld und dessen Schutzbedürftigkeit (Kap. 30, S. 268 f.). In *GE* heißt es z. B.: „Heaven knows we need never be ashamed of our tears, for they are rain upon the blinding dust of earth, overlying our hard hearts.“ (Kap. 19, S. 186) Daraus folgt, dass das Herz als der Sitz der ‚guten Anlagen‘ gilt, was in der Figurenrede immer wieder anklingt, z. B. wenn Rose Oliver charakterisiert: „a child of a noble nature and a warm heart“ (Kap. 40, S. 370) und damit Olivers moralische Integrität gegenüber Brownlow versucht darzulegen.

So wie die pastorale Idylle auf dem Land mit Hilfsbereitschaft und Mitmenschlichkeit verknüpft ist, so wird die düstere Verwahrlosung von Saffron Hill mit Skrupellosigkeit und Eigennutz verknüpft. Die Kopplung von Moral und Milieu, von Figur und Raum, führt zu der Schlussfolgerung, dass die Menschen ihre Umwelt prägen, so dass die Umwelt die moralische Verkommenheit oder aber moralische Intaktheit ihrer Bewohner reflektiert (Van Ghent, 1967, S. 27). Charakter und Umwelt erweisen sich gleichsam als moralische Totalität (Cerny, 1976, S. 110).

Der Gegensatz von Raum und Figurenkonzeption erfährt eine zusätzliche Vertiefung durch Figurenmodelle, die durch ihre Biographien zueinander in Korrelation gesetzt werden und deren Geschichten als Parallelhandlungen zu verstehen sind und sich gegenseitig akzentuieren und vertiefen. Dieser Effekt wird durch Gleichstimmigkeit und Kontrast erzeugt. Hardy sieht in Dickens‘ Charakterdarstellung den Modus, durch Spiegelbilder und Dublizitäten die moralische Analyse seiner zentralen Figuren zu versinnbildlichen und dadurch psychologische Tiefe zu erzeugen (1976, S. 55 ff.). Van Ghent erkennt in ihrer Abhandlung eine Figurenkonzeption, die dadurch Tiefe und Differenziertheit erlangt, dass Figuren zueinander in Bezug gesetzt werden und so ein moralisches Kontinuum von Gut und Böse darstellen, welches ihnen komplementäre Bedeutung verleihe (1967, S. 33).¹¹¹ In diesem Sinne sind die Biographien von Oliver und Rose, Oliver und Monks sowie von Nancy und Noah als Parallelhandlungen zu verstehen, die sich gegenseitig akzentuieren, spiegeln und vertiefen, was durch thematische Gleichstimmigkeiten oder Kontraste zustande kommt.

¹¹¹ Vgl. dazu die Ausführungen in Kap. 1.2 dieser Studie

Noah Claypole, der Gehilfe Sowerberrys, wird Oliver, dem ‚parish boy‘, als ‚charity boy‘ gegenübergestellt. Noah scheint zwar wegen seiner nachweisbaren Identität besser angesehen zu sein als Oliver, das Waisenkind. Aber auch sein Status als Kind, das der staatlichen Fürsorge bedarf, führt zur Verachtung der Umwelt. Noahs Schicksal verläuft so, wie Olivers Schicksal hätte verlaufen können, wenn Oliver nicht eine erstaunliche Widerstandskraft gegen alle Korrumpierung und eine unbeirrbarere Fähigkeit zur Mitmenschlichkeit in sich vereinigt hätte (illustriert an seiner Reaktion auf die von Fagin empfohlene Lektüre des Newgate Kalender oder an seiner empathischen Zuwendung für den drangsalierten Dick). Noah dagegen - verachtet und vernachlässigt - versucht durch eine Anpassung an das Verbrecher-Milieu bestmöglich zu überleben. Er erklärt sich zur ‚number one‘ (womit er die Lebensmaxime von Bates und Dawkins übernimmt, die mit diesem Argument den armen Oliver der Verfolgung durch die Justiz überließen) und übernimmt jede noch so gemeine Tätigkeit an – z. B. als Polizeispitzel – wenn er für sich daraus einen Vorteil gewinnen kann. Auch Monks wird Oliver gegenübergestellt. Als der legitime Sohn eines adligen Vaters nimmt er seine Chancen nicht wahr. Frühzeitig haltlos und delinquent geworden, durch den Hass seiner Mutter auf seinen Vater moralisch korrumpiert, verbringt er sein Leben auf der Seite der Verbrecher und will seinen Halbbruder aus Hass und Gier um Identität und Erbe bringen. Selbst die zweite Chance, die ihm eingeräumt wird, indem Brownlow dafür sorgt, dass er die Hälfte des noch vorhandenen Erbes erhält, kann er nicht nutzen. Es ist eine vielsagende Ironie der Geschichte, dass der illegitime Sohn Oliver so viel mehr Charakterstärke und Mitmenschlichkeit aufweist als der legitime Monks (vgl. Lennartz, S. 132f.).

Nancy wird sowohl Oliver als auch Rose gegenübergestellt. Beide Zusammentreffen mit Rose werden durch Nancys Scham über ihre gesellschaftliche Position und ihren gleichzeitigen Stolz geprägt (Kap. 40, S. 361 und Kap. 46, S. 409). Erst Roses unvoreingenommene Freundlichkeit lassen sie ihre Fassade aufgeben und ihre ganze Verzweiflung herausschreien:

‚Thank Heaven upon your knees, dear lady, that you had friends to care for and keep you in your childhood, and that you were never in the midst of cold and hunger, and riot and drunkenness [...]‘ (Kap. 40, S. 362).

Dabei kann sie nicht ahnen, dass Rose selbst, bevor sie von Mrs. Maylie aufgenommen wurde, unter ähnlich schlechten Bedingungen leben musste und ähnliche Aussichten

hatte wie Nancy.¹¹² Aber noch mehr trägt die Leidensgeschichte des kleinen Oliver zur Vertiefung der Gesamtwirkung von Nancy bei. Denn Nancy und Oliver werden am ausführlichsten als dramatische Spiegelbilder ausgestaltet. Schon in Kap.16, wenn Nancy zum ersten Mal für Oliver Partei ergreift, nachdem sie diesen im Auftrag Fagins von der Straße weg gekidnappt hatte, führt Nancy die Ähnlichkeit in ihren Schicksalen an: „I thieved for you when I was a child not half as old as this!“ (Kap. 16, S. 167). Die Identifikation mit Oliver nimmt Zug um Zug mehr Gestalt an und geht so weit, dass sein Anblick sie gegen sich selbst aufzubringen scheint: „[...] I can't bear to have him about me. The sight of him turns me against myself, and all of you.“ (Kap. 26, S. 240) Sie ist offenbar froh, dass er nach dem missglückten Einbruch entkommen ist. Angesichts von Olivers noch vorhandener Unschuld wird sie sich ihrer eigenen Schuld immer deutlicher bewusst, so dass sie im Gespräch mit Brownlow und Rose auf deren Hilfsangebot hin die Meinung vertritt, es sei für eine Umkehr bereits zu spät: „You can do nothing to help me. I am past all hope, indeed.“ (Kap. 46, S. 414). Sie fühlt sich an ihr Leben gekettet, das sie verachtet und hasst (ebd. S. 415). Aber Nancy hat nicht ihre Integrität und ihre Mitmenschlichkeit verloren. Weder will sie von ihrer Entscheidung, Monks preiszugeben, um Oliver zu schützen, in irgendeiner Weise profitieren (sie lehnt auch das angebotene Geld ab), noch will sie durch diesen Schritt ihre Liebe zu Sikes verraten und erweist ihm dadurch eine für sie tödliche Loyalität, was sie erahnt und in Kauf nimmt (Kap. 40, S. 365).¹¹³ Nancy fungiert – wie Noah – als Beispiel eines nicht geretteten Oliver.¹¹⁴ In dieser Figurenkonzeption ist sie als Komplement zu Oliver zu sehen, indem beide Figuren in einem moralischen Zusammenhang stehen. Sie erhellen sich nicht als realistische Portraits, sondern als einander gegenübergestellte Extremwerte charakterlicher Ausprägung und menschlicher Existenz (Cerny, 1976, S. 110). Während Nancys gute Anlagen nahezu verschüttet sind („a feeble gleam of womanly feeling [...] which alone connected her with [...]

¹¹² Nancy gewinnt als Figur durch Rose, indem sie Vertrauen fasst, sich öffnet und verletzlich macht. Rose gewinnt aber auch durch Nancy an psychologischer Tiefe, indem das Engelhafte irdische Konturen annimmt durch pure Mitmenschlichkeit und Hilfsbereitschaft gegenüber einer Figur vom Rande der Gesellschaft. Gleichzeitig wird Rose durch Nancy in Aktion gebracht, damit sie Oliver helfen kann.

¹¹³ Ihr Ausruf gegenüber Rose bei ihrem ersten Treffen „I cannot leave him now! I could not be his death.“ (Kap. 40, S. 364) spiegelt diese unverbrüchliche, verzweifelte Loyalität, mit der sie Rose in nichts nachsteht, wenn diese den Heiratsantrag von Harry Mailie ablehnt, weil sie dessen Unglück in dieser gesellschaftlich nicht akzeptierten Verbindung sieht (Kap. 35, S. 316).

¹¹⁴ Daleski sieht in Nancy „the ironic comment on the principle of Good in the kind of adverse circumstances“ (Daleski, 1970, S. 75), was sich angesichts des Prinzips der Darstellung nicht halten lässt.

humanity [...]“ (Kap. 40, S. 361)), hat Oliver sie trotz der Einflüsse der Umgebung¹¹⁵ nicht verloren. Immer wieder kämpft er um die Erhaltung seiner moralischen Integrität, z. B. wenn er Gott inständig darum bittet, aus seiner misslichen Lage befreit zu werden (Kap. 20, S. 197). Die Gegenüberstellung verleiht sowohl dem Schicksal von Nancy als auch dem von Oliver zusätzliche Tiefe und ersetzt die Introspektion. Dieses wird eindrücklich dramatisiert, wenn Nancy Oliver zu Sikes bringt. So erwägt Oliver in Gedanken Möglichkeiten der Flucht, weil er Nancys „better feelings“ (Kap. 20, S. 198) in ihrem Eintreten für ihn erkannt hat. Sie kann ihn aber nicht gehen lassen und verweist auf die Schläge, die sie schon für das bisherige Eintreten erhalten hat (ebd., S. 199). Doch wie eine Mutter gibt sie Oliver Anweisungen für ein bestmögliches Verhalten in der Situation, die kommt. Nancy zeigt aktive Mitmenschlichkeit unter Inkaufnahme eines eigenen Risikos für Leib und Leben, weil sie in Oliver ihr ‚alter ego‘ sieht und ihn um jeden Preis vor ihrem eigenen Schicksal schützen will. Dieses mütterliche Gefühl wirkt sogar stärker als ihre Angst. Nancy behauptet ihre mitmenschlichen Werte und Handlungsmaxime und zeigt damit einen komplexen, letztlich integren Charakter. Daher stellt sie für den Leser ein „irresistible object of compassion“ dar (Slater, 1983, S. 345). Das hat auch damit zu tun, dass sie in ihrer Darstellung mehr an eine „tragic heroine and [...] suffering wife“ erinnert als an eine „agonized prostitute“ (ebd., S. 340), indem sie Sikes wie eine Ehefrau umsorgt, in der Krankheit pflegt und ihm loyal zur Seite steht. Damit verkörpert sie die Werte der viktorianischen Gesellschaft ohne die dafür passende gesellschaftliche Stellung zu haben.

An der Figur des Oliver wird deutlich, dass die ‚guten Anlagen‘, aus denen die Werte von Mitmenschlichkeit, Hilfsbereitschaft und Aufrichtigkeit erwachsen, potentiell mit der Geburt gegeben sind (Beyer, 1976, S. 51): „[...] nature or inheritance had implanted a good sturdy spirit in Oliver‘ s breast.“ (Kap. 1, S. 49) Die ‚guten Anlagen‘ wirken sich jedoch nicht gänzlich determinierend auf die Figuren aus, sondern es steht ihnen frei, ihre ‚guten Anlagen‘ zu wahren, zu modifizieren oder verkümmern zu lassen (Beyer, 1976, S. 54), was an den verschiedenen Biographien abzulesen ist.¹¹⁶ Negative Einflüsse bzw. widrige Umstände – wie sie Oliver erfährt – gelten daher als

¹¹⁵ Man denke hier an die nahezu Gehirnwäsche mäßig betriebenen Versuche Fagins Oliver zu korrumpieren in den Kapiteln 18 und 20, wenn z.B. die völlige Isolierung Oliver in tiefste Verzweiflung und Einsamkeit stößt und er nahezu sehnsüchtig auf die Rückkehr der Bande wartet (S. 179).

¹¹⁶ So entscheidet sich Charley Bates am Ende für ein ‚anständiges‘ Leben, während Noah Claypole aus Faulheit ein mieser Denunziant wird und Monks seine böse Seite auslebt und im Gefängnis endet.

“Prüfstein für die Integrität [...] einer Figur.“ (Beyer, 1976, S. 55).¹¹⁷ Während sich also in Nancy „something of the woman’s original nature“ trotz aller negativen Umwelteinflüsse bewahrt und die Verkrustung durch das Böse durchbrochen hat, ist in Noah und Monks ein totaler Verlust aller ‚guten Anlagen‘ zu verzeichnen. Oliver wird im Rahmen dieser Figurenkonzeption gerettet, weil es ihm gelungen ist, gegen alle negativen Einflüsse einer scheinbar deterministischen Umwelt¹¹⁸ integer zu bleiben. Wie groß die Kluft zwischen den beiden moralischen Welten ist, kann daran festgemacht werden, dass Oliver bei jedem Übertritt von Böse nach Gut eine Ohnmacht erleidet (Kap. 12, S. 125 und Kap. 28, S. 263). Die so konzipierte Anlage von Oliver als Figur dient letztlich auch dazu, den Leser emotional zu involvieren.

Auf der Handlungsebene des maßgeblichen Mystery-Plots erweist sich, dass die Aktionen der Figuren mit ‚Herz‘ von Erfolg gekrönt sind im Gegensatz zu allen Anstrengungen der Figuren ‚of self-preservation‘. Monks und Fagin spielen durch ihre Verschleierungsbemühungen den guten Figuren – Ironie des Schicksals – alle notwendigen Informationen in die Hände. Die Vertreter der staatlichen Institutionen zeigen sich unfähig, zur Klärung von Olivers Schicksal beizutragen. Weder vermag die Armenhausverwaltung durch ihren Aufruf irgend etwas über Olivers Herkunft zu erfahren (Kap. 2, S. 51), noch ist der Richter in der Lage, Olivers wahren Namen zu erruieren (Kap. 11, S. 120). Nur durch einen glücklichen Zufall kann Olivers Unschuld vor Gericht erkannt werden (Beyer, 1976, S. 27). Auch die Bow Street Runners zeigen sich nicht als die kompetenten Polizisten, für die sie sich halten, sondern lassen sich vom Mailie-Haushalt auf eine falsche Fährte locken (Kap. 31, S. 281 ff.). Mrs. Corney-Bumble und Mr. Bumble – als Vertreter des staatlichen Armenhauswesens – zeigen nicht nur ein unfassbares Maß an Brutalität und Menschenverachtung gegenüber den ihnen anvertrauten Kindern, sondern beteiligen sich auch noch aus Geldgier und (im Falle Bumbles) aus Rach- und Geltungssucht an allerlei obskuren Interventionen, die Olivers Herkunft verschleiern und sein Schicksal negativ beeinflussen sollen. Den guten

¹¹⁷ Für diese Sicht bietet auch Brownlow ein sinnfälliges Beispiel, wenn er seine Erfahrungen resümiert: “[...] I have been deceived before, in the objects whom I have endeavoured to benefit; [...] but, although the happiness and delight of my life lie buried there too, I have not made a coffin of my heart, and sealed it up, for ever, on my best affections. Deep affliction has but strengthened and refined them.” (Kap. 14, S. 146)

¹¹⁸ Auch wenn Nancy auf die Unausweichlichkeit ihres Schicksals durch die Umwelteinflüsse hinweist, stellt sie doch auch Qualitäten wie menschliche Wärme und Hilfsbereitschaft in den Raum, wenn sie von ihren Freunden spricht und ihre Unterkunft als ‚home‘ bezeichnet (Kap. 46, S. 415). Auch eine deterministische Macht des Systems - wie sie R. Williams vertritt (Williams, 1970, S. 95) - ist angesichts der Figurenkonzeption nicht angelegt. Die Vertreter des Systems handeln ebenfalls aus eigenem Antrieb.

Figuren kommen bei der Aufklärung ihre Herzenswärme und Unvoreingenommenheit zugute, z. B. indem Brownlow und später die Mailies aus Mitmenschlichkeit heraus Oliver aufnehmen und zunächst einmal vorrangig das Hilfsbedürftige in ihm sehen. Auf diese Weise kann Rose Mailie auch das Vertrauen von Nancy gewinnen, die letztlich eine Schlüsselfigur bei der Aufklärung von Olivers Herkunft darstellt. Das Erzählprinzip des Kontrastierens, welches aus der Konfliktstruktur des Mystery-Plots erwächst, führt demnach zu einer weltanschaulichen Ausformung des Themas. Was der Mystery-Plot an persönlichem Schicksal und Leiden enthüllt, ist eingerahmt in ein Situationsmodell, welches das staatliche Armenhauswesen entfaltet. Diese Anlage ermöglicht es, die „erzählerische Exploration“ von Anfang an auf eine für die zeitgenössischen Leser „terra inkognita“ vor der eigenen Haustür zu lenken und die praktischen Implikationen des ‚New Poor Law Amendment‘ zu enthüllen (Böker, 1994, S. 566).

Wahres mitmenschliches Handeln, das der Theorie des Benthamismus als säkularisierte Form der Nächstenliebe Ziel und Zweck sein sollte, findet in der Realität der staatlichen Institutionen nicht statt. Die der Nützlichkeit und Selbstsucht verschriebene Denkweise der Kriminellen ist in der Ausgestaltung des Romans symptomatisch für alle Vertreter von Staat und Gesellschaft und wird durch diese Parallelität als pervertiertes Denken entlarvt. Bumble, Mrs. Corney-Bumble, die Mitglieder des Armenhausvorstandes, der Richter, die Polizei kommen ihrer Aufgabe nicht nach. Weder sind sie an den Menschen interessiert, um die sie sich im Auftrag der Gemeinschaft kümmern sollen, noch haben sie eine Amtsauffassung, die der Sache dient. Stattdessen streben sie nur ihren eigenen Vorteil an. Keine dieser Figuren hätte im Sinne des Gesetzes so handeln müssen wie sie es tut. Durch den Gang der Enthüllung werden sie als Menschen entlarvt, denen es an Mitmenschlichkeit fehlt, weil sie nicht in der Lage sind, die eigentlichen Werte des Menschen zu erkennen und deren Aufrichtigkeit der Intentionen zu erspüren. Es deutet sich darin auch schon das Thema der späteren Romane von Dickens an, nämlich dass das Individuum eine zunehmende Entfremdung von der Gesellschaft erfährt, die der Erzähler von *OT* nachdrücklich kommentiert (vgl. Kap. 3.5.3). Die Handlungsführung offenbart, dass die Heilung der Gesellschaft nicht in einer weiteren Reform des Sozialwesens zu suchen ist (wenngleich Dickens dieses als Journalist nachdrücklich betrieben hat), sondern in der Initiative und Verantwortung des Einzelnen. Es ist ‚the change of heart‘, welches ‚the change of system‘ unbedingt begleiten muss.

„If we want a name for it, it is liberalism in its most general and heroic phase, itself directly related to romanticism: social liberalism, in which the general human condition will be generally transformed, by the action of the interested, the innocent and the humane.“ (Williams, 1970, S. 97).

Die Handlung selbst offenbart in der Zusammenführung des mentalen Situationsmodells - das sich der Leser erarbeitet hat - mit den positiven Figurenmodellen von Nancy und Rose (die stellvertretend stehen für aktives soziales Handeln), dass ihre Kraft nicht ausreicht, um diese positiven Werte außerhalb von Institutionen in der Gesellschaft zu verankern. Das Heim, das Oliver und der Brownlow-Mailie-Kreis finden, liegt in einer nicht näher bestimmten pastoralen Idylle mit „smiling fields and waving trees“ (Kap. 51, S. 465), welche offenbar nur in einer Welt außerhalb der Gesellschaft existiert (Cerny, 1976, S. 228) und am Ende vom Erzähler – wenn er über die Zukunft der von Mitmenschlichkeit bestimmten kleinen Gemeinde ein Bild ausmalt – in den Konjunktiv gesetzt wird. D.h. der Erzähler sieht diese Zukunft nur in einer vagen Möglichkeitsform.¹¹⁹ Es ist die Individualisierung der Probleme der gesellschaftlichen Verfasstheit, die dem Roman eine über seine Zeit hinausgehende Aussagekraft verleiht und die den Leser emotional involviert und beeindruckt. Die sozialen Emotionen, die Dickens durch sein Figurenkonzept und durch den Enthüllungsmodus hervorruft, werden unterstützt und erweitert durch die Erzählinstanz, die der Autor als spürbare, kommentierungsfreudige Erzählerfigur ausgeformt hat, weshalb ihrer Ausgestaltung und Wirkungsästhetik in einem eigenen Kapitel nachgegangen werden soll.

3.5.3 Der Erzähler als Chronist einer sich entfremdenden Gesellschaft

Wie schon in 2.1.1 dargelegt strebte Dickens eine enge Kommunikation mit seinen Lesern an, was sich in Vor- und Nachwörtern, aber auch in der Ausgestaltung der Erzählinstanz niederschlägt. In den meisten Romanen – so auch in *OT* – wird die Geschichte aus der Sicht eines Erzählers vermittelt, der keiner einheitlichen Fokalisierung folgt, sondern mal durch die Augen einer handelnden Figur die Geschehnisse schildert und dabei je nach Wirkungsinteresse die Figurenperspektive wechselt, mal eher im Modus einer dramatischen Szene erzählt, und zwischendurch als wahrnehmbarer Chronist kommentierend eingreift. Diese variable Fokalisierung ermöglicht es, unterschiedliche Wissensbestände für den Leser einerseits und die handelnden Figuren andererseits vorzusehen, um Spannung und Dramatik zu erhöhen.

¹¹⁹ Angus Wilsons Vorwurf im Vorwort der Penguin-Ausgabe, dass Dickens' Figuren flach und mechanisch seien (S. 19 f.) und lediglich Sprachrohre von Dickens' Ideen seien, wird durch die obige Analyse widerlegt.

Gleichzeitig kann der Erzähler einen Rahmen stiften, der Rätselhandlung und Thema miteinander verknüpft und den Leser direkt ansprechen.

Dem Thema von *OT* entsprechend – es geht um das Aufzeigen von mangelnder Mitmenschlichkeit am Beispiel eines hilfsbedürftigen Kindes – tritt der Erzähler an vielen Stellen nicht nur erzählend und darstellend, sondern kommentierend auf,¹²⁰ um die Aufmerksamkeit des Lesers zu fokussieren oder seine Wahrnehmung zu beeinflussen. Dabei geht es einerseits um die Enthüllungsgeschichte von Olivers Herkunft. So wird durch die Handlungsführung und die daran gebundene Informationsvergabe sowie das System der verstreuten „clues“, der unheimlichen Orte und Figuren vom Erzähler eine „Ermittlungsspur“ gelegt und ein Muster von Langzeitspannung und kurzen Spannungsbögen aufgezo- gen. Der Leser wird zum aktiven Spieler einer Enthüllung, die sich an weitgehend äußeren Erscheinungen festmacht, wenn man von kommentierenden Vorausdeutungen absieht. Andererseits geht es um die gesellschaftliche Verfasstheit und den gesellschaftlichen Rahmen der Geschichte, der im Armenhauswesen und im Kriminellenmilieu angesiedelt ist. In diesem Kontext tritt der Erzähler als kritischer oder wohlwollender Kommentator auf oder als Zeuge von Figurenverhalten, das sich durch Reden und Handeln selbst offenbart und sich indirekt kommentiert.

Im Armenhausmilieu bedient er sich der Ironie, der Übertreibung und der Karikatur. Zu Beginn der Handlung stellt sich der Erzähler in der Ich-Form als Biograph und Chronist vor und schlägt sogleich einen ironisierenden Ton an, wenn er die mangelnde Fürsorge von Arzt und Hebamme bei Olivers Geburt als reines Glück kennzeichnet – andernfalls „he would most inevitably and indubitably have been killed in no time“ (Kap. 1, S. 45), nämlich zu Tode gebracht unter der übertriebenen Fürsorge von liebenden Familienmitgliedern in einem bürgerlichen Heim. Und wenn der Erzähler das zukünftige Wirken von ‚churchwardens‘ und ‚overseers‘ als „tender mercies“ (Kap. 1, S. 47) für Oliver beschreibt, ist das im Rückblick auf das Verhalten von Arzt und Hebamme als pure Karikatur zu verstehen und stellt für den Leser eine böse Voraussage im Hinblick auf das Schicksal des Kindes dar. Der Erzähler schildert im Fortgang der Handlung das System des ‚New Law Amendment‘, indem er die dahinterstehende Sicht der Nationalökonomien karikiert und auf die Spitze treibt:

¹²⁰ Vgl. Hardy (2008) im Kap. 2.1.1 dieser Studie, die Dickens' Erzähler, von ihr auktorialer Erzähler genannt, als voller Emotionen charakterisiert, der z.T. auf- trete wie ein ‚public orator‘.

„The members of the board were very sage, deep philosophical men, and when they came to draw their attention to the workhouse, they found out at once, what ordinary folks would never have discovered – the poor people liked it! ‚[...] we’ll stop it in no time.‘ So, they established the rule, that all poor people should have the alternative [...] of being starved by a gradual process in the house, or by a quick one out of it.“ (Kap. 2, S. 55)

Mit der dramatisierten Darstellung der harmlosen Bitte des hungrigen Oliver um einen Nachschlag der dünnen Hafersuppe stellt der Erzähler seine allgemeine Betrachtung auf eine individuelle Ebene. Es ist die völlig unverhältnismäßige Reaktion aller offiziellen Vertreter des Armenhauswesens, die die Szene satirisch überformt und in der Prophezeiung eines Mitglieds des Vorstandes gipfelt – zweifach wiederholt – Oliver werde hängen (ebd., S. 58).¹²¹ Auch in den Szenen, in denen Oliver an mögliche Lehrherren verkauft werden soll, spart der Erzähler nicht mit ironischen Kommentaren über die Haltung und Motivation der Offiziellen.

„[...] and it was arranged that Oliver should go to him [i.e. Mr. Sowerberry] that evening ‚upon liking‘ – a phrase which means, in the case of a parish apprentice, that if the master find, upon a short trial, that he can get enough work out of a boy without putting too much food into him, he shall have him for a term of years, to do what he likes with.“ (Kap. 4, S. 71)

Die Akteure, die sich in diesen Kommentaren wiederfinden, stehen sinnbildlich für eine Gesellschaft, die durch Profitstreben und Statusdenken den Menschen im Nächsten nicht sieht und daher Mitmenschlichkeit und Respekt versagt, indem selbst notwendige Grundbedürfnisse abgewiesen werden:

„I wish some well-fed philosopher, whose meat and drink turn to gall within him; whose blood is ice, whose heart is iron; could have seen Oliver Twist clutching at the dainty viands that the dog had neglected.“ (Kap. 4, S. 74)

Es ist diese Szene (nachdem Mrs. Sowerberry dem ausgehungerten Oliver die Essensreste des Hundes gegeben hat), in welcher der Ton des Erzählers von der Ironie in „righteous indignation“ (G. K. Chesterton; 1971, S. xii) umschlägt. Es schwingt darin tiefe Empörung über die unmenschliche Haltung des ‚New Law Amendment‘, die in dieser Szene verdichtet wird und zeigt, dass sie Oliver alle Würde nimmt.¹²² Es wird

¹²¹ Diese Prophezeiung wird im Laufe der Geschichte noch mehrmals wiederholt: durch das Mitglied des Vorstandes in Kap. 3, S. 60, wenn Oliver sich angstvoll der Übergabe an den Schornsteinfeger widersetzt, in Kap. 7, S. 87 durch Noah Claypole, der ihn demütigen will, ebd. S. 92, durch Bumble, nachdem Oliver die Auseinandersetzung mit Noah Claypole hatte, in Kap. 18, S. 177f., wenn Fagin ihn durch diese Drohung gefügig machen will. Das Bild des Hängens wird damit leitmotivisch aufgeladen und Teil der „irony of events“, indem Oliver diese Prophezeiung nicht erfüllt, sondern die Täter selbst „hängen“.

¹²² Die versagte Menschenwürde wird auch in Bumbles Kommentar über Oliver nach der Prügelei mit Claypole sichtbar: „What have paupers to do with soul and spirit? It’s quite enough that we let ‚em have live bodies [...]“ (Kap. 7, S. 93). In derselben Figurenrede schwingt er sich gegenüber Mrs. Sowerberry zu der Behauptung auf, dass Fleisch und Überfütterung die Paupers aggressiv machten. Diese Verzerrung

darin eine ausgeprägte Entfremdung des Menschen von sich selbst spürbar, welche der Wandel der gesellschaftlichen und ökonomischen Verhältnisse über das Zusammenleben der Menschen gebracht hat. Es kommt in dieser Szene das zum Ausdruck, was Sally Ledger „an *imaginative* critique of political economy“ nennt (Ledger, 2007, S. 103). Der Erzähler zielt auf die Gefühle des Lesers, indem er dessen Fantasie anspricht. Gleichzeitig steht die Formulierung für einen suggestiven Appell an den Leser, Oliver mit Empathie zu begegnen. Der Erzähler wird in der Folge immer dann als suggestiver Kommentator aktiv, wenn die Menschenwürde der guten Akteure in Gefahr ist. Wenn Oliver Noah Claypole verprügelt, tut er dieses, weil Noah seine Mutter beleidigt. Aus Eifersucht auf Olivers günstige Position bei Sowerberry sucht Noah einen Weg, Oliver zu demütigen und ihm somit seine Würde zu nehmen (Kap. 6, S. 86, S. 87). Der Erzähler bewertet mit Genugtuung, dass Oliver sich wehrt: „But his spirit was roused at last“ und lobt seine Energie (Kap. 6, S. 88). Auch Olivers nächste Station, die Gang des Hehlers Fagin, gefährdet seine Integrität, indem er in kriminelle Handlungen verwickelt werden soll und der Brutalität des Einbrechers Sikes ausgesetzt wird. „He was too well accustomed to suffering, and had suffered so much where he was, to bewail the prospect of change very severely.“ (Kap. 20, S. 196) Gleichzeitig schildert der Erzähler Olivers Furcht in kriminelle Handlungen einbezogen zu werden „[...] he prayed Heaven to spare him from such deeds; and rather to will that he should die at once than be reserved for crimes, so fearful and appalling.“ (ebd., S. 197).¹²³ Diese Schilderungen gewähren – genau wie die Darstellung von Olivers Isolationszeit allein in dem großen, dunklen, schmutzigen Haus der Gang – eine psychische Introspektion in Olivers Seelenleben, die den Leser mehr noch als die im Ton der Ironie gehaltenen Schilderungen über die Aktionen der Gang emotional involvieren. Wenn Dawkins und Bates sich über Oliver amüsieren und ihn zu Dienstbarkeiten auffordern, wird Olivers ganze Hilflosigkeit sichtbar und seine Sehnsucht nach menschlicher

der Wahrnehmung kommentiert der Erzähler mit den Worten: „Of which, to do her justice, she was wholly innocent, in thought, word, or deed“ (Kap. 7, S. 94). Die angefügte Formel spielt außerdem auf die Gewissensforschung der Katholiken bei der Beichte an und stellt insofern Mrs. Sowerberrys Scheinheiligkeit und die Unchristlichkeit ihrer Haltung heraus.

¹²³ Oliver betet mehrfach: nicht nur in der Gefangenschaft bei Fagin, sondern in Kap. 7, S. 95 nach der Bestrafung durch Sowerberry, in Kap. 31, S. 284 nach seiner Rettung bei den Mailies und in Kap. 33, S. 299 für Rose nach deren Erkrankung. Diese Gebetsszenen stellen expressive Bilder in einem leitmotivischen Kontinuum her, in denen der Erzähler weiteren Einblick in Olivers Seele gewährt und den Leser zur Imagination von Olivers Gefühlswelt anregt und damit dessen Mitgefühl befördert.

Anerkennung und Wärme.¹²⁴ Der Erzähler ist hier zunehmend der Chronist der Innenperspektive des missbrauchten, hilflosen Kindes und gewinnt so den Leser als Alliierten, was für den Gang der Enthüllungshandlung wichtig ist. Nach Olivers Rettung und Aufnahme bei den Mailies appelliert der Erzähler nochmals ganz direkt an den Leser, indem er auf die Mitmenschlichkeit, welche die Mailies allem äußeren Anschein zum Trotz, dem hilflosen Kind zeigen, abhebt und deren Bedeutung für das menschliche Zusammenleben aufzeigt:

„Oh! If when we oppress and grind our fellow-creatures, we bestowed but one thought on the dark evidences of human error, which, like dense and heavy clouds, are rising, slowly it is true, but not less surely, to Heaven, to pour their after-vengeance on our heads; if we heard but one instant, in imagination, the deep testimony of dead men’s voices, which no power can stifle, and no pride shut out; where would be the injury and injustice, the suffering, misery, cruelty, and wrong, that each day’s life brings with it!“ (Kap. 30, S. 270)

Hier ist die Erzählerstimme wieder jener empörte Redner, der schon zu Anfang von Olivers Leidensgeschichte als Zeuge der versagten Menschenwürde auftritt. Auch hier wird die Fantasie des Lesers – er möge sich dieses alles vorstellen – angesprochen und damit an seine moralische Haltung appelliert.¹²⁵ In der Folge wird der Erzähler im Hinblick auf Oliver dort mit Kommentaren spürbar, wo Olivers Dankbarkeit für das gefundene Glück (d.h. auch die wiedererlangte Würde) und sein gutes Herz angesprochen werden (z. B. Kap. 32, S. 292f.) oder wo es um das Verhältnis von Psyche und Natur geht (Kap. 34, S. 307). Er schaltet sich auch kommentierend ein, wo es um die zu Oliver parallel gesetzten Figuren Nancy und Rose geht, weil auch in diesen Figuren die Entfremdung der Gesellschaft durch mangelnde Menschlichkeit thematisiert wird.

Rose fühlt sich von Stand und Status einer Ehe mit Harry Mailie nicht gewachsen. Sie schlägt den Antrag aus, weil sie die Belastungen sieht, der eine Ehe durch den Statusdünkel von Harrys sozialem Kontext ausgesetzt sein würde. Auch hier klingt neben Loyalität und Entsagungsbereitschaft an, dass es ihr um die Bewahrung der eigenen Würde geht, wenn sie sich gegen ihre Gefühle entscheidet (Kap. 35, S. 217).

¹²⁴ In verschiedenen dramatisierten Szenen um die Gang werden die gefährlichen Absichten der Gang für den Leser deutlich, bevor Oliver sie selbst realisiert (z.B. das Üben des Taschendiebstahls). Auch dieses ist ein Mittel, Angst um und Mitleid mit Oliver zu schüren.

¹²⁵ Ledger schreibt, Dickens appelliere an die Emotionen und *intuitiven* Moralanschauungen seiner Leserschaft, indem er die Themen, Bilder und Vorurteile einer bereits vorhandenen Literatur des Protestes aufrufe (Ledger, 2008, S. 103). Aber auch der aktuelle Leser ist in der Lage Wissens- und Erfahrungsbestände zu aktualisieren, die ihn empfänglich machen für diese appellative Sprache.

Auch hier gewährt der Erzähler Einblick in Roses Gefühlswelt, indem er ihr Verhalten kommentiert:

„Tears are signs of gladness as well as grief; but those which coursed down Rose’s face [...] seemed to tell more of sorrow than of joy.“ (Kap. 36, S. 321) Erst als Harry seine Geburtsrechte aufgibt und ihr vom Status her auf Augenhöhe begegnen kann, nimmt Rose den Antrag an (Kap. 51, S. 464). Der Erzähler bringt in der Figurenrede (Harry) die gesamte Bandbreite seiner Kritik an der sich entfremdenden Gesellschaft und besonders an der bigotten Arroganz der Leitungseliten unter:

“I offer you now[...] no mingling with a world of malice and detraction, where the blood is called into honest cheeks by aught but real disgrace and shame; but a home a - a heart and a home [...] are all, I have to offer.“ (ebd.)

Es ist derselbe Sinn für ihre Würde, den der Erzähler bei Nancy ausmacht, als sie Rose aufsucht und zunächst versucht, sich hinter einer Fassade von Stolz zu verstecken, um nicht verletzlich sein, aber dennoch ihrem Gewissen zu folgen:

„[...] but struggling with these better feeling was pride, - the vice of the lowest and most debased creature no less than of the high and self-assured. The miserable companion of thieves and ruffians, the fallen outcast of low haunts, [...] even this degraded being felt too proud to betray a feeble gleam of the womanly feeling which she thought a weakness, but which alone connected her with that humanity, of which her wasting life had obliterated so many, many traces when a very child“ (Kap. 40, S. 361).

Es ist Nancys unverbrüchliche Loyalität zu Sikes, die auch ein Aspekt ihrer Menschlichkeit ist. Diese so verstandene Menschlichkeit wird ihr ironischerweise zum Verhängnis und verbindet sie in reziprokem Sinne mit Rose.¹²⁶

„[...] but raising herself, with difficulty, on her knees, drew from her bosom a white handkerchief – Rose Mailie’s own – and holding it up, in her folded hands, as high towards Heaven as her feeble strength would allow, breathed one prayer for Mercy to her Maker“ (Kap. 47, S. 423).

Und so gewährt der Erzähler Nancy, der Prostituierten, im Tod Mitleid und Würde und appelliert so an den Leser, seine Haltung zu teilen.

Fagin, Sikes und die Gang werden da kommentiert oder in der Figurenrede desavouiert, wo ihr Verhalten dem herrschenden Zeitgeist von Benthamismus und Nationalökonomie und somit der Haltung der ‚guten‘ Gesellschaft entsprechen. Wenn Dawkins und Bates Oliver nach dem missglückten Diebeszug im Stich lassen, kommentiert dieses der Erzähler ausführlich und endet mit einer Formulierung, die fast so in Benthams Theorie stehen könnte: „Thus, to do a great right, you may do a little wrong: and you may take any means which the end to be attained will justify [...]“

¹²⁶ Vgl. dazu auch Maack 1991, S. 79, die in der Erzählweise einen Grund dafür sieht, dass Nancy und Rose, die aus gegensätzlichen Welten kommen, zu Parallelfiguren werden.

(Kap. 13, S. 133). Auch Fagin ist ein Agent der Theorien des Zeitgeistes, indem er den Eigennutz zur Maxime seines Handelns macht. Im dozierenden Gespräch mit Claypole, der sich selbst als Meister des Eigennutzes gegenüber Charlotte präsentiert (Kap. 42, S. 376ff.), erläutert er seine Maxime: „‘ Every man’s his own friend, my dear‘ replied Fagin, with his most insinuating grin. ‚He hasn’t as good a one as himself anywhere.‘“ (Kap. 43, S. 387). Erst zu Ende des Romans, wenn Sikes auf der Flucht ist und Fagin vor Gericht steht bzw. in der Zelle auf seinen Tod wartet, gewährt der Erzähler dem Leser bei diesen Figuren zunehmend eine Innenschau, die deren Angst und inneres Getriebensein offenbaren. Dabei wird Sikes, wenn er auf der Flucht Nancys Augen hinter sich wahrzunehmen meint, als jemand dargestellt, den Schuld und Furcht verfolgen (Kap. 50, S. 453). Er wird dem Leser als „hunted man“ präsentiert. Auch wenn Dickens selbst ihn im Vorwort als Inkarnation des Bösen beschreibt, so ist er doch ein Gejagter, der den Leser mit zutiefst menschlichen Gefühlen konfrontiert: „[...] loneliness, alienation, need for human contact and activity, repression, energy, and always fear.“ (Hardy, 1971, S. 72). Fagin hingegen ist nicht von Reue und Schuldempfinden beseelt, sondern nur von der Wut über die Aussichtslosigkeit seines Schicksals und von der Angst sein Leben zu verlieren (Kap. 52, S. 470). Aber auch er erzeugt in seiner Verzweiflung – wenn er sich am Ende an Oliver klammert – ein Empfinden von Mitmenschlichkeit im Leser, welches – wie Maack darlegt – „eine Schwarzweißmalerei der Charaktere“ (ebd., S. 79) überwindet.

Es ist nicht zuletzt der Erzähler, der in vielfältiger Weise den Leser emotional involviert, indem er in unterschiedlicher Weise kommentiert, appelliert, ironisiert, übertreibt, lächerlich macht, Trauer, Angst und Verzweiflung zeigt und den Leser stellenweise in fast unwiderstehlicher Weise emotional beeinflusst. Dennoch bleibt die Reliabilität des Erzählten durch die Differenziertheit des narrativen Fokus erhalten. Eine darstellerische Strategie, der sich der Erzähler bedient (und die er erklärend vorstellt), ist die melodramatische Überhöhung (Kap. 17, S. 168 f.).¹²⁷ Sie wird überall dort vom Erzähler genutzt, wo es um zentrale Anliegen und Verwicklungen der Personen geht, mittels derer die Enthüllung vorangetrieben oder das Thema individuell ausgestaltet wird: So z. B. zentrale Szenen in Olivers Leidensgeschichte eines entwürdigten und verfolgten Kindes, die Darstellung von Roses durch eine Bürde der Vergangenheit

¹²⁷ Hier werden die Wechselfälle des Lebens – Tod und Trauer; Leben und Lebensfreude – als gleichberechtigt gesehen und daher der unvermittelte Wechsel von Raum und Zeit, von Szenerie und Personal in einer Geschichte als legitim erklärt.

determiniertem Schicksal, die Konkretisierung von Nancys durch Armut, Vernachlässigung und Missbrauch verpfuschten Lebens – ihnen allen wird die Würde genommen; sie alle laufen Gefahr, sich von sich selbst zu entfremden durch eine Gesellschaft, die bar jeder Mitmenschlichkeit und Solidarität ist. Selbst das Ende von Sikes und Fagin in ihrer tiefen Einsamkeit und Verlassenheit passen in dieses Muster. Der Roman lebt vom Gegensatz zwischen oben und unten, Eigennutz und Solidarität, den der Erzähler aufzieht. Rudolf Marx nennt den Roman ein „Fresco des Elends und der Selbstgerechtigkeit“ und eine erschütternde Vision der Entmenschlichung, welcher die Dramaturgie des Melodrams Ausdruck verleiht (Marx, 1976, S. 608). Der Wechsel von Glück und Sorge, Leben und Tod werden in Roses Krankheit und ihrer Genesung verdichtet. Am Ende behauptet der Erzähler, es gäbe ein von Menschlichkeit und Menschenwürde gekennzeichnetes Leben – allen zeitgeistigen Theorien der führenden Sozialökonomien zum Trotz. Doch es ist ein Leben in einer pastoralen Idylle, dessen reale Möglichkeit sehr vage ist, weil das Vertrauen in die Reformfähigkeit der Gesellschaft begrenzt ist oder weil es dem Erzähler nicht darum geht, in der fiktiven Welt des Romans einen ‚Masterplan‘ für die reale Welt außerhalb des Romans vorzuschlagen. Aber man mag diesen Schluss als einen optimistischen Gegenentwurf zur bestehenden gesellschaftlichen Verfasstheit annehmen, der angesichts der geschilderten Grauen etwas Versöhnliches ausstrahlt.¹²⁸

Der Erzähler sorgt durch sein gezieltes kontinuierliches Einwirken für Einheitlichkeit und Geschlossenheit der Erzählung, er verbindet alle Stationen des pikarischen Erzählmusters miteinander, „leitet“ die Enthüllung von Olivers Herkunft, schafft einen narrativen Rahmen für die Geschichte und trägt zur direkten Kommunikation mit dem fiktiven Leser und zur emotionalen Involvierung des realen Lesers bei.¹²⁹ Da der Erzähler zwischen szenischer Darstellung, verschiedenen Varianten des Kommentars und sensibler Introspektion wechselt, vermeidet er die Vereinfachung und gibt Raum für glaubhafte, symbolisch ausgestaltete Figuren, die jene Ideen in ihrem Handeln und Denken vertreten, die Dickens den Lesern vermitteln

¹²⁸ „Die Massengesellschaft lässt sich nur durch Lebensgemeinschaften lebenswert machen, in denen Menschen miteinander vertraut sind“ (Largo, Remo, „Angst vor dem Absturz“ in: stern Nr. 31 vom 27.7.2017, S. 105) – diese Aussage des bekannten Schweizer Kinderarztes zeigt, dass auch für den zeitgenössischen Leser dieses Thema virulent ist und dass im Angesicht der gesellschaftlichen Probleme der Gegenwart die Frage naheliegt, in welcher Weise sich der heutige Mensch vergemeinschaften kann und muss. Vgl. dazu auch Lennartz, 2015, der in solchen Visionen den radikal modernen Dickens sieht.

¹²⁹ Vgl. Nelson 1981, S. 93, der angesichts der Serienpublikation den Erzähler als Mittel sieht, die notwendige Kontinuität zu stiften.

wollte (John, 2001, S. 134). Der Erzähler gleicht in der Ausgestaltung als Kommentator oder ‚public orator‘ dem Chor des antiken Theaters, der die zentralen Themen kommentiert und verständlich macht und moralische Vorstellungen intuitiv erfahrbar macht. Er sagt, was die Figuren nicht auszudrücken vermögen. Dieser Einsatz des Erzählers stimmt mit Dickens‘ Überzeugung überein, dass es seine Pflicht sei „to fuel that particular relation [...] which subsisted between him and the public“ (zitiert bei John, 2001, S. 103).¹³⁰

3.6 Die Poetik der Enthüllung in *OT* – Design, Funktion, Wirkung

Die Analyse des Mystery-Plots hat gezeigt, dass die Form und Ausgestaltung der Enthüllung eines Rätsels in vielfältiger Hinsicht geeignet ist, Dickens‘ Anliegen als Autor Ausdruck zu verleihen und seine narrativen Strategien sowie grundlegende Erzählstrukturen sichtbar zu machen. Der Mystery-Plot ist in *OT* eingebettet in eine Rahmenhandlung, die dessen Dynamik beeinflusst und mit dem Enthüllungsmodus in verschiedener Hinsicht verknüpft ist. In beiden Handlungen wird das Thema der gesellschaftlichen Entfremdung und der mangelnden Mitmenschlichkeit entfaltet, in beiden Handlungen spielen der Erzähler als Chronist und zentrale Figuren, die um die Hauptfigur arrangiert sind, eine entscheidende Rolle und vertiefen und verdoppeln Eindruck und Aussage.

Durch die Rahmenhandlung kommt die eigentliche Enthüllungshandlung erst ungefähr zur Mitte des Romans richtig in Gang. In dem Teil, der sich nach pikarischem Muster mit Olivers verschiedenen Lebensstationen befasst und der sukzessive in die Unausweichlichkeit der Aufklärung führt, wird das Interesse des Lesers an der Enthüllung von Olivers Geburtsrätsel durch immer wieder gestreute Andeutungen wachgehalten. Darüber hinaus wird dieser Teil vom Erzähler genutzt, den Leser emotional zu involvieren: Nämlich für die Hauptfigur, den Waisen Oliver, indem der Erzähler die Demütigungen, Ungerechtigkeiten und Fährnisse an Leib und Leben, die Oliver widerfahren, mit Ironie, satirischer Überzeichnung, Ärger und Mitgefühl begleitet. Durch eine Vielzahl von Andeutungen, „clues“, Vorausdeutungen und resümierenden Rückwendungen erzeugt der Erzähler mittels des graduell einsetzenden

¹³⁰ Vgl. Flint 1986, S. 82ff., die Dickens vorwirft, sein Erzähler sei nicht konsistent und eindeutig – daher wirke er auf den Leser unsicher und verwässere die politische Aussage. Dieser Auffassung steht die obige Analyse entgegen, die deutlich macht, dass der Erzähler konsistent und zielführend agiert.

Enthüllungsmodus Unruhe, Neugier und Halbwissen im Leser. Das vermittelte Wissen sorgt für eine kognitive Involvierung des Lesers, indem er zu Fragen, Hypothesen und Antizipationen angeregt wird. Da es zunächst keinen Ermittler aus dem Kreis der handelnden Figuren gibt, wird der Leser zum Alliierten des Erzählers, zumal dieser sich immer wieder durch persönliche Ansprachen bemerkbar macht und – wie in Kap. 3.5.3 ausgeführt – die Ermittlung quasi stellvertretend für eine handelnde Figur „leitet“. Erst mit dem Auftreten von Brownlow und dessen privatem Wissen werden die Lücken sukzessive gefüllt. Dadurch, dass Brownlow der Enthüllungen von Nancy bedarf, deren Grundtenor der Leser schon antizipieren konnte, nimmt der Leser Brownlow als willkommenen Verbündeten wahr, der ihm sein Wissen zur endgültigen Aufklärung von Olivers Herkunft stiftet, aber auch Monks dazu zwingen kann, seine Motivation und Ränkespiele zu erklären. Durch die Informationsvorgaben, die der Erzähler dem Leser stellenweise gewährt, kommt also die Auflösung des Rätsels am Ende nicht unerwartet, lediglich Details über den genauen Inhalt des Testaments und die Beziehung von Olivers Vater zu Brownlow sowie die Rose-Geschichte sind vom Leser nicht antizipierbar gewesen. Die Enthüllungshandlung folgt dem Handlungsschema der Poetik des Aristoteles, in dem ein vor der Handlung liegender Fehler die Hauptfigur belastet, nach Enthüllung drängt und dabei sowohl eine Langzeitspannung wie auch kürzere Spannungsbögen erzeugt, die vom Widerstreit zwischen Verdeckung und Enthüllung geprägt sind bis Olivers Gefährdung durch Monks gebannt ist und dieser festgesetzt wird. Dann schlägt die Handlung in einer großen Rückwendung um, mündet für Monks in die Katastrophe und für den Leser und die Guten unter den handelnden Figuren in die letztendliche Erkenntnis, wer Oliver ist und welche Ränkespiele sein Schicksal beeinflusst haben. Die vorherige Furcht kann einer großen Erleichterung weichen und wird vom Erzähler entsprechend gefühlvoll ausgeschmückt. Die Handlungsführung wird für den Leser zum Erkenntnisprozess, indem am Ende ein moralischer Erkenntnisgewinn steht. Es deuten sich hier Bauformen der Detektivgeschichte an, die aber durch die Verwebung mit einer Rahmenhandlung, durch das auf sinnstiftenden Kontrast angelegte Figurenmodell und durch die Rolle des Erzählers überformt wird.

Der Enthüllungsmodus für sich gesehen stiftet Ordnung und Kohärenz, indem er durch Enthüllungsstimuli, das Gewinnen von gesicherten Teilinformationen, das Vorantreiben der Handlung durch Figurenantagonismen und Zufälle und die Gegenläufigkeit von Bewahren und Enthüllen eine zielführende Rhythmisierung und

Dynamik erfährt, die den Leser kognitiv und emotional einbinden. Aber die Enthüllungshandlung ist nicht sensationelles Beiwerk des Romans, sondern dient der Vertiefung und Ausformung des Themas. In dieser thematischen Ausgestaltung offenbart sich eine explizite Kritik am Utilitarismus und an der Nationalökonomie, indem die praktischen Implikationen dieser Theorien in einer individualisierten Praxis ausgeformt werden. Dickens entlarvt diese Theorien in den Figurenkonzepten von Opfern (Oliver, Nancy, Rose) und Tätern (Fagin, Sikes, Monks, die Mitglieder der Gang, Claypole) und ihren Verstrickungen. Es gelingt Dickens in diesen Figuren eine Skala möglicher Charakterausprägungen mit ihren Folgen für Menschenwürde und Solidarität, für Skrupellosigkeit und Eigennutz zu präsentieren, indem er die Figuren korreliert und kontrastiert und sie in ein moralisches Kontinuum bringt.¹³¹ Mit dieser narrativen Technik entgeht er der Gefahr, eindimensionale Charaktere zu entwerfen und wendet sich implizit gegen gesellschaftlich verfestigte Werturteile. Dadurch gelingt es Dickens, dem Leser zu einem moralischen Erkenntnisgewinn zu verhelfen und ihn spüren zu lassen, wie wichtig Mitmenschlichkeit für das Gedeihen einer Gesellschaft ist. Die Rolle des Erzählers als satirischer Kommentator, empathischer wie appellativer Orator schafft eine enge Kommunikationssituation zwischen ihm und dem Leser, die letzterem eine eigene moralische Position gegenüber der geschilderten sozialen und gesellschaftlichen Realität des Romans abverlangt. Dabei geht es trotz allen Sentiments nicht um Pathos, sondern um Peripetie, nämlich um den Schritt, von der Unwissenheit zur Erkenntnis durch Sehen (Anagnorisis) zu gelangen. Es ist ja nicht die rationale Deduktion, die die Täter entlarvt (auch das ein Unterschied zum Bauschema der Detektivgeschichte) – es ist das Handeln der Täter, welches die Enthüllung herbeiführt. Es gilt für Monks' individuelles Handeln, das dieser in seiner Erinnerungsgeschichte so eindringlich erzählt. Es gilt für das kriminelle Handeln der Gang wie für das gesellschaftliche Handeln der Vertreter der Institutionen. Die handelnden Figuren wie Bumble, Mrs. Corney-Bumble, Claypole, Fagin, Sikes, Monks als Figuren des Eigennutzes und der mangelnden Mitmenschlichkeit machen dieses so deutlich wie die guten Figuren, die sich weigern, gegen die Menschlichkeit zu agieren. In dieser Handlungs- und Figurenführung wird es für den Leser möglich, sein Situationsmodell mit dem Figurenmodell zu verbinden und auch auf Werthaltungen einzugehen, die ihm vor der Lektüre nicht eigen waren (Beispiel das Gute und Menschliche in Nancy, der

¹³¹ Vgl. John, 2011, die auf die Strategie der Präsentation von Ideen über das Handeln von Figuren hinweist.

Prostituierten, oder das Ernsthafte und Unkorruptierbare in Oliver, dem Pauper). Es ergibt sich also eine Erweiterung des Leseindrucks, der durch die Imaginationsangebote noch intensiviert wird.

So erhält der Leser im Laufe des Romans vielfältige Angebote, seine Imagination zu nutzen: Sei es, um die „clues“ zu verstehen, sei es, um die Figuren zu erkennen, sei es, um den Fortgang der Handlung zu antizipieren, sei es, um die moralischen Implikationen zu entdecken. Für Dickens ist die Fantasie die Kernkompetenz moralischen Handelns. Mit Bezug auf die Romantik vertritt er die Auffassung, dass die Fantasie der Ratio überlegen sei. Die Fantasie erst macht seine Figuren, aber auch die Leser fähig, Einfühlung und Empathie zu entwickeln und zur Erkenntnis über angemessenes moralisches Handeln zu kommen. Der Enthüllungsmodus ist ebenfalls geeignet, um die moralischen Grundkonstituenten von Dickens („earnestness“, „goodness“, „innocence“) zu Geltung zu bringen, indem nur die guten Figuren, die diese Eigenschaften besitzen, zur Lösung beitragen.

Es erweist sich, dass der Enthüllungsmodus des Mystery-Plots eine narrative Strategie ist, die Kohärenz und Einheitlichkeit stiftet, die thematische Botschaft unterstützt und in besonderer Weise geeignet ist, den Leser kognitiv und emotional zu involvieren. Der Mystery-Plot verleiht der sozialen Fabel Gestalt und Dynamik und stellt die Enthüllung in den Rang eines Leitmotivs. Die narrativen Strategien, die Dickens dazu im Einzelnen in *OT* nutzt, sind der Einsatz eines kommentierenden, appellativen Erzählers, der eine direkte Kommunikation mit dem (fiktiven) Leser entwickelt und damit die Sympathie-Empfindungen des realen Lesers beeinflusst, ein auf Kontrast und Gleichstimmung beruhendes Figurenkonzept, das die inhärente Aussage vervielfältigt, eine Handlungsführung, die auf die Dynamik von Gegenläufigkeit und Zufallsereignissen ausgerichtet ist und daraus ein Spannungssystem entwickelt, das im Leser Furcht, Erregung, Hoffnung und Erleichterung erzeugt. Insbesondere bei der Ausgestaltung des Themas erweisen sich der Einsatz von Elementen der Satire einerseits und von Elementen des Melodrams andererseits als tragfähige Strategie, Gefühle zu vermitteln und dem Leser gleichzeitig den Eindruck von Unmittelbarkeit und analytischer Distanz zu ermöglichen. Dabei schafft die Reduzierung der Realität auf die Ebene von gesellschaftlichen Implikationen, deren Auswirkungen am Individuum festgemacht werden, eine Aussage

von überzeitlicher Qualität.¹³² Mitmenschlichkeit als Leitlinie des Handelns gegen vermeintliches Gemeinwohl unter der Maxime der Gewinnmaximierung ist weder banal noch obsolet angesichts der gegenwärtig virulenten Diskussionen um soziale Gerechtigkeit.

Eine Kritik – wie diejenige von Angus Wilson in der ‚Introduction‘ der Penguin-Ausgabe – der Roman sei „a crude apprentice work of a very great genius“ (A. Wilson 1966, S. 26) wird dem Werk nicht gerecht. Eher ist Hardy zuzustimmen, die *OT* für ebenso „controlled and proficient“ hält wie *BH* (London, 1968, S. 13). In *OT* wird ein Dickens sichtbar, der Elemente der Modernität¹³³ mit literarischen Traditionen verbindet und die Entfremdung des Individuums, aber auch die Korrumpierung gesellschaftlicher Vertreter angesichts einer Welt im politischen und wirtschaftlichen Wandel eindrücklich schildert und seine narrative Wirkungsästhetik auch noch 180 Jahre nach seinem Erscheinen zu entfalten vermag, weil er das Gesellschaftliche auf die individuelle Ebene herunterbricht. Van Ghent befand schon 1959 „the book automatically extends our lives in amplitude and variousness.“ (ebd., S. 7)

Kapitel 4 Der Mystery-Plot in *Bleak House* (*BH*)

For romanticism mystery is the condition of the world.

(Alewyn, *The Origin of the Detective Novel*, 1993, S. 74)

4.1. Inhaltsskizze

Bleak House (*BH*) ist von der Handlungsstruktur her erheblich komplexer als *OT*. Während es in *OT* – wie auch in dem weiteren ausführlich zu behandelnden Roman *Great Expectations* (*GE*) – jeweils einen Protagonisten gibt, anhand dessen sich der

¹³² Dieses gilt trotz Dickens' Einlassung im ‚Preface‘ er wolle die Dinge darstellen, wie sie seien. Er verfährt die Aussage, dass die Dinge im Kern der Wahrheit entsprächen, was ja nicht impliziert, dass es sich um eine mimetische Abbildung der Wirklichkeit handelt. Auch Maack ist der Auffassung, dass die Wirklichkeitsnähe durch den geographischen Raum zwar suggeriert würde, aber darin eher ein symbolischer Charakter liege (Maack, 1991, S. 70). Rudolf Marx sieht die gesehene Wirklichkeit ins Grotteske oder Sentimentale gesteigert, um die Erschütterungsfelder der Gesellschaft zu zeigen (Marx, 1976, S. 599). Vgl. ebenso Böker (1994, S. 568). Auch Raymond Williams sieht *OT* als dichterisches Bild, das über sich selbst hinausweise (1970; S. 87).

¹³³ Gemeint sind ein Kind als Protagonist, die Schilderung der „Erschütterungsfelder“ der Gesellschaft, nicht Mimesis, sondern Gestaltung von gesellschaftlicher Wirklichkeit im Sinne der inhärenten Implikationen der Problemfelder, die Parteinahme für die Entrechteten, die Ästhetik des Äußerlichen zur Herstellung von Introspektion, ein Gesellschaftsbild, in dem neue Formen von Vergemeinschaftung gefunden werden.

Handlungsfaden verfolgen lässt, ist *BH* anders gestaltet. Neben einer zweifachen Erzählinstanz mit jeweils sehr anderem Fokus auf das Erzählte gibt es eine Reihe von unterschiedlichen Handlungssträngen, die für größere Detailfreude und Komplexität sorgen. Zwei von diesen Erzählsträngen bilden einen Mystery-Plot aus. Der eine Plot – in Ich-Form erzählt von der Protagonistin Esther Summerson und ergänzt durch einen anonymen Erzähler – ist eine Art Herkunftsrätsel und findet seinen Ursprung in einer Vorzeithandlung, die nach und nach enthüllt wird. Der andere Plot ist ein Rätsel vom „whodunit“-Typ, wie er in Kap. 2.1.3 angesprochen wurde, und ergibt sich aus einem Mord etwa in der Mitte des Romans, für den aber die Motive und möglichen Spuren in beiden Erzählsträngen vorher gelegt wurden. Dieser Plot wird ausschließlich vom anonymen Erzähler vermittelt.

Im Hintergrund der verschiedenen Erzählstränge steht das britische Kanzleigericht, mit dem fast alle im Roman auftauchenden Figuren in irgendeiner Weise zu tun haben. Seit fast dreißig Jahren ist hier die Erbstreitigkeitsklage Jarndyce vs. Jarndyce anhängig, ohne dass zu Beginn des Romans Aussicht auf eine baldige Entscheidung bestünde, auch wenn der Hoffnung auf diese von den Beteiligten immer wieder Ausdruck gegeben wird. John Jarndyce, ein Prozessbeteiligter, hat sich daher lange von diesem Prozess distanziert; jedoch verschafft dem Junggesellen der Prozess zwei Mündel – nämlich Ada Clare und Richard Carstone – die er offenbar gerne in sein Haus – ‚Bleak House‘ genannt – aufnimmt. Zusätzlich nimmt er sich der vermeintlichen Waisen Esther Summerson an, die nach dem Tod ihrer Erzieherin keine Bleibe mehr hat, und stellt sie als eine Art Gesellschafterin für Ada an. Esther erzählt dem Leser ihren Teil der Geschichte als eine Art Lebensgeschichte, wobei sie auch die Geschichten anderer Romanfiguren schildert. Gleichzeitig lernt der Leser durch einen anonymen Erzähler, der abwechselnd wie ein Chronist oder Gesellschafts- bzw. Gerichtsreporter aus der Welt des Adels und des Gerichts berichtet, die Welt von ‚Chesney Wold‘, dem Landsitz des Adligen Grundherrn und Parlamentsabgeordneten Sir Leicester und seiner um zwanzig Jahre jüngeren Frau Lady Dedlock, kennen. Die schöne und allseits bewunderte Lady Dedlock hat ein Geheimnis vor ihrem Gatten, denn vor ihrer Eheschließung war sie mit einem Mann namens Captain Hawdon liiert; aus dieser Verbindung stammt ein illegitimes Kind, das die puritanische Schwester der Lady, Miss Barbary, als tot ausgab und unter dem Namen Esther Summerson erzog. Die Aufklärung dieses Geheimnisses wird von zwei Seiten in die Wege geleitet. Einmal ist da der Anwalt Tulkinghorn, der Sir Leicester eine Gerichtsakte vorlegt (einen minderen

Anspruch von Lady Dedlock im Erbschaftsfall Jarndyce vs. Jarndyce), deren Schriftbild Lady Dedlock unversehens aus ihrer sonst so ruhigen Fassung bringt. Später stellt sich heraus, dass es sich um die Handschrift ihres früheren Geliebten handelt. Da dem von Natur aus misstrauischen Tulkinghorn die Reaktion der Lady nicht entgeht, stellt er Nachforschungen an und findet den Schreiber unter dem Namen Nemo in dem heruntergekommenen Haus des Altwaren- und Altpapierhändlers Krook tot auf. Nachdem Lady Dedlock vom Tod ihres früheren Geliebten erfahren hat (wiederum begleitet durch eine ungewöhnlich starke Reaktion), begibt sie sich in den Kleidern ihrer Zofe Hortense zunächst an den Wohnort, dann an das Grab von Nemo. Dieses bleibt Tulkinghorn nicht verborgen und gibt seiner Neugier weiteren Auftrieb.

Als zweiter ‚Detektiv‘ ohne Auftrag tritt der Anwaltslehrling Guppy auf, der sich durch die von ihm durch Zufall entdeckte Ähnlichkeit zwischen Lady Dedlock (ausgelöst durch ihr Portrait) und Esther Summerson (ausgelöst durch ein Zusammentreffen im Zuge seiner Arbeit im Anwaltsbüro Kenge & Carboy) animiert fühlt, der Ähnlichkeit auf den Grund zu gehen, zumal er Gefallen an Esther findet. Obwohl diese kein Interesse zeigt, verfolgt Guppy die Angelegenheit weiter und geht nun über Lady Dedlock, um seinen persönlichen Ambitionen nahezukommen. Aber auch bei Guppy verhindert der Tod den Erfolg der Nachforschungen, da Krook, der Guppy entscheidende Briefe aus dem Nachlass von Nemo übergeben will, sich vor der vereinbarten Übergabe durch ‚spontaneous combustion‘ förmlich in Nichts auflöst. Guppy bedrängt Lady Dedlock mit seinem Wissen, ohne dass diese eine eindeutige Reaktion zeigt. Er verhilft ihr auf diese Weise aber zu der Erkenntnis, dass ihre Tochter lebt und wer diese Tochter ist. Dadurch macht er eine bewusste Zusammenführung von Mutter und Tochter möglich. Ein unbewusstes Treffen zwischen den beiden hatte bereits zweimal zufällig stattgefunden, aber trotz der Ähnlichkeit nur eigentümliche Unruhe bei Esther erzeugt, jedoch auf keiner Seite zur entscheidenden Erkenntnis geführt.

Nachdem Tulkinghorn doch noch die Beweisführung gelungen ist und er kurz davorsteht, Lady Dedlock bei ihrem Ehemann zu desavouieren, wird er ermordet. Daraus entwickelt sich der Handlungsstrang um die Aufklärung dieses Mordes, in dem Inspektor Bucket die Hauptrolle spielt und mit Scharfsinn, Einfühlungsvermögen und Beobachtungsgabe alle „clues“ zusammenfügt, die nötig sind. Verdächtigt der Leser durch die vom Erzähler gegebenen Hinweise zunächst Mr. George, der von Tulkinghorn als ehemaliger Untergebener von Captain Hawdon wegen einer Handschriftenprobe

erpresst wurde, dann Lady Dedlock, die den Verrat abwenden will, so entlarvt Inspektor Bucket am Ende die französische Zofe Hortense; diese hatte - ähnlich Impuls gesteuert und rachsüchtig wie Monks in *OT* - Tulkinghorn erschossen, weil sie sich von ihm nach ihrem Mitwirken bei der Lüftung von Lady Dedlocks Geheimnis nicht entsprechend gewürdigt fühlte. Getrieben von Reue über ihr verpfushtes Leben, Schuld und Scham gegenüber ihrem Ehemann und angesichts der falschen Verdächtigungen flieht Lady Dedlock aus ‚Chesney Wold‘ und stirbt nach langer Odyssee durch Schnee und Eis in den Kleidern einer Arbeiterfrau am Grab ihres Geliebten.

Um diese zentralen Handlungsstränge ranken sich die Geschichten des geizigen Geldverleihers und Erpressers Smallweed, des skurrilen Altwaren- und Altpapierhändlers Krook, der Familie Jellyby, die unter dem philanthropischen Aktionismus ihrer Mutter für Afrika zu leiden hat, des Tanzlehrers Prince Turveydrop und seines aus der Welt der Gegenwart gefallen exzentrischen Vaters, des Papierwarenhändlers Snagsby und seiner eifersüchtigen Frau, des Straßenkehrers Jo aus dem Slum ‚Tom-all-Alone’s‘, des Armenarztes Mr. Woodcourt, der Prozessgeschädigten Miss Flite und Mr. Gridley sowie der Mündel Ada und Richard, deren Leben durch den Erbschaftsprozess nachhaltig bestimmt wird. Zahlreiche weitere Personen wie die religiösen Eiferer Mr. und Mrs. Chadband, die missionierenden Pardiggles, die Unternehmerfamilie Rouncewell, die Soldatenfamilie Bagnet, die verarmten Ziegelbrennerfamilien sowie das jeweilige soziale Umfeld von Sir Leicester und von John Jarndyce gestalten ein gesellschaftliches Panorama, an welchem sich der soziale Stand der Dinge im England um die Mitte des 19. Jahrhunderts exemplarisch enthüllen lässt. Der Prozess und die verschiedenen Geheimnisse bieten die Gelegenheit, Menschen aus verschiedensten gesellschaftlichen Schichten zusammenzubringen, zu spiegeln und zu kontrastieren und dabei Schuld und Versagen – privates wie öffentliches – kenntlich zu machen und aufzuzeigen, was der Gesellschaft im Wandel zum Gelingen fehlt.

Der unterschiedliche Charakter der Mystery-Plots und ihrer Enthüllungsmodi lässt eine gemeinsame Untersuchung nicht ratsam erscheinen, auch wenn es in der Dynamik der Aufklärung durch Inspektor Bucket zu Verknüpfungen von Elementen des Herkunftsrätsels und des Mordmotivs kommt. Da dem Roman eine komplexe sozialkritische Botschaft unterlegt ist, bietet sich zum besseren Verständnis der Analyse dieses Aspekts eine kurze Beschreibung des gesellschaftspolitischen und kulturellen Hintergrundes an, bevor die Enthüllungshandlungen analysiert werden.

4.2 England um 1850: Zwischen Rückwendung und Wandel

Der Roman zeigt eine Gesellschaft im Wandel, die bestimmt ist durch die Dynamik der kapitalistischen Wirtschaftsweise, die neu entstandene Klasse von Unternehmern und Kaufleuten, die den alten Eliten die alleinige Verfügung über die Leitungs- und Ordnungsfunktionen streitig machen. Weitere ‚Marker‘ sind das Haben-Wollen als zentrales Lebensziel durch die Leitidee von Gewinnmaximierung und Statuserringung, das Entstehen einer Massengesellschaft durch Urbanisierung, die Pauperisierung der Unterschichten, das Entstehen von städtischen Slums und in deren Folge sanitäre und gesundheitliche Probleme größten Ausmaßes sowie die unvermeidlichen, aber „nachhinkenden“ Anpassungsprozesse in Recht, Verwaltung und Ordnungsmacht. Daraus ergeben sich für viele Akteure eine verwirrende und verunsichernde Undurchschaubarkeit politischer und administrativer Prozesse, eine Neu-Verortung in einer Massengesellschaft, in der Solidarität und Zusammenhalt abhandengekommen sind, und die Suche nach einem Wertekodex für ein gelingendes Leben.

Politisch war die Zeit nach der Reform von 1832, die Wahlrecht und Wahlbezirke veränderte, von einer fühlbaren Instabilität gekennzeichnet. Zunächst versuchte Sir Robert Peel als Exponent der Tories den Staatshaushalt zu konsolidieren, was ihm durchaus gelang (Belebung des Handels durch Verringerung der Zölle, Einkommenssteuererhöhung; Geldmengenzpolitik), aber zu einer Spaltung der Tories führte (Maurer, 1997, S. 359ff. und 379f.). In der Folge gab es zwischen 1846 und 1865 eine Vielzahl wechselnder Regierungen, - teilweise Minderheitsregierungen - in denen Lord Palmerston als Person für eine möglicherweise fragwürdige Kontinuität sorgte, indem er entweder das Amt des Premierministers oder eine Ministerfunktion bekleidete (Thomson, 1975, S. 119ff.). Im Kern ging es um Positionen zum Freihandel und zu Gesetzgebungen, die auf den Wandel der Zeit reagierten. Palmerston vertrat nach innen verhältnismäßig konservative Positionen, die sich mit der Dynamik der Gesellschaft nicht wirklich vertrugen (Thomson, 1975, S. 120 f.), (Maurer, 1997, S. 374ff.). Im Roman wird der Nepotismus der politischen Leitungseliten durch die Satire auf die Coodles und Doodles thematisiert und die Rückgewandtheit der Aristokratie durch die politische Haltung von Sir Leicester versinnbildlicht, der auch ineffizient gewordene Institutionen wie das Kanzleigericht erhalten möchte (weil ihm die Ineffizienz nicht schadet) und mit Empörung und Unverständnis reagiert, als ein aufstrebender Unternehmer einen Sitz im Parlament erlangt. Dennoch darf nicht verkannt werden,

dass England um die Mitte des 19. Jahrhunderts im Vergleich zu anderen europäischen Ländern ein wirtschaftlich prosperierendes, politisch relativ modernes Land war, ein Umstand, welcher sich z. B. an der öffentlichen Resonanz anlässlich der Eröffnung des ‚Crystal Palace‘ bei der Weltausstellung im Jahre 1851 zeigte und vom Selbstbewusstsein der politisch und wirtschaftlich den Ton angehenden gesellschaftlichen Gruppen zeugte:

„Material progress seemed, as by some new law of nature, to have been showered without stint on a people who rated industriousness, business efficiency, and private enterprise among the major virtues. This situation induced in large sections of the upper and middle classes a mood of comfortable complacency [...]“ (Thomson, 1975, S. 101)

Gleichzeitig gab es eine Fülle von Volksbewegungen - z. B. diejenige der Chartisten - die sich für mehr Demokratie im Sinne einer fortschreitenden Verfassungsreform einsetzten, welche größeren Teilen der Bevölkerung Sitz und Stimme im Parlament verschaffen sollte. Diese Bewegungen gingen allerdings bis Ende der 40er Jahre quasi spurlos an der 1832 gefundenen Verfasstheit des Staates vorbei. Eigentliche Reformen kamen aus den Reihen der liberalen Führungsschicht, die in wohlwollender, aber paternalistischer Manier erfolgreich versuchten, die außerparlamentarischen Strömungen auf diese Weise „zu kanalisieren, zu domestizieren“ (Maurer, 1997, S. 389ff.).¹³⁴ So wurden die sozialen Verhältnisse der Unterschichten stückweise ohne revolutionäre Untertöne verbessert und im Gegenzug die Wohlhabenden zu privater Wohlfahrt ermuntert, was zu einer wahren Mobilisierung der aufstrebenden Mittelschicht führte: „Der freiwillige Zusammenschluß in allen erdenklichen Formen, zu allen erdenklichen Zielen und mit allen erdenklichen Mitteln wurde ein integrierender Bestandteil des öffentlichen Lebens“ (Kluxen, 1976, S. 531). Im Roman werden diese Akteure in Gestalt von Mrs. Jellyby und Mrs. Pardiggle repräsentiert, die in Haltung und Handeln den zeitgeistigen humanitären Moralismus verkörpern, der zum Kennzeichen des viktorianischen Zeitalters wurde und auf den noch näher eingegangen werden muss.¹³⁵

¹³⁴ Vgl. dazu auch die Ausführungen von Kluxen (1976, S. 545) über Robert Owen, der zwar in seinen Spinnereien das Los der Arbeiter verbesserte, aber die allgemeine Notlage der Arbeiter damit nicht zu einer Lösung brachte. Auch besitzende Mittelschichtangehörige wie Thomas Attwood und Francis Place traten für und mit den Arbeitern für politische Veränderungen ein, jedoch setzten auch sie weniger auf sozialrevolutionäre Massenauftritte als auf geschickte Einflussnahme auf das Unterhaus (vgl. Kluxen, S. 548).

¹³⁵ Mrs. Jellyby ist eher der evangelikalen Bewegung zuzuordnen, während Mrs. Pardiggle uneindeutig ist: die Vornamen ihrer Söhne sind katholisch tradiert; die Formen ihrer Missionierung (Hausbesuche, Traktate) sind eher evangelikal geprägt. Dickens konnte nach Shatto beiden Bewegungen nichts

Trotz dieser positiven Zeichen des Wandels sieht Ben Wilson den viktorianischen Zeitgeist vorrangig durch Heuchelei geprägt. Das habe zu tun mit der Notwendigkeit, sich aus ökonomischen und gesellschaftlichen Gründen in Szene zu setzen. Da Ehrgeiz, Profitstreben und Erfolg zentrale Werte darstellten, musste derjenige, der in Wirtschaft und Gesellschaft Status und Ansehen erringen wollte, auf sich aufmerksam machen. Wilson sieht in Täuschung und Heuchelei das tägliche Brot („daily concern“) des modernen Menschen, da der Erfolg von den „Marktqualitäten“ des Einzelnen abhänge. Zum Zwecke des Erfolgs sei alles Wesentliche veräußerlicht worden, so dass für Echtheit, Aufrichtigkeit, wahres Mitgefühl kein Raum geblieben sei (The Making of Victorian Values. Decency and Dissent in Britain 1789-1837, 2007, S. 366f.). Im Roman erfahren diese Selbstdarsteller u. a. in Skimpole und Turveydrop ihre Verkörperung - Figuren, die völlig veräußerlicht sind und unentwegt nach Aufmerksamkeit heischen. Gleichzeitig spielte die Religion in der Ausprägung des Non-Conformismus (älter „dissenters“) - also vielfältige evangelikale Gruppierungen in kritischer Distanz zur anglikanischen Staatskirche - bei der Ton angehenden „middleclass“ eine zentrale Rolle, die mit einem engen Moralkodex, Wohltätigkeit in großem Stil und einem missionarischen Auftrag zur Bekehrung - insbesondere der Unterschichten - einherging (Steinbach, 2012, S. 127).¹³⁶ Hierbei ist zu berücksichtigen, dass die Religion in diesen Zeiten des Umbruchs eine Sehnsucht nach Verbindlichkeit und Ernsthaftigkeit befriedigte. Daran änderte auch das Bewusstsein nichts, dass eben dieser Wandel Prosperität und Status erzeugte (vgl. dazu Thomson, 1975, S. 115). Macaulay - einer der prägenden Historiker der Zeit - verknüpfte gar Religion und Fortschritt, indem er befand: „For the history of our country during the last hundred and sixty years is eminently the history of physical, of moral, and of intellectual improvement.“ (zitiert bei Thomson, S. 104)

Wilson sieht die Bewegung der Philanthropen unter der Ägide der Evangelikalen kritisch. Ihren Vertretern ginge die von Herzen kommende Menschlichkeit ab und ihre

abgewinnen, weil ihre Akteure sich zu viel mit sich selbst beschäftigten und zu wenig praktische Hilfe leisteten (1988, S. 86f.).

¹³⁶ Kluxen weist darauf hin, dass der Einfluss und die gesellschaftliche Durchdringung evangelikaler Missionierung und philanthropisch motivierter politischer Aktion nicht unterschätzt werden sollten. Er sieht darin einerseits eine Mobilisierungsmethode, die Züge der modernen politischen Agitation trug (Massenpetitionen, Massenmeetings) und die durchaus im Hinblick auf die Beeinflussung humanitärer politischer Reformen (z. B. Fabrikgesetze und Abschaffung der Sklaverei in den Kolonien) erfolgreich war. Andererseits betrachtet er die evangelikale Mentalität auch als den moralischen Kitt, der die englische Gesellschaft zusammenhielt bis hinunter in die Arbeiterschaft und so als Bewegung genügend Kraft gegen die herrschende Oberschicht entfalten konnte (ebd. 1976, S. 528-531). Aber der moralische Rigorismus, den man heute mit dem viktorianischen Zeitalter verbindet, hat dort auch seinen Ursprung.

paternalistische Attitüde gegenüber Bedürftigen hätte nur dazu gedient, Kontrolle über die Machtlosen zu gewinnen sowie ihre eigene Selbstzufriedenheit zu bedienen. So wie der erfolgreiche Geschäftsmann sich der Phrasendrescherei bedient hätte, so hätten die Philanthropen ein scheinheiliges Vokabular entwickelt, um ihre eigentlichen Motive, Macht und Einfluss zu gewinnen und soziale Kontrolle auszuüben, zu verschleiern. Wilson sieht in der Kombination von religiösem Eifer und dem Streben nach sozialer Kontrolle einen Grund, warum das soziale Wohlwollen (das ja durchaus Erfolge zeitigte), in einen schlechten Ruf kam und in der politischen Debatte (z. B. der Kampagne gegen die Sklaverei) zur Desavouierung des Gegners genutzt wurde (Wilson B. , 2007, S. 369ff.). Es gab sicherlich Beispiele vorurteilsloser, aktiv helfender Philanthropen; aber die im Roman kritisch dargestellten Repräsentanten wie Mrs. Jellyby, Mrs. Pardiggle, der evangelikale Prediger Mr. Chadband und seine Frau hatten in der Realität der viktorianischen Gesellschaft durchaus ihre realen Entsprechungen.¹³⁷

Auf die Ton angebende Rolle der oberen Mittelschicht wurde schon hingewiesen. In besonderer Weise wirkte sich diese - neben der exzessiven Beschäftigung mit dem Glauben - auf der Ebene von Werten und Normen aus, die das Verhalten des Einzelnen bestimmten. Zentraler Begriff war in diesem Zusammenhang „respectability“. Damit setzte man sich ab von den Mitgliedern der Aristokratie, denen man einen luxuriösen und moralisch verwerflichen Lebensstil vorwarf (Wilson B. , S. 318), wie es auch in der Beschreibung von Sir Leicesters Familie durchschimmert. Grundsätzlich sahen die Evangelikalen eine Art intrinsische Sündhaftigkeit im Leben verankert, dem man mit Sparsamkeit, harter Arbeit, Anständigkeit und Wohltätigkeit zu begegnen hatte und der durch Wohlstand belohnt wurde. „Respectability“ war der Begriff, der einen Lebensentwurf nach diesen Kategorien zusammenfasste, und sich zentral in einem Modell von Familie und Häuslichkeit artikuliert. Das Heim sollte in der mobilen, als unsicher betrachteten Gesellschaft ein Hort des Rückzugs und der Sicherheit sein (Feldmann, 1995, S. 209). Es bedeutete für den Mann die temporäre Abkehr von den Erfordernissen der kapitalistischen Wirtschaftswelt. Damit wurde

¹³⁷ So führt Susan Shatto in ihren Annotationen zu *Bleak House* an, dass Mrs. Jellyby der Philanthropin Carolin Chisholm nachempfunden sei, die z.B. mit ihrer *Family Colonisation Loan Society* bedürftige Familien bei der Auswanderung unterstützte und Dickens als Geldgeber gewonnen hatte. Auch Mrs. Pardiggle scheint teilweise Züge von Mrs Chisholm zu tragen, die als sehr entschieden im Auftreten und wenig interessiert an den Bedürfnissen ihrer eigenen Familie gewesen zu sein schien (Shatto, 1988, S. 52 u. 86). Dickens war selbst an zahlreichen Projekten beteiligt, er hatte aber – nach Shatto – eine kritische Reserve gegenüber der institutionalisierten Philanthropie, insbesondere, wenn sie aus der evangelikalen Bewegung hervorging und mehr durch Selbstgerechtigkeit als durch genuines Interesse an der Wohlfahrt der Bedürftigen gekennzeichnet war (ebd., S. 84).

Weiblichkeit als Gegenentwurf zur unsicheren (politisch-ökonomischen) Außenwelt gesehen. Wahre Weiblichkeit wurde durch Eigenschaften wie Einfachheit, Selbstlosigkeit und Bindungsfähigkeit charakterisiert (ebd., S. 224). Dieses Konzept von Weiblichkeit wurde durch die Ideologie des „Angel in the House“¹³⁸ noch um die Eigenschaften von Opferbereitschaft, Selbstverleugnung und (selbstverständlich) moralischer Reinheit bzw. Tugend ergänzt (Foster, 1985, S. 5). Die Tugenden resultierten aus der Vorstellung von der Frau als bestimmt von Intuition und Passivität, während der Mann geprägt war durch „action, aggression and achievement“, was ihn allerdings nicht wirklich anziehend und einnehmend erscheinen ließ (Christ, 1977, S. 149). Damit hatte die Frau die Aufgabe, ein Heim zu gestalten, eine Ehe einzugehen, Kinder zu bekommen und Kranke zu pflegen. Sie war gewissermaßen der Ausgleich für alles Negative im Manne selbst. Da nimmt es nicht Wunder, dass die idealisierte Frau partiell ein Männlichkeitsideal entstehen ließ, das eher feminine Eigenschaften inkorporierte, wie sie z. B. in den „mütterlichen“ Männern wie Mr. Brownlow und Mr. Jarndyce von Dickens dargestellt werden (ebd., S. 160). Das Geschlechterkonzept von aggressiver Männlichkeit und gefühlvollem Frau-Sein gründete eine Zwei-Sphären-Theorie: hier das idealisierte Heim, dort die grausame Welt von Markt und Arbeit; hier der private Raum, auf den die Frau reduziert wurde, dort der öffentliche Raum, in dem der Mann Status und Ansehen gewann und verteidigte. Der Einfluss der evangelikalen Spielarten von Religion lenkte den Fokus der Frau noch zusätzlich auf Ehe, Mutterschaft und Tugendhaftigkeit (Steinbach, 2012, S. 134). Das weibliche Geschlechterkonzept macht deutlich, wie eminent wichtig für die viktorianische Frau Ehe und Kinder waren, um dem obigen Ideal zu entsprechen. Zur Verbindung von Status und Ansehen allein mit und in der Ehe kam die sozial geächtete, rechtlich prekäre und wirtschaftlich oft ungesicherte Lage von allein stehenden Frauen, die diese dazu determinierte, eine Ehe einzugehen.¹³⁹ Frauen der Mittel- und Oberschicht konnten nur wenigen „respektablen“ Tätigkeiten nachgehen,¹⁴⁰ wenn sie sich selbst unterhalten

¹³⁸ Der Begriff geht zurück auf Coventry Patmore's Gedicht von 1855 „The Angel in the House“.

¹³⁹ Frauen konnten keine Immobilien erben, sondern allenfalls den Nießbrauch derselben. Wenigen war es in großen Familien vergönnt, über ein Vermögen zu verfügen, welches die wirtschaftliche Existenz absicherte. Esther - nach dem Tod der Tante mittellos - und Ada - nach dem Tod ihres Mannes, der zudem ihr kleines Vermögen vergeudet hatte, ebenfalls mittellos - sind auf die Unterstützung von John Jarndyce angewiesen, die aber ohne Ehe nach dessen Tod fraglich gewesen wäre.

¹⁴⁰ Sie konnten in der Regel nur als Gouvernante oder als Elementarschullehrerin arbeiten. Akzeptiert wurde auch die Schriftstellerei. Dickens gab zahlreichen Frauen in seinen Zeitschriften die Möglichkeit, ihre Texte zu veröffentlichen. Caddy Jellyby, die wegen der Arbeitsunfähigkeit ihres Mannes das Familieneinkommen sicherstellen muss, arbeitet – von der rigiden Mutter verdammt – als Tanzlehrerin.

mussten. Da sie lediglich eingeschränkte Erb- und Besitzrechte hatten, konnten sie ohne Ehe oft nur schwerlich wirtschaftlich überleben. Foster gibt an, dass um die Mitte des 19. Jahrhunderts etwa ein Drittel der Frauen über zwanzig Jahren wegen des enormen Frauenüberschusses¹⁴¹ für sich selbst sorgen mussten (Victorian Women's Fiction: Marriage, Freedom and the Individual, 1985, S. 7) ein Dilemma, das der Ausbeutung von Gouvernanten oder Privatlehrerinnen Tür und Tor öffnete und so manche Frau in eine Vernunftsehe trieb, wenn sie sich anbot. Vor diesem Hintergrund müssen Esthers Einwilligung in die Ehe mit Jarndyce, aber auch die Ehe zwischen Caddy Jellyby und Prince Turveydrop gesehen werden.

Das Kanzleigericht steht für die öffentliche Sphäre. Es ist **eine** (symbolisch verstandene) Säule des politisch-wirtschaftlichen Systems, das der Roman darstellt. Dieses Gericht - ein Pfeiler des aus dem Mittelalter übernommenen Systems des ‚common law‘ - war ursprünglich gedacht gewesen zur Verbesserung der rechtlichen Vertretung des Einzelnen, wenn das Prinzip des ‚common law‘ (Fallrecht und Analogiebildung) zu einer unangemessenen Härte für den Kläger geführt hätte. Es war also eine Art Billigkeitsgericht, mittels dessen der Kläger die königliche Hilfe erbitten konnte. Das zunächst auf Ausnahmefälle beruhende Instrument verselbständigte sich mit der anwachsenden Zahl der Fälle zusehends, so dass der König einen eigenen Vertreter, den Lordkanzler, berief. Über die Jahre führten das Prinzip der Schriftlichkeit und die mangelnde Kodifizierung, da ja nach königlicher Vollmacht entschieden wurde, zu wieder eigenen Regeln, die neben dem ‚common law‘ existierten. Das System führte zu ungeheuren Aktenmengen, teuren anwaltlichen Vertretungen und zu einem hohen Maß an Intransparenz und Willkür (Ford & Monod, 1977). Der Lord Chancellor war zudem gleichzeitig Vorsitzender des Gerichts, Mitglied des Kabinetts und Präsident des Oberhauses: diese Verwebung von Exekutive, Legislative und Rechtsprechung läuft dem Verständnis von einem modernen Staat, der wegen der Gebote der Transparenz, der Kontrollierbarkeit und der Unabhängigkeit der Rechtsprechung an das Prinzip der Gewaltenteilung geknüpft ist, zuwider. Shatto schreibt, „[...] the Court of Chancery had become a national scandal. Its abuses were numerous“ (S. 28) und führt eine Reihe von

¹⁴¹ Dieser resultierte aus Abwanderung in die Kolonien, später Heirat wegen der Notwendigkeit der finanziellen Absicherung einer oft großen Familie und Eintritt in die Armee (nicht alle Armeeangehörigen durften heiraten) (Shatto, 1988, S. 196).

Beispielen auf (S. 29).¹⁴² Auch Dickens selbst hatte dort in einer Copyright-Angelegenheit im Jahre 1844 geklagt und nach seinen Erfahrungen befunden „[...] that it is better to suffer a great wrong than to have recourse to the much greater wrong of the law“ (ebd.). Die nötige Reform wurde 1850/51 in der Presse weitreichend diskutiert und fand Dickens' Interesse und Sympathie (ebd.). 1852 kam es endlich zur Einleitung von gesetzlichen Regelungen zur Neustrukturierung des Gerichtswesens und einer Straffung der Verfahrensmodalitäten. Dickens' Kritik ging für die Zeitgenossen dennoch nicht ins Leere, da Veränderungsprozesse in der Regel Zeit in Anspruch nehmen. Im Roman steht das Kanzleigericht zudem symbolisch für Undurchsichtigkeit und Chaos der staatlichen Administration, die mit den Bedürfnissen einer komplexen Gesellschaft nicht Schritt halten konnte. Dem wird im Roman die Polizeiadministration entgegengesetzt. Die Polizei als ein Teil von Administration und Ordnungsmacht wurde ab den 1820er Jahren entwickelt. Die Metropolitan Police war schon 1829 gegründet worden und sollte Ordnung und Sicherheit auf der Basis „justice to all classes“ herstellen, hielt sich aber wohl oft genug nur mit Kleinigkeiten auf, wie z. B. Festnahmen wegen Trunkenheit, Verstoß gegen das Sonntagsgesetz oder Landstreicherei (im Roman am Straßenkehrer Jo sinnfällig exekutiert). Eine Professionalisierung setzte erst in den 1840er Jahren ein und findet mit Inspektor Bucket als effizientem Ermittler und kompetenten, sich der Sache verpflichteten Beamten neuen Typs Eingang in den Roman (Wilson, 2007, S. 378). Bucket ist dem realen Inspektor Charles Field nachempfunden, für den Dickens eine große Sympathie hegte und dem er mehrere wertschätzende Artikel in seinen *Household Words* widmete (Shatto, 1988, S. 178f.).

Bleak House wird gesehen als ein Roman, der die Anatomie der viktorianischen Gesellschaft seziert und gleichzeitig das Wesen und die Struktur von Gesellschaft im Grundsatz verständlich machen will (Hawthorn, 1987, S. 14). Für den zeitgenössischen Leser waren alle Implikationen von Gesellschaft, Politik, Religion, Rechtswesen und Moralkodex nur zu klar, wie auch damalige Reaktionen auf den Roman zeigten (vgl. Anhang zur Norton Edition oder Shattos Ausführungen zu Mrs. Chisholm als Vorbild für Mrs. Pardiggle und Mrs. Jellyby, ebd., S. 54 und Leigh Hunt als Vorlage für Harold Skimpole, ebd., S. 60, 72 und 74). Allerdings bedeuteten die Figurenkonzepte von

¹⁴² Vgl. dazu auch die Ausführungen von Camerer über das Kanzleigericht und die authentischen Vorlagen sowie die Verwebung von Rechtswesen und Aristokratie, um Macht und Privilegien zu sichern (1978, S. 28f.).

Esther und Lady Dedlock, die subtil gegen den Strich des herrschenden Moralkodex „gebürstet“ sind, für den zeitgenössischen Leser eine Herausforderung, der Dickens durch spezifische Formen der Sympathie lenkung begegnet (s.u.). Für den heutigen Leser entfalten sich manche Anspielungen nicht unmittelbar. Dazu gehören Umfang und Bedeutung der Religion bzw. der evangelikalen Bewegung, die Rolle des Kanzleigerichts im damaligen Rechtssystem sowie die Rolle der Frau i.S.d. Zwei-Sphären-Theorie einschließlich des daran gebundenen Moralkodex. Zwar lassen sich die Vertreter der evangelikalen Bewegung auch aus der Figurenrede und dem Erzählerkommentar moralisch entlarven, aber ihr gesellschaftspolitisches Bedeutungspotenzial kann der heutige Leser nur nachzuvollziehen, wenn er erkennt, dass die religiösen Repräsentanten in der Romanwelt für politisch wie gesellschaftlich unangemessene Haltungen stehen, die durch Strategien der Kontrastierung und Juxtaposition desavouiert werden. Ähnliches gilt für das Verständnis des Kanzleigerichts, dessen Grundzüge sicherlich auch in einer deutschen Ausgabe - ähnlich wie in der Norton Edition - erläutert werden sollten, auch wenn Undurchschaubarkeit in diesem Falle zum Erzählkonzept gehört. Die Handlungsstrategien von Gericht und Anwälten bleiben nämlich sowohl für die Akteure des Romans als auch für den heutigen Leser undurchschaubar. Damit nehmen sie für die Leserwahrnehmung unversehens die symbolische Qualität an, die Dickens im Sinn hatte (Ford & Monod, 1977, S. viii). Die Frauenrollen können allerdings ohne weitere Kenntnis ihrer rechtlichen und ideologisch gewollten Position aus Figurenrede und Erzählerkommentar in ihrer Tragweite nicht gänzlich verstanden werden. Das mentale Konzept, das der heutige Leser sich auf der Grundlage seiner Erfahrungen und auf der Basis gegenwärtiger Normen z. B. von Esther macht, gerät sehr leicht in die Richtung eines unglaublichen Charakters, wenn z. B. ihre Einwilligung in die Ehe mit Jarndyce als pure Entsamung wahrgenommen wird. Eine aktuelle Ausgabe - insbesondere im deutschsprachigen Umfeld - sollte in Form von Annotationen geeignete Zusatzinformationen über Rechtspositionen von und moralische Ansprüche an Frauen im viktorianischen England geben.¹⁴³ Andere Aspekte - wie der Umgang mit

¹⁴³ Aktuelle Ausgabe in deutscher Übersetzung ist zum einen die Insel-Taschenbuch-Ausgabe in der Übersetzung von Richard Zoozmann mit den Illustrationen von Phiz und einigen Annotationen zu sprachlichen Besonderheiten und Anspielungen auf zeitgenössische Tatbestände, die sicherlich ergänzungsfähig wären, wenn man die Annotationen der Penguin-Ausgabe in englischer Sprache zugrunde legt. Zum Zweiten ist die Ausgabe des S. Fischer-Verlages in der Übersetzung von Gustav Meyrink verfügbar, die aktuell mit einem Werkbeitrag aus Kindlers Literatur-Lexikon und einem Autorenportrait aus dem Metzler Lexikon Weltliteratur angereichert ist. Diese Ausgabe enthält keine

der eigenen Identität (vgl. die Ausführungen unter 3.2) oder „blinde Flecken“ in der weiblichen Biographie taugen auch heute noch zum Enthüllungsdrama¹⁴⁴ und ermöglichen dem heutigen Leser die Entwicklung eines mentalen Konzeptes zu Lady Dedlocks Geheimnis. Ohne Probleme sind für den gegenwärtigen Leser alle Implikationen im Hinblick auf die Kritik an Bürokratie, am Handeln der politischen Leitungseliten, an mangelnder Verantwortlichkeit und fehlendem Verantwortungsbewusstsein auf staatlichen und privaten Ebenen, am egoistischen Streben nach Status sowie - damit verbunden - am Fehlen von Solidarität, Respekt und Mitmenschlichkeit in einer urbanisierten vom kapitalistischen Wirtschaftssystem geprägten Gesellschaft verständlich. Der gegenwärtige Leser ist bewandert im Gefühl von der partiellen Unkontrollierbarkeit des Wandels durch Globalisierung, ist geprägt vom Wissen um ökonomische Verlierer und Gewinner, ist erfahren im öffentlichen Diskurs um Formen der Mitmenschlichkeit und Solidarität (gegenwärtiges Stichwort: Flüchtlinge) und ist kritischer Zeitzeuge von politischen Machenschaften, die Transparenz, Verantwortung und Aufrichtigkeit vermissen lassen.¹⁴⁵ Insofern kann er mit Gewinn die verwickelten Enthüllungen über private Geheimnisse und öffentliche

Illustrationen oder Annotationen. Die Übersetzungen sind von unterschiedlicher Qualität. Zoozmanns Formulierungen sind österreichisch gefärbt und wirken z.T. etwas sperrig; Meyrink trifft an vielen Stellen den Ton gut, z.B. indem er in der Figurenrede für die Oberschicht eine Diktion wählt, die hochsprachlich geschraubt ist und für die Unterschicht eine Sprache, die einfach, bildlich und von der Artikulation her verschliffen ist. Manche Dickensschen Anspielungen kommen aber einfach in beiden Übersetzungen nicht genügend zur Geltung: z.B. die vielen Namen, die Esther hat und die durchaus als liebevolle Spitznamen gemeint sind, im Hintersinn aber auf häßliche, böse oder komische alte Frauen und Witwen gemünzt sind und im Falle von Esther auf ihre illegitime Geburt und ihre damit nach dem Moralkodex der viktorianischen Gesellschaft geringen Ehechancen anspielen (Shatto, 1988, S. 83). So ist weder ‚Mütterchen‘ (Zoozmann) noch ‚Frau‘ Durden (Meyrink) eine treffende Übersetzung für die Anrede, die Allan für seine Frau im letzten Kapitel auf der letzten Seite (S. 935) verwendet, denn ‚Dame‘ ist hier die Ansprache für eine unverheiratete Frau und angesichts von Esthers geachtetem Status als Ehefrau eines Arztes eine Ironisierung und eine Referenz auf die geringen Erwartungen, die Esther zu Anfang ihrer Erzählung an ihr Leben und schon gar im Hinblick auf eine Ehe stellte. An diesem einfachen Beispiel wird schon deutlich, dass Annotationen und zusätzliche Informationen das Verständnis der Frauenfiguren für heutige Leser unterstützen könnten.

¹⁴⁴ Als Beispiel soll ein aktueller Fernsehfilm des Grimme-Preisträgers Johannes Fabrick mit dem sinträchtigen Titel „Nie mehr wie es war“ dienen, der am 18.9.2017 zur Prime-Time im ZDF gesendet wurde und eine Protagonistin zeigt, die ihren Mann über die wahre Zeugenschaft des vermeintlich gemeinsamen, fast erwachsenen Sohnes im Unklaren gelassen hatte. Die graduelle Aufdeckung der Lebenslüge stellt im Moment der Enthüllung die Familie als Hort von Gewissheit, Geborgenheit und Glück fundamental in Frage. Auch in dieser aktuellen Erzählung sind Schuld, Scham, Verletzung, Entgrenzung im Unglück, Suche nach Identität und Orientierung zentrale Kategorien, an denen sich die Charaktere abarbeiten. Die Vielzahl von Rezensionen mit unterschiedlichen Wertungen (von ‚ernst zu nehmen‘ bis ‚melodramatisch‘ und ‚unglaublich‘ zeigt das heutige Interesse an solchen offenbar universellen Themen. (Rezensionen unter www.google.de/nie mehr wie es war)

¹⁴⁵ Hier sei hingewiesen auf Robert Menasses Buch *Die Hauptstadt*, Suhrkamp-Verlag, Berlin, welches den Deutschen Buchpreis des Jahres 2017 erhalten hat für die Art, wie der Autor Politisches und Privates verknüpft habe (www.suhrkamp.de).

Misstände verfolgen und eine Haltung dazu gewinnen, welche auch die Erkenntnisse über die moderne Gesellschaft vertieft und zu einer Einstellung von Empathie für die diejenigen, die es nötig haben, führen mag. Es ist davon auszugehen, dass Dickens' Themen, die der Anatomie einer Gesellschaft im Umbruch erwachsen, nämlich Machtverteilung, Erfahrung von Entfremdung durch fehlende Kontrolle und Transparenz, das Verhältnis von Individuum und Gesellschaft, der Mangel an Solidarität und Mitmenschlichkeit, die Suche nach Werten, Identität und Verortung in einer Massengesellschaft auch im modernen Leser mentale Konzepte erzeugen, die ein Sinn stiftendes Verstehen begünstigen.

4.3 Der Aufbau des Mystery-Plots als Herkunftsrätsel¹⁴⁶

4.3.1 Der Leser als Teilhaber der Enthüllung von Esthers Herkunft: Suspense, Signs and Tokens¹⁴⁷

Der Roman beginnt mit drei Kapiteln, die dazu dienen, den Leser mit den wesentlichen Schauplätzen, den gesellschaftlichen Sphären, den wichtigsten Figuren und den zentralen Konflikten vertraut zu machen. Im ersten Kapitel eröffnet ein Erzähler in der Haltung eines Gerichtsreporters den Blick auf das Kanzleigericht mit den inhärenten Konflikten, die sich aus der Eigenart des Kanzleigerichtes ergeben und den Roman bis zum drittletzten Kapitel bestimmen. Im zweiten Kapitel berichtet der Erzähler nun als eine Art Gesellschaftsreporter von der mondänen Gesellschaft in Chesney Wold bzw. in London, wo der Leser in die Welt der Aristokratie eintaucht und einer der Hauptfiguren, nämlich Lady Dedlock, begegnet. Die zentrale Szene, in der Lady Dedlock angesichts der Handschrift, in der ein Schriftstück im Jarndyce-Prozess verfasst ist, in Form einer Ohnmacht eine ungewöhnlich starke Reaktion zeigt, deren Bedeutung aber noch unklar bleibt, eröffnet das Interesse an ihrem Geheimnis. Im dritten Kapitel wird der Leser mit der bürgerlichen Mittelschicht-Welt der Ich-Erzählerin Esther Summerson und dem

¹⁴⁶ Vgl. Staatsexamensarbeit der Verfasserin, aus der Teile der Erkenntnisse zum Enthüllungsprozess übernommen, jedoch anders verarbeitet und eingebettet werden.

¹⁴⁷ Hier wird bewusst die Überschrift von Kapitel 9 „Signs and Tokens“ in die eigene Überschrift eingebettet. In Kap. 9 werden über die Figurenrede von Guppy versteckte Winke und Hinweise gesetzt, indem er Esther in verschlüsselter Form über deren Ähnlichkeit mit Lady Dedlock berichtet, von deren Entdeckung der Leser durch den Reporter-Erzähler schon weiß und daher die Anspielungen versteht, die Esther verwirren. Das Kapitel präsentiert beispielhaft die Prinzipien von Spannungserzeugung, Handlungsführung und das System weitgehend impliziter Hinweise, welches den Leser zu Vermutungen und Kombinationen anregt, um hinter den Schein der vorgegebenen Oberfläche zu kommen, und ihn durch die „double narration“ (Harvey) immer wieder in einen Informationsvorteil zu den Figuren bringt.

Umstand ihrer unehelichen ihr Leben belastenden Geburt vertraut gemacht. Damit wird erst im dritten Kapitel die Kernfrage nach Esthers Herkunft und wahrem Schicksal gestellt. „Signs and Tokens“ - also Winke und Hinweise - die den Leser weiterbringen, werden ihm zunächst nur sehr spärlich zuteil, zumal die doppelte narrative Perspektivierung (vgl. Kap. 4.3.4) dazu führt, dass alternierend zu Esthers Erzählung der Reporter-Erzähler zunächst Handlungsstränge verfolgt, die auf den ersten Blick völlig losgelöst von Esthers Schicksal zu sein scheinen. Diese Technik der Retardation von Informationen führt zu einer ganz eigenen Spannung und zur Bildung von langen Spannungsbögen, einer Strategie, der zunächst einmal nachgegangen werden soll.

Esther erzählt in weiteren Kapiteln (3, 4, 5) ihr Leben, berichtet von ihren Begegnungen mit verschiedensten Repräsentanten der Mittelschicht aus dem sozialen Umfeld von John Jarndyce, ihrem Vormund, sowie von ersten Begegnungen mit Personen aus dem Umfeld des Kanzleigerichts, was sie z. B. mit dem Altwarenhändler Krook und Pseudo-Lordkanzler zusammenbringt. Dieser hinterlässt später die diskriminierenden Briefe Lady Dedlocks an Captain Hawdon alias Nemo seinem erpresserischen Schwager Smallweed, der damit wiederum den Anwalt Tulkinghorn instand setzt, Lady Dedlock unter Druck zu setzen. Ein erster direkter Hinweis auf Esthers Herkunft kommt in Kapitel 8 von John Jarndyce, der dem Leser den Eindruck vermittelt, dieser könne etwas zur Klärung von Esthers Schicksal beitragen. Zur Überraschung und Enttäuschung des Lesers zeigt Esther keine Neigung ihrer mit einem Makel versehenen Herkunft auf die Spur zu kommen:

“I am quite sure that if there were anything I ought to know, or had any need to know, I should not have to ask you to tell it to me.“ (Kap. 8, S. 149). Jedoch stellt sich später (Kap. 17, S. 290) heraus, dass John Jarndyce lediglich die Umstände zu schildern weiß, unter denen ihm die Vormundschaft über Esther angetragen wurde. Die aber sind schon wieder so mysteriös – die Erzieherin von Esther will unerkannt bleiben und gibt lediglich preis, die Tante ihres Mündels zu sein – dass der Leser in seiner Neugier weiter bestärkt wird.¹⁴⁸ Auch die beiden Begegnungen zwischen Esther und ihrer Mutter (Kap. 18 und 22), die durch Guppys Auftauchen bei Esther in Kap. 9 mit enigmatischen Hinweisen auf eine Verbindung von Lady Dedlock und Esther vorbereitet werden und die unter dem Vorzeichen der Ähnlichkeit im Leser starke Vermutungen und eine hohe situative Erwartungsspannung erzeugen (vgl. 4.3.2 dieser

¹⁴⁸ Diese Identität wird vom Reporter-Erzähler erst im Kap. 25 und von Esther im Kap. 43 enthüllt: Miss Barbary als Schwester von Lady Dedlock und ehemalige Verlobte von Boythorn.

Arbeit), werden nicht situativ aufgelöst, sondern lassen den Leser in unaufgelöster Spannung verharren. Selbst nach ihrer letzten bedeutsamen Begegnung mit Lady Dedlock, als diese sich als ihre Mutter zu erkennen gibt, ist Esther nicht bereit, alle von ihrer Mutter erhaltenen Informationen an den Leser weiterzugeben. Den größten Teil der nötigen Informationen hat der Leser allerdings zu diesem Zeitpunkt bereits durch den Reporter-Erzähler erhalten, so dass das Gespräch zwischen Mutter und Tochter nur bestätigenden Charakter für vorherige Vermutungen und mehr oder weniger subtile Informationen hat. Zwar verspricht Esther die zurückgehaltenen Informationen zu gegebener Zeit preiszugeben, kommt aber nie wieder konkret auf den Brief ihrer Mutter zu sprechen. Der Leser darf vermuten, dass der Rest des Briefes sich auf Esthers Vater, Captain Hawdon alias Nemo, bezieht, über dessen Schicksal einzig der Reporter-Erzähler berichtet. Während also Esthers Geschichte eher den Fokus auf Esthers Herkunft (mütterlicherseits) lenkt, setzt sich der Reporter-Erzähler mit der „anderen Seite“, nämlich mit Lady Dedlocks verborgener Vergangenheit auseinander.¹⁴⁹

So lenkt der Reporter-Erzähler die Aufmerksamkeit des Lesers auf die Nachforschungen der beiden selbst ernannten Ermittler: den Anwalt der Familie Dedlock, Tulkinghorn, und den Anwaltsgehilfen Guppy aus der Kanzlei Kenge & Carboy, die für John Jarndyce arbeitet. Damit nehmen sich zwei Akteure aus konkurrierenden sozialen Sphären der Ermittlung an. Beide deuten eine Reihe von Hinweisen, auf deren Systematik weiter unten eingegangen wird, in der gleichen Weise wie der Leser es tut, und fühlen sich animiert, ihrem Argwohn nachzugehen.¹⁵⁰ Ihr Problem ist, dass die entscheidenden Informationen, welche die Vermutungen beweisen könnten, ihnen immer wieder vorenthalten werden und dadurch immer wieder neue kleinere Spannungsbögen aufgezogen werden, die unterhalb des großen Spannungsbogens liegen, den die Frage nach Esthers Herkunft erzeugt hat und der schnell um die Frage nach der verborgenen Vergangenheit von Lady Dedlock ergänzt wird. Als Tulkinghorn den Urheber der Handschrift, die Lady Dedlock so aus der Fassung gebracht hatte, ausfindig gemacht hat und ihn in dessen Zimmer bei dem Altwarenhändler Krook aufsucht, ist dieser gerade an einer Überdosis Opium verstorben. Die Zufälligkeit dieses Ereignisses kommt in dem Urteil der

¹⁴⁹ Eine ausführliche Analyse der zwei Erzählinstanzen im Hinblick auf ihre Bedeutung für den Enthüllungsmodus erfolgt in Kap. 4.3.4 dieser Studie.

¹⁵⁰ Gemeint ist das Kapitel 19, indem Guppy und Snagsby (Informant Tulkinghorns) wichtige Informationen über Lady Dedlocks verdeckte Erkundigungen nach Nemo und Esther Summersons wirklichen Namen ‚Hawdon‘ erfahren.

Untersuchungskommission zum Ausdruck, die Nemos Tod als „accidental death“ (Kap. 11, S. 200) bezeichnet. Damit ist Tulkinghorns Aufklärungsarbeit erst einmal in eine Sackgasse geraten (Beyer, 1976, S. 126). Ähnlich ergeht es ihm mit seinem zweiten potentiellen Informanten, Mr. George, einem Schießhallenbesitzer. Diesen hat Tulkinghorn mithilfe des Geldverleihers Grandfather Smallweed als ehemaligen Burschen von Captain Hawdon alias Nemo ermittelt.¹⁵¹ Als er Mr. George nämlich bittet, ihm zum Schriftvergleich ein Schriftstück des verstorbenen Captains zu überlassen, lehnt dieser ab: „[...] I mentioned to Mr. Smallweed only an hour or so ago, that when I come into things of this kind I feel as if I was being smothered.“ (Kap. 27, S. 435). Zwar erbittet sich George Bedenkzeit, was die Spannung innerhalb des Kapitels noch eine Weile aufhebt, aber nach Rücksprache mit seinem Freund Bagnet lehnt er endgültig ab. Erst sieben Kapitel später (Kap. 34) gelingt es Tulkinghorn dennoch, Mr. George zur Herausgabe eines Schriftstücks Captains Hawdons zu bewegen, weil Georges Schulden ihm eine Möglichkeit geben Druck auszuüben.¹⁵² Das ist der Punkt, an dem der Leser glaubt, Lady Dedlocks Schicksal sei besiegelt – Tulkinghorn würde nun nicht mehr zögern, sein Wissen zu nutzen, zumal er in der Folge in Kap. 40 und 41 in zwei Situationen Lady Dedlock subtil bedroht. Da greift erneut der Zufall ein: Tulkinghorn wird ermordet (Kap. 42).

Auch Mr. Guppys Nachforschungen, die er unverdrossen fortsetzt, obwohl Esther ihn später bittet, diese zu unterlassen (Kap. 38, S. 600 ff.), erfahren durch verschiedene Umstände, auf die er keinen Einfluss hat, ein jähes Ende. Nachdem es Guppys Freund Jobling, der vorübergehend das Zimmer von Nemo mietete (Kap. 20), endlich gelungen war, Krook zu überreden, ihm die noch vorhandenen Briefe und Papiere aus Nemos Nachlass zu überlassen, um sie an Lady Dedlock zu verkaufen, löst sich Krook kurz vor der Übergabe durch Selbstverbrennung auf (Kap. 32). Auch Versuche, die Briefe selbstständig zu finden, gehen erfolglos aus. Entweder scheitert Guppy am Chaos in Krooks Haus oder an Personen, die sich ihm in den Weg stellen. So hat Smallweed als Schwager von Krook dessen Hinterlassenschaften geerbt und lässt

¹⁵¹ Dieser Zusammenhang kann aufgrund des Gesprächs zwischen Smallweed, der Mr. George als Vermittler von Tulkinghorn Geld für die Eröffnung einer „shooting gallery“ geliehen hat (in welcher später Richard und Hortense, die Zofe von Lady Dedlock und spätere Mörderin von Tulkinghorn, Unterricht nehmen), hergestellt werden. Smallweed selbst war auch einer der Geldgeber des verschuldeten Hawdon, ohne das Geld je wieder bekommen zu haben (daher das Abtauchen Hawdons als Nemo).

¹⁵² Ein Umstand, für den sich George in Kap. 63 gegenüber Esther erklärt, um den Vorwurf des Verrats zu entkräften, und wodurch klar wird, dass Captain Hawdon mit seiner Geliebten vor deren Eheschließung mit Sir Leicester nochmal brieflich Kontakt aufnahm. Vgl. Anm. 213 dieser Studie.

keinen Zweifel, dass er keine Eindringlinge zulässt. Auch stößt Guppy im falschen Moment wiederholt auf Tulkinghorn, der als „the old gentleman“ den Teufel assoziiert und immer wieder bedrohlich wie aus dem Nichts auftaucht (Kap. 33, S. 527 und Kap. 39, S. 608 ff.). Alle diese Kapitel werden in sich durch die partielle Verfolgung weiterer Erzählstränge oder durch detailreiche Schilderung in der Sache gedehnt, so dass eine zusätzliche Erwartungsspannung entsteht.

Im Hinblick auf die Langzeitspannung schieben die Ereignisse die Bloßstellung Lady Dedlocks auf. Während in Esthers Geschichte die Frage nach der unbewältigten Vergangenheit im Vordergrund steht, entwickelt sich Lady Dedlocks Geschichte zu einer Geschichte der Verdrängung und Abwehr der Vergangenheit mit der Frage, wie lange ihr das gelingen mag. Der Leser erhält für beide der zentralen Fragestellungen eine Vielzahl von direkten und indirekten Vorausdeutungen, die ihn kognitiv involvieren und ihm schon frühzeitig genügend „clues“ anbieten, um das Rätsel um Esthers Herkunft und Lady Dedlocks verborgene Vergangenheit zu lösen und die ihn in der Folge emotional stimulieren, Partei zu ergreifen, nämlich für die immer mehr unter Druck geratende Lady Dedlock.

Das Netz der direkten und indirekten Voraus- bzw. Andeutungen ist überaus dicht gewebt und führt trotz der Vielzahl der parallelen Geschichten zu einer stufenweisen, das Interesse des Lesers fesselnden Erkenntnisbildung, der im Folgenden detailliert nachgegangen werden soll. Zunächst werden in den Kapiteln 2 (Lady Dedlock), 3 (Esther) und 11 (Nemo) die Personen eingeführt, deren verwandtschaftliche Beziehung im Laufe des Enthüllungsprozesses aufgedeckt wird. Jedoch erfährt der Leser nur sehr andeutungsweise, dass diese Personen etwas zu verbergen haben. Aber durch die Zusammenfügung der einzelnen zum Teil sehr subtilen Hinweise kann er nach und nach zu einem Gesamtbild kommen.

Auf Lady Dedlocks Vergangenheit erhält der Leser – wie auch Tulkinghorn, ihr Antagonist und Verfolger – lediglich Hinweise, die auf der Oberfläche der Erscheinungen auf Zusammenhänge verweisen. So fällt dem Leser zunächst die atmosphärische Übereinstimmung zwischen Lady Dedlocks Stimmung und dem Wetter auf: „My Lady Dedlock’s place has been extremely dreary. [...] My Lady Dedlock says she has been ‚bored to death‘.“ (Kap. 2, S. 56) Lady Dedlocks Stimmung ist aber nicht auf das Wetter zurückzuführen, sondern das Wetter spiegelt ihren Gemütszustand. Dieser Umstand wird sichtbar, wenn Lady Dedlock angesichts einer Szene innigen Familienglücks „out of temper“ (ebd.) zu geraten scheint und der Reporter-Erzähler

dazu bemerkt, die Lady sei „childless“ (ebd.). Damit deutet sich hier mit sparsamen Mitteln der innere Konflikt Lady Dedlocks an.¹⁵³ Auch die zur Schau getragene Langeweile wird vom Erzähler nachdrücklich beschrieben.¹⁵⁴ Doch jeder Versuch, der Langeweile zu entfliehen, erweist sich als zwecklos. Ob in Paris, in London oder Chesney Wold: Lady Dedlock trägt alle äußeren Zeichen von mangelndem Interesse und Überdrüssigkeit ostentativ vor sich her (Kap. 2, S. 60). Umso auffälliger wird dann ihre Reaktion auf die Handschrift Nemos und wird daher vom Leser (und von Tulkinghorn, was hier signifikant ist) als deutliches Signal wahrgenommen: „My Lady changing her position, sees the papers on the table – looks at them nearer – looks at them nearer still – asks impulsively: ‚Who copied that?‘“ (ebd., S. 61). Da sie aber im gleichen Moment versucht, ihr Interesse zu verbergen und in den Modus des „careless way again“ (ebd.) verfällt, wird dem aufmerksamen Leser der Verdacht auf eine bestehende Verbindung zwischen dem Schreiber und Lady Dedlock geradezu aufgedrängt. Lady Dedlock wird noch zweimal mit der Existenz des Schreibers konfrontiert - man beachte die triadische Struktur, die in diesem Strang auf einen Höhepunkt zuläuft. Zunächst eröffnet ihr Sir Leicester auf der Heimfahrt nach Chesney Wold, dass Tulkinghorn etwas über den Schreiber herausgefunden hat. Wieder fällt Lady Dedlocks Reaktion ungewöhnlich heftig aus, indem sie die Kutsche verlässt und einen Spaziergang macht (Kap. 12, S. 205), und es danach kaum erwarten kann, das Ergebnis von Tulkinghorns Nachforschungen zu hören (ebd., S. 213).¹⁵⁵ Erneut dementiert sie im anschließenden Gespräch mit Tulkinghorn ihr Interesse und bestätigt damit gleichzeitig die Betroffenheit, die sie verbergen will. Es wird rasch offenbar, dass Tulkinghorn sie durchschaut hat und ihr zur Gefahr werden wird.¹⁵⁶

„They appear to take as little note of one another, as any two people, enclosed within the same walls, could. But, whether each evermore watches and suspects the other, evermore mistrustful of some reservation; other, and never to be taken unawares; what each would give to know how much the other knows – all this is hidden, for the time, in their own hearts.“ (ebd., S. 217)

Diese hier genutzte Erzähltechnik des subtilen, scheinbar introspektiven Kommentierens ist gleichzeitig eine starke Vorausdeutung für den Leser auf den sich

¹⁵³ In Kap. 12 wird dieser Gedanke von der Haushälterin, Mrs. Rouncewell, nochmals aufgenommen.

¹⁵⁴ Das sprachliche Bild des Oxymorons („an exhausted composure, a worn-out placidity, an equanimity of fatigue“ (ebd., S. 57)) versinnbildlicht das schwerzhaftes Ungleichgewicht, welches der innere Konflikt darstellt. Dazu auch Weinstein (Structure and Collaps. A Study of Bleak House, 1968, S. 6).

¹⁵⁵ „Every day before dinner, my Lady looks for him in the dusk of the library, but he is not there. Every day at dinner, my lady glances down the table for the vacant place [...]“ (ebd., S. 213). Auch durch die Anapher wird ihre Ungeduld nachdrücklich unterstrichen.

¹⁵⁶ Nicht ohne Grund heißt die Überschrift des Kapitels: „On the Watch“ (ebd., S. 203).

entwickelnden Konflikt. Damit etabliert der Erzähler ein gemeinsames Verständnis zwischen ihm und dem fiktiven Leser, welches die Spannung auf die Frage von Lady Dedlocks Schicksal verstärkt. Als Lady Dedlock dann wenig später durch eine Zeitungsnotiz nochmals auf Nemos Tod gestoßen wird, ist ein gewisser Höhepunkt erreicht. Sie zeigt eine umso heftigere Reaktion, wobei der Reporter-Erzähler wieder nur die Oberfläche der Verbindung des Armenviertels „Tom-all-Alone’s“ und Chesney Wold auf subtile Weise anzeigt: „What connexion can there be, between the place in Lincolnshire, the house in town, [...] and the whereabouts of Jo the outlaw with the broom, [...]?“ (Kap. 16, S. 272). Als sich Lady Dedlock in den Kleidern ihrer Zofe Hortense in das Armenviertel begibt, um sich von Jo das Haus mit dem Zimmer, in dem Nemo wohnte, den Laden von Snagsby, für den er arbeitete, und den Friedhof, auf dem er begraben wurde, zeigen zu lassen, wird ihre Identität nicht gelüftet, sondern beschrieben, was ein unbefangener Beobachter gesehen haben würde: „She should be an upper servant by her attire, yet, in her air and step, [...], she is a lady.“ (ebd., S. 276). Da diese Art der subtilen Implikation wiederholt auftritt, kann der Leser mit einiger Gewissheit annehmen, dass die Identität der Zofe diejenige von Lady Dedlock ist, was sich in Kap. 20 durch Tulkinghorns Ermittlungen endgültig bewahrheitet.

Auch im Schreiber Nemo, der aufgrund seiner Schulden, die er nicht bezahlen konnte, unter einem Pseudonym lebte, verkörpert sich eine Diskrepanz von Schein und Wirklichkeit: „[...] there was something in his manner, uncouth as it was, that denoted a fall in live.“ (Kap. 11, S. 191). Gleichzeitig gibt der Reporter-Erzähler in expliziten Vorausdeutungen Hinweise auf die Existenz einer Frau „who held him in her heart“ (ebd., S. 201)¹⁵⁷ und auf ein verlassenes Kind (ebd., S. 196). Mit diesen Hinweisen wird die Verbindung zwischen Lady Dedlock und Nemo, die durch die Handschrift geknüpft wurde, dem Charakter nach umrissen und lässt den Leser Lady Dedlocks Reaktion und Handlungsweise in den Kapiteln 12 und 16 (Reaktion auf Nemos Tod und heimlicher Besuch am Grab) genau in diesem Licht wahrnehmen und bewerten, Thesen erstellen und Zukünftiges antizipieren.

Esthers Korrelation zu Lady Dedlock wird hingegen in Kap. 3 zunächst scheinbar völlig unverbunden erzählt. Während Lady Dedlocks verborgene Vergangenheit und der daraus resultierende Konflikt seinem Charakter nach nur durch sehr subtile Winke und Hinweise signalisiert werden, gibt die Erzählerin Esther zwar

¹⁵⁷ Diese Bemerkung des Erzählers insinuiert eher, dass Hawdon seine Geliebte im Stich ließ.

direkte, aber doch ratlose Hinweise. Einerseits tut sie kund, dass niemand jemals von ihrer Mutter oder ihrem Vater gesprochen habe, sie jedoch ein größeres Interesse an ihrer Mutter habe,¹⁵⁸ dem sie aber nach einer harschen Zurückweisung durch ihre Tante – wie der Anfang dieses Kapitels schon zeigte – nicht mehr nachgeht (Kap. 3, S. 63). Die Hinweise ihrer Patin bzw. Tante sind mit dem Makel des Unaussprechlichen versehen und von Rat begleitet, „[...] pray daily that the sins of others be not visited upon your head [...]“ (ebd., S. 65), so dass Esther fortan ihr Lebensziel darauf richtet, Gutes für andere zu tun und nicht an sich zu denken, um den Makel zu kompensieren. Vielmehr wird die Verbindung zwischen Esther und Lady Dedlock durch die zwischen ihnen bestehende Ähnlichkeit, die in zunehmend stärkeren Andeutungskontexten aufgebaut wird, hergestellt. Nachdem der Anwaltsgehilfe Guppy durch Zufall in das Haus der Dedlocks gekommen ist, entdeckt er dort Lady Dedlocks Portrait und die verwirrende Ähnlichkeit zu Esther, die er kurz vorher kennen gelernt hatte (Kap. 7). Erst in Kap. 18 wird das so vorbereitete Ähnlichkeitsmotiv in Esthers Erzählung wiederaufgenommen. Das erste Zusammentreffen der beiden Figuren - Esther und Lady Dedlock - erfolgt beim sonntäglichen Kirchbesuch, als Esther John Jarndyces Freund Mr. Boythorn besucht, der Nachbar von Sir Leicester ist. Esther empfindet, ohne ihre Emotion eindeutig einordnen zu können, beim Anblick von Lady Dedlock ein merkwürdiges Gefühl von déjà-vu:

„But why her face should be, in a confused way, like a broken glass to me, in which I saw scraps of old remembrances; and why I should be so fluttered and troubled (for I was still), by having casually met her eyes; I would not think.“ (Kap. 18, S. 304)

Esthers übermäßige Reaktion verrät – wie bei Lady Dedlock, als sie die Handschrift ihres früheren Geliebten erkennt – einen Zusammenhang, der über ein vages Ähnlichkeitsempfinden hinausgeht (vgl. Beyer, 1976, S. 119). Die einzelnen Verdachtsmomente auch in diesem Erzählstrang erhärten sich dadurch, dass sie eine Wiederholung und damit Verstärkung erfahren. Als Esther und Ada, Jarndyces Mündel, wenig später vor einem beginnenden Unwetter in einer Hütte im Wald Schutz suchen, begegnen sie erneut Lady Dedlock, die am selben Platz Zuflucht gefunden hatte (Kap. 18, S. 309). Dieses Mal wird die optische Ähnlichkeit um eine akustische ergänzt. Da die Dunkelheit Lady Dedlock zunächst verbirgt, reagiert Ada auf deren Stimme wie auf Esthers:

¹⁵⁸ „‘ O, pray tell me something of her. [...] What did I do to her? How did I love her? [...] O, speak to me!’“ (ebd.)

„Is it not dangerous to sit in so exposed a place?“

„Oh no, Esther dear!“ said Ada, quietly.

Ada said it to me; but I had not spoken.”“ (ebd.)

Wiederum wird die Bedeutsamkeit der Begebenheit durch die Reaktion der betroffenen Person - hier Esther, die aus ihrer Erinnerung schildert - verdeutlicht: „I had never heard the voice, as I had never seen the face, but it affected me in the same strange way.“ (ebd.) Auch wenn dem Leser an dieser Stelle noch sichere Bestätigungen fehlen, so hat er in Kombination mit den anderen ‚clues‘ bereits hier eine hohe Gewissheit über den Zusammenhang zwischen Lady Dedlock, Nemo und Esther und wird in der Folge alles Erzählte unter dieser Voraussetzung wahrnehmen.¹⁵⁹

Schon im nächsten Kap. 19 werden durch den Reporter-Erzähler - wie oben bereits erwähnt - weitere Zusammenhänge zwischen Lady Dedlock und Nemo, zwischen Esther und Captain Hawdon hergestellt, indem der Reporter-Erzähler berichtet, dass Jo und Mrs. Chadband gegenüber Guppy und Snagsby ihr Wissen über Lady Dedlocks verdeckte Erkundigungen und über Esthers wahren Namen preisgeben. All diese Informationen verknüpft der Antwaltslehrling Guppy in einer Art erklärenden Rückwendung gegenüber Lady Dedlock, als er dieser in Kap. 29 nach einigen weiteren Recherchen anbietet, ihre Briefe, die sie einst an Captain Hawdon schrieb, für sie zurückzuerlangen.

Durch die gewählte Erzählstrategie, immer an der Oberfläche der Erscheinungen zu bleiben und Winke und Hinweise auf subtilste Weise zu geben, hat der Leser zwar bis zur Anagnorisis (Kap. 36) alle wesentlichen ‚clues‘ bekommen und zusammengefügt, aber ihm ist die Spannung erhalten geblieben. Insbesondere das Kap. 19 im Hause Snagsby, welches zunächst Reverend Chadband und seine Gattin, ehemals Miss Rachel und Hausdame bei Esthers Tante, vorgeblich zu einem Betabend zusammenbringt, fordert die Kombinationsgabe des Lesers heraus. Wenn der Straßenfeger Jo zufällig dazukommt und Lady Dedlocks Erkundigungen nach Nemo verrät und Mrs. Chadband zeitgleich Esthers wahren Namen als Hawdon zum Besten gibt, kombinieren Guppy und der Leser vor dem Hintergrund ihres schon vorhandenen Wissens - jeder für sich - dass Nemo Lady Dedlocks früherer Liebhaber ist, eigentlich Captain Hawdon heißt und Esther die Tochter der beiden ist. Die Subtilität der

¹⁵⁹ In der Folge werden Mr. George eine vage Ähnlichkeit zwischen Esther und ihrem Vater (Kap. 24) und Jo zwischen Esther und ihrer Mutter, die er ja zu Nemos Grab geführt hatte, wahrnehmen (Kap. 31). Auch hier wieder die triadische Struktur, die auf einen Höhepunkt zustrebt: in Kap. 36 kommt es zur entscheidenden Begegnung zwischen Lady Dedlock und ihrer Tochter nach deren Krankheit in Kap. 35.

Hinweise involviert den Leser kognitiv aufs Intensivste und folgt dem Prinzip, den Schein des Sichtbaren zu durchbrechen. Hinzukommt, dass das Interesse und die Spannung im Laufe der Handlung um die Frage, wie lange Lady Dedlock ihre verborgene Vergangenheit wahren kann, erweitert wird (siehe dazu im Detail Kap. 4.3.3). Des Weiteren ist Guppys Auftreten als eine Art Vermittler zwischen Lady Dedlock und Esther dichtungsgeschichtlich als Vorbereitung der Anagnorisis und für den Leser als Bestätigung aller bislang gestellten Vermutungen zu sehen. Gleichzeitig tritt Guppy, wenn er Lady Dedlock ihre alten Briefe anbietet, als Gegenpol zu Tulkinghorn auf. Wie in *OT* werden viele der Erkenntnis erzeugenden Handlungen durch Zufälle eingeleitet, denen in einem gesonderten Kapitel nachgegangen werden soll.

4.3.2 Der Zufall als Handlungsstimulus

Der Einsatz des Zufalls in der Handlungsführung wird in *BH* nicht in jedem Fall genutzt, um die Handlung im Sinne der Enthüllung voranzutreiben, sondern hat auch die Funktion, Personen zunächst einmal räumlich näherzubringen oder das Ähnlichkeitsmotiv ins Spiel zu bringen, das - wie das Kapitel 4.3.1 zeigte - einerseits die Vermutungsbildung des Lesers beflügelt und andererseits den selbst ernannten Ermittler Guppy zu Aktionen animiert, die die Handlung vorantreiben.

In den ersten Kapiteln trägt der Zufall dazu bei, dass Esther ihrer Mutter wie auch ihrem Vater räumlich näherkommt und so bestimmend dafür ist, dass Esther ihrer Mutter überhaupt begegnen kann.¹⁶⁰ Jedoch wird Esther in keinem Fall die verwandtschaftliche Beziehung bewusst, so dass daraus auch keine von Esther oder Lady Dedlock ausgehende Handlungsbewegung in dem Sinne erfolgt, dass Esther oder Lady Dedlock aktiv an der Enthüllung ihrer Beziehung mitwirken. Auch in *OT* war der junge Protagonist nicht in der Lage, die Zufälligkeit der Begegnung mit Mr. Brownlow oder Rose auszuwerten. Jedoch spielt bei Esther noch eine andere Komponente als Jugend bzw. Unwissenheit eine Rolle. Schon im Kap. 4.3.1 dieser Studie ist deutlich

¹⁶⁰ Der Tod von Miss Barbary, Esthers Tante, führt Esther zu Mr. Jarndyce. Das hat die zufällige Folge, dass Esther die Prozessbeteiligte Miss Flite kennenlernt, die eine Wohnungsnachbarin ihres Vaters ist. Somit hat sie zweimal indirekt Kontakt mit ihrem Vater, was jedesmal geheimnisvoll aufgeladen ist (Kap. 5, S. 106; Kap. 14, S. 250: „I felt as if the room had chilled me.“, vgl. auch Beyer, S. 116f.). Außerdem lernt Esther Mr. Boythorn, den Freund von John Jarndyce kennen, welcher Grundstücksnachbar der Dedlocks ist. Anlässlich eines Besuchs dort begegnet sie ihrer Mutter zweimal in kurzer Folge (Kap. 18, S. 304 und S. 309 ff.). Wiederum sind die Begegnungen geheimnisvoll aufgeladen: Esther sieht „scraps of old remembrances“ (ebd., S. 304) in Lady Dedlocks Gesicht und empfindet im Laufe der zweiten Begegnung das Aufkommen von „innumerable pictures“ ihrer selbst (ebd., S. 309), ohne dass dieses später als „accidental meeting“ bezeichnete Treffen (Kap. 43, S. 660) ein Erkennen ermöglicht hätte.

geworden, dass Esther jede Auseinandersetzung mit ihrer Vergangenheit ablehnt und insofern den Gefühlen, die die Begegnungen erzeugen, nicht bereit ist nachzugehen. Für den Leser jedoch sind diese Begegnungen wegen des Einsatzes des Ähnlichkeitsmotivs eine Möglichkeit, Esthers Herkunft auf die Spur zu kommen. Ähnlich wie in *OT* führt die Herauslösung aus der Umgebung der Kindheit Esther mit jemanden zusammen, der die Zufälligkeit der Ereignisse auszuwerten vermag und auftreten kann gleichsam „als Instrument, mit dessen Hilfe die fehlende Erkenntnis [der anderen Personen; Anm. Verf.] ermöglicht werden soll“ (Beyer, 1976, S. 120). Das ist der Anwaltsgehilfe Guppy, der Esther bei ihrer Ankunft in London im Auftrag des Anwaltsbüros Kenge & Carboy abgeholt hat. Als ihn geschäftliche Angelegenheiten zufällig in die Umgebung von Chesney Wold führen, kommt er auf die Idee den Landsitz der Dedlocks zu besichtigen und stößt zufällig auf das Portrait Lady Dedlocks. Völlig irritiert über sein Gefühl des *déjà-vu* versucht er seine Reaktion einzuordnen:

„‘Blest!’ says Mr. Guppy, staring in a kind of dismay at his friend, ‚if I can ever have seen her. Yet I know her! Has the picture been engraved, Miss?’

‚The picture has never been engraved. Sir Leicester had always refused permission.’

‚Well!’ says Mr. Guppy in a low voice, ‚I’ll be shot if it ain’t very curious how well I know that picture! So that’s Lady Dedlock, is it!’“ (Kap. 7, S. 138)

Trotz aller Bemühungen - die Szene wird durch Wiederholung von Guppys Worten in Variation zu einer starken Vorausdeutung - ist Guppy zu diesem Zeitpunkt nicht in der Lage, die Ursache für seine merkwürdige Assoziation auszumachen.¹⁶¹ Das auslösende Moment für die Aufklärung der geheimnisvollen Ähnlichkeitsempfindung ist ein weiteres Treffen mit Esther, welches eine analoge Empfindung auslöst, d.h. eine Empfindung, die plötzlich, unerwartet und unerklärlich in ihm aufsteigt:

„Mr. Guppy sat down at the table, and began nervously sharpening the carving-knife on the carving fork; still looking at me [d. h. Esther – Anm. d. Verf.] [...] in the same unusual manner.“ (Kap. 9, S. 174) Offensichtlich knüpft er in diesem Moment die Verbindung zwischen Esther und Lady Dedlock, denn kurz darauf deutet er Esther an, er könne möglicherweise ihre Interessen vorantreiben, wenn er sie heirate (ebd., S. 177). Auch in dieser Situation reagiert Esther abweisend, ja sogar schroff, auf Guppys

¹⁶¹ Erst viel später kann Guppy die Zusammenhänge auflösen: „[...] I found, when I had the honour of going over your ladyship’s mansion of Chesney Wold, [...] such a resemblance between Miss Esther Summerson and your ladyship’s own portrait, that it completely knocked me over; so much so, that I didn’t at the moment even know what it was that knocked me over.“ (Kap. 29, S. 462, wenn Guppy sein Wissen in einer Art resümierenden Rückwendung gegenüber Lady Dedlock offenbart, um ihr die Briefe zum Verkauf anzubieten, die sie einst an Captain Hawdon schrieb, obwohl er sie noch nicht hat).

versteckte Hinweise, kann sich aber später unerklärlicher Gefühle nicht erwehren: „[...] and felt as if an old chord had been more coarsely touched than it ever had been since the days of the dear old doll, long buried in the garden“ (ebd., S. 178). Im Folgenden helfen Zufallsereignisse Guppy, die notwendigen Informationen für seine Theorie zu erhalten.

Guppy ist zufällig anwesend (Kap. 19, S. 321), als der Straßenfeger Jo wegen der von Lady Dedlock erhaltenen Belohnung Ärger mit der Polizei bekommt. Dadurch erfährt er von Lady Dedlocks verdecktem Besuch am Grabe Nemos. Da Jo den ‚law stationer‘ Snagsby als Referenz angibt, bürgt Guppy für die Existenz Snagsbys. Zur Überprüfung der Angaben wird Snagsby aufgesucht, bei dem zufälligerweise gerade Mrs. Chadband mit ihrem Gatten zu Besuch ist,¹⁶² die vor ihrer Hochzeit in Diensten von Miss Barbary, Esthers Tante, gestanden hatte. Der dritte Zufall in dieser Reihe ist, dass Mrs. Chadband auf Esther Summerson zu sprechen kommt und Guppy dabei den wahren Namen verrät: Esther Hawdon (ebd., S. 463). Das ist eine Information, die in Kombination mit Lady Dedlocks Erkundigungen nach Nemo und Esthers und Lady Dedlocks Ähnlichkeit, in Guppy wie im Leser die Vermutung aufkeimen lässt, dass Nemo eigentlich Captain Hawdon heißt und möglicherweise Esthers Vater ist, was eine Kernthese im Enthüllungsdrama darstellt. Wiederum wird ein Höhepunkt durch eine triadisch angelegte Entwicklung vorbereitet.

Durch Zufall findet Guppy bei Krook auch die von Nemo hinterlassenen Briefe, die Lady Dedlock ihrem Geliebten einst schrieb und die seine wahre Identität als Captain Hawdon ausweisen (Kap. 29, S. 465). Obwohl Guppy in der Absicht, irgendwelche Informationen über Nemo zu erfahren, Kontakt mit Krook knüpft, ordnet er die Auffindung der Briefe als ein Element „of a chain of circumstance“ ein (Kap. 29, S. 465). Für den selbsternannten Ermittler Guppy bestand demnach die Aufklärungsarbeit lediglich in der Reaktion auf bestimmte Zufälle. Seine eigentliche Mission ist beendet, als er Lady Dedlock von der Existenz ihrer Tochter in Kenntnis setzt (Kap. 29).¹⁶³ Damit fungiert er als Instrument der Vorsehung, denn alle Zufälle,

¹⁶² Die Zufälligkeit dieser Ereigniskette wird auch von Guppy erkannt: „Through some accidental circumstance“ (Kap. 20, S. 334) und „a very singular circumstance“ (Kap. 29, S. 463) lauten seine rückblickenden Beurteilungen dieser Ereignisse.

¹⁶³ Von W. J. Harvey (Chance and Design in Bleak House, 1967, S. 143) wird im Rahmen der Analyse des Zufalls das Kap. 24 besonders hervorgehoben, in welchem Richard zufällig bei Mr. George Schieß- und Fechtunterricht nehmen soll und Esther dort dem ehemaligen Burschen ihres Vaters begegnet, der ihr später einen Brief schreibt, der sie – sollte sie es noch nicht wissen – von der Beziehung zwischen Lady Dedlock und ihrem Vater berichtet. Gleichzeitig begegnet sie Mr. Bucket, der sich später ihrer erinnert,

auch diejenigen, die keine Handlungsaktivität auslösen, sind darauf gerichtet, den Leser an der Ermittlung zu beteiligen, aber insbesondere die Anagnorisis zwischen Esther und Lady Dedlock vorzubereiten (Beyer, 1976, S. 115f.).¹⁶⁴ Die Anagnorisis ist für beide Figuren von zentraler Bedeutung. Esther kann - auch vorbereitet durch den inneren Wandel, den ihre entstellende Erkrankung ausgelöst hat¹⁶⁵ – sich erstmals aktiv mit ihrer Identität und der Last der „Erbschuld“ auseinandersetzen. Die Enthüllung ihrer Herkunft ist für Esther, nachdem sie diese so lange abgewiesen hat, eine Befreiung im Hinblick auf die Schuld und Scham, die sie ihretwegen empfunden hatte. Sie befindet: „I was as innocent of my birth as a queen of hers“ (Kap. 36, S. 571) und erkennt die Veränderung in ihrer Selbstwahrnehmung und -bewertung, die das Wissen um ihre wahre Identität erzeugt hat. Gleichzeitig sieht sie nun auch die Zufälligkeit vieler Ereignisse: „how many things had worked together, for my welfare“ (ebd.). So ist sie nun in der Lage, ihre vermeintliche Schuld abzulegen, und ihr eigenes Schicksal in dankbarer Demut und tätiger Nächstenliebe anzunehmen. Denn sie erneuert ganz bewusst ihr Lebensgelöbnis: „I renewed my resolutions, and prayed to be strengthened in them“ (ebd.).¹⁶⁶ Für Esther leitet die Erkenntnis über sich selbst außerdem im Zuge der Folgeereignisse eine Erkenntnis über die moralische Verantwortung ein, die der Einzelne für das gesellschaftliche Ganze hat (vgl. Kap. 4.6.1). Für Lady Dedlock ist die Begegnung ein Moment der Entlastung von der Schuld ihrer Oberflächlichkeit und Unaufrichtigkeit sowie eine Situation tief empfundener Liebe und Vertrauenserfahrung nach all der Isolation und Entfremdung, die die Geheimhaltung¹⁶⁷ ihrer Vergangenheit

wenn er ihr Taschentuch in Lady Dedlocks Zimmer findet, die Bedeutung erahnt und Esther auf die Suche nach Lady Dedlock einbindet. Dieses Kapitel zeigt noch einmal, wie sehr die Vielzahl der Personen und Ereignisse durch Zufälle verknüpft werden und damit dem Prinzip der „connectedness“ genauso gehorchen wie dem der Zielführung der Ereignisse.

¹⁶⁴ Insofern sind Deutungen, die Guppy als Sympathieträger oder als anständigen Gegenpart der Anwälte sehen, nicht substantiiert (Hawthorn, 1987, S. 43), zumal er vielfach als Parodie wirkt (s.u.).

¹⁶⁵ Es ist die Krankheit, die Esther wieder nach Lincolnshire in die Nähe von Lady Dedlock bringt (Kap. 35, S. 549), es ist die Krankheit, welche Esther als Prüfung und Krise empfindet und sie ihr Gelübde „industrious, contented, and true-hearted“ zu sein, wiederholen lässt und welches sie nun ergänzt mit den Worten „and win some love to myself if I could“ (ebd., S. 350). Diese Wendung von Esthers Einstellung macht die Krankheit zur Metapher ihrer Neuorientierung und bereitet sie vor auf die Begegnung mit der Mutter, die ihr Erkenntnis und Erleichterung, aber auch wahre Liebesfähigkeit und einen Zugang zu ihrer Identität stiftet. Vgl. auch Anm. 181 dieser Studie.

¹⁶⁶ Erneut verwendet Dickens eine Triade, indem er in diesem Fall das Gelübde dreifach – quasi leitmotivisch – von Esther fassen lässt, und zwar jedes Mal mit anderer Nuancierung. Die Betonung verweist auf die Bedeutung des Gelübdes für die Botschaft des Romans. Harvey sieht die Botschaft darin, dass göttliche Vorsehung und eigene Anstrengungen das Leben bestimmen. Er sieht die Form des Romans insofern als „expressive of its substance“ (1967, S. 146). Dem ist zuzustimmen.

¹⁶⁷ Für Lady Dedlock funktioniert die Verschleierung auf mehreren Ebenen: 1) auf der sprachlichen durch Schweigen oder Abwiegeln; 2) durch den Schleier oder Fächer („trifles with the screen“), als Guppy ihr

erzeugt hatte (vgl. Striebitz, 2009, S. 197, Anm. 73). Für den Leser ist es die Teilung des Geheimnisses von Esther und Lady Dedlock, Erkenntnis und Erleichterung sowie der Umschwung in den Spannungsbogen, der sich durch Lady Dedlocks immer intensivere Bedrohung durch Tulkinghorn ergibt. Da diese Bedrohung auch Thema des Zwiegesprächs zwischen Esther und ihrer Mutter ist, werden persönliche Ängste Lady Dedlocks erstmals aus der Figurenrede sichtbar und leiten über die Sympathie, die der Leser für Esther empfindet, das Aufkeimen von Empathie für Lady Dedlock ein. Neben der Vorbereitung der Anagnorisis dienen einige der Zufälle als retardierende Momente, die verhindern, dass die Verfolger Lady Dedlocks Schmach zu früh an die Öffentlichkeit bringen (Kap. 4.3.3 dieser Arbeit). So wie Esther ihr Schicksal an das Wirken des Zufalls und damit an die göttliche Vorsehung geknüpft sieht, so erkennt auch Lady Dedlock die Wirkung des Zufalls auf ihr Schicksal (ebd., S. 567). Ein Zufall ist es, der Lady Dedlocks Konfrontation mit der Vergangenheit auslöst. Denn dass ausgerechnet Nemo die eidesstattliche Erklärung kopiert hat, erweist sich als zufälliger Umstand, wie diese Situation von Tulkinghorn rückblickend beurteilt wird (Kap. 40, S. 629), als er Lady Dedlock erstmalig bedroht, ihr Geheimnis preiszugeben. Wenn in der Folge eine Reihe Zufälle wirksam wird (s.o.), die Lady Dedlock ihrer Tochter zuführen, so sind Tulkinghorns Aktivitäten, die dazu führen sollen, sie gesellschaftlich zu desavouieren (und in gewisserweise auch zu bestrafen), nicht als Reaktion auf eine Kette von Zufälligkeiten zu bewerten,¹⁶⁸ vielmehr werden seine Nachforschungen durch Lady Dedlocks Verhalten evoziert (Kap. 4.3.3 dieser Arbeit).

Der Zufall erweist sich nur im Kontext des Herkunftsrätsels als bewusst eingesetztes Mittel, das vielfältig funktioniert: Der Zufall bringt die entscheidenden Menschen zusammen, er trägt zur Wissenserweiterung von Leser und einzelnen handelnden Personen bei, er treibt die Handlung voran und macht das Prinzip der „connectedness“ sinnfällig, das Dickens in einer komplexen Gesellschaft walten sieht und das er dem Leser bewusst machen möchte (vgl. Kap. 2.1.1 dieser Arbeit).

Lady Dedlocks Verhalten wird von ihrem schlechten Gewissen diktiert und spiegelt ihre Absicht wider, ihre Vergangenheit zu verheimlichen. Tulkinghorn

seine Erkenntnisse offenbart (Kap. 28, S. 465); 3) durch die Verkleidung (z. B. das Anlegen von Hortenses Kleidungsstücken und später von Jennys Kleidern).

¹⁶⁸ Beyer kommt zu einem gegenteiligen Urteil, da die „Umstände auf das Ziel ausgerichtet waren, Lady Dedlocks Vergehen zu ahnden“ (ebd., 1976, S. 130). Aber wie Beyer selbst betont, wirkt Lady Dedlock, ohne es zu wollen, an der Enthüllung ihres Geheimnisses mit, indem sie auf die Konfrontation mit der Vergangenheit reagiert.

verkörpert quasi symbolisch die Erinnerung an die Vergangenheit. Er stimuliert daher zunächst ungewollt die Handlungen, die ihn auf die Spur bringen. D.h. diese Seite der verborgenen Vergangenheit wird durch andere narrative Strategien enthüllt, die in der Figurenkonzeption liegen und denen im nächsten Kapitel nachgegangen werden soll.

4.3.3 Die Figurenkonzeption als Enthüllungsstimulus

Sowohl Lady Dedlock als auch Tulkinghorn sind als Figuren angelegt, die etwas Geheimnisvolles, Unwirkliches umweht. Lady Dedlock, als Ikone der feinen aristokratischen Welt eingeführt, besticht durch Eleganz und Schönheit, aber vor allem durch äußere Kälte, Unnahbarkeit und kontrolliertes Verhalten.

„[...] and for years now my Lady Dedlock has been at the centre of the fashionable intelligence, and at the top of the fashionable tree. [...] My Lady Dedlock, having conquered *her* world, fell, not into the melting, but rather into the freezing mood. An exhausted composure, a worn-out placidity, an equanimity of fatigue not to be ruffled by interest or satisfaction, are the trophies of her victory“ (Kap. 2, S. 57 f. - Hervorhebung im Original).

Lady Dedlock wird als Angehörige einer Elite beschrieben, die eine kleine Welt für sich darstellt und unerreichbar ist. So empfindet sie sich als „an inscrutable Being, quite out of the reach and ken of ordinary mortals“ (ebd., S. 59). Dieses Bild von sich selbst wird nicht nur als Scheinbild von Tulkinghorn im Laufe der Handlung entkräftet, es wird auch gleich zu Beginn der Handlung vom Reporter-Erzähler in Frage gestellt, sind doch ihre Launen bekannt und gefürchtet (ebd.).¹⁶⁹ Gleich im Kapitel 2, in welchem Lady

Dedlock und ihre Welt vorgestellt werden, erscheint Tulkinghorn, der Anwalt der Familie Dedlock. Auch er wirkt unnahbar, verschlossen und scheint etwas zu verbergen:

„The old man is rusty to look at, but is reputed to have made good thrift out of aristocratic marriage settlements and aristocratic wills, and to be very rich [...] He is of the old school [...] and wears kneebreeches tied with ribbons, and gaiters or stockings. One peculiarity of his black clothes [...] is, that they never shine. Mute, close, irresponsive to any glancing light, his dress is like himself“ (ebd. S. 58 f.).

Dass die beiden Figuren als Antagonisten aufzufassen sind, zeigt sich bereits in diesem frühen Stadium des Romans: „Therefore, while Mr. Tulkinghorn may not know what is passing in the Dedlock mind at present, it is possible that he may“ (Kap. 2, S. 60).¹⁷⁰

Tulkinghorn – ein aufmerksamer Beobachter – bemerkt sofort, dass Lady Dedlock

¹⁶⁹ Vgl. auch Striebitz, die dem Antagonismus zwischen Tulkinghorn und Lady Dedlock unter dem Blickwinkel der Wissenswelten der Figuren nachgeht (Figuren und Figurenwelten. Eine Untersuchung zum Erzählwerk von Jane Austen und Charles Dickens, 2009, S. 191).

¹⁷⁰ Eine ähnliche Andeutung wird vom Erzähler gemacht, als Lady Dedlock von Tulkinghorn erfährt, dass Nemo verstorben ist und wohl keine Papiere hinterlassen habe: „what each would give to know how much the other knows – all this is hidden, for the time, in their own hearts“ (Kap. 12, S. 217).

ungewöhnlich impulsiv reagiert, als sie die Handschrift ihres früheren Geliebten in Unterlagen zum Fall Jarndyce bemerkt, die er Sir Leicester vorlegt. Nemos Handschrift steht hier quasi metonymisch für das Auftauchen Captain Hawdons aus der Vergangenheit (Beyer, 1976, S. 123). Tulkinghorns Argwohn ist erregt und führt ihn unmittelbar zum ‚law stationer‘ Snagsby, bei dem er das Schriftstück hatte kopieren lassen, um nach dem Autor zu fragen. Zwar kommen die Aktivitäten Tulkinghorns nach Nemos Tod zunächst zu einem Stillstand, indem er scheinbar die Kraft des Faktischen akzeptiert. Doch wiederum entfacht Lady Dedlock selbst seine Neugierde derart, dass er weitere Nachforschungen nach dem Schreiber anstellt: Wenn sie getrieben von ihrem schlechten Gewissen Nemos Grab aufsucht, dieses in Verkleidung tut und den Straßenfeger Jo, der ihr hilft das Grab zu finden, viel zu reichlich belohnt, wirkt sie wie überwältigt von ihrer Vergangenheit. Natürlich kann die reichliche Belohnung für Jo im Armenviertel nicht lange geheim bleiben und führt zu Jos Preisgabe der Begebenheit im Hause Snagsby (Kap. 4.3.2 dieser Arbeit). Durch Snagsby, der Tulkinghorn bereits früher Informationen über Nemo gegeben hatte, erfährt der Anwalt von dieser Begebenheit und setzt daraufhin seine Anstrengungen fort, Lady Dedlocks Beziehung zu Nemo/Captain Hawdon aufzudecken. Zunächst schaltet Tulkinghorn Inspektor Bucket ein, um Jo zu finden, damit er eine Gegenüberstellung mit Hortense durchführen kann, so dass die Identität der geheimnisvollen Frau festgestellt werden kann. Des Weiteren nimmt er Kontakt zu Smallweed auf, mit dem er schon einmal nach Captain Hawdon gesucht hatte, weil dieser ihm Geld schuldete. Smallweed wiederum hat Kontakt zu Mr. George, dem früheren Burschen Captain Hawdons, und bringt nach langem Hin und Her ein Schriftstück bei, das geeignet ist, Nemo und Captain Hawdon als ein und dieselbe Person zu identifizieren und die Verbindung zu Lady Dedlock zu beweisen.

Dieser Kette von Ereignissen haftet nichts Zufälliges an, sondern ein Ereignis ergibt sich notwendig aus dem vorhergehenden: Jo muss mit dem Goldstück Aufsehen erregen; Snagsby ist der einzige im Viertel, der Jo aus den Fängen der Polizei befreien kann. Snagsby aber ist die Verbindung zu Tulkinghorn, denn er hatte ja den Kontakt zwischen Nemo und Tulkinghorn indirekt hergestellt. Auch Lady Dedlocks Verkleidung, die der Verheimlichung ihrer Suchaktion galt, ist so naheliegend wie durchschaubar und ist von Tulkinghorn leicht aufzudecken (Kap. 22, S. 369). Es zeigt sich also, dass Lady Dedlocks schlechtes Gewissen sie zu ‚Unvorsichtigkeiten‘ verleitet, die mittelbar zu ihrer Entdeckung führen.

Je mehr Tulkinghorn von Lady Dedlocks Geheimnis in Erfahrung bringt, je mehr spitzt sich der Konflikt zwischen beiden zu, so dass Lady Dedlock und Tulkinghorn sich in subtiler Weise belauern. Dieses Belauern hatte schon angesichts von Tulkinghorns Bericht über den toten Schreiber begonnen (Kap. 12) und setzt sich weiter fort und je mehr Tulkinghorn über Lady Dedlock erfährt, desto größer wird ihre Angst. Sie zweifelt keine Sekunde, dass er sie verraten wird (Kap. 36, S. 567), weiß sie doch, dass er weder Gefühl noch Gnade kennt, weil es ihm ausschließlich um Macht geht: „‘His calling is the acquisition of secrets, and the holding possession of such power as they give him‘“ (ebd.).¹⁷¹ Dass es Tulkinghorn in der Tat nicht darum geht, Lady Dedlocks Geheimnis zu kennen, sondern ihm daran gelegen ist, Macht über sie zu erringen, wird in der Auseinandersetzung zwischen beiden bestätigt. So will er den Zeitpunkt der Desavouierung selbst bestimmen und sie auf diese Weise kontrollieren. Eine Kostprobe seiner Macht gibt er, als er Lady Dedlock durch eine anonymisierte Erzählung am Kamin in Gegenwart ihres Mannes wissen lässt, dass er ihre Vergangenheit rekonstruiert hat und sie – wann immer er möchte – verraten kann. Dieser indirekten Kommunikation folgt eine direkte Konfrontation in Tulkinghorns Zimmer. Durch die Verdopplung der Kommunikationssituation - der indirekten Situation folgt eine direkte - werden alle Aspekte von Bedrohung, Angst und Verzweiflung vertieft. Für den Leser wird erfahrbar gemacht, wie groß Verzweiflung und Druckempfinden der stolzen Frau sind.

Die Gefahr, der Lady Dedlock ausgesetzt ist, symbolisiert begleitend der „Ghost’s Walk“ in Chesney Wold. Der Überlieferung gemäß ist der Geist immer dann zu hören, „when calamity or, disgrace is coming to it [i.e. the House of the Dedlocks]“ (Kap. 7, S. 141). Die symbolische Relevanz des Motivs wird offenkundig durch Wiederholung und Veknüpfung mit Lady Dedlocks Geheimnis. Wo immer das Motiv auftaucht, „signalisiert es die gefährliche Nähe jener zum Schicksal gewordenen Vergangenheit, von der Lady Dedlock verfolgt wird“ (Gelfert, 1974, S. 66). Es taucht auf, nachdem Lady Dedlock das Grab ihres Geliebten besucht hat (Kap. 16, S. 209), bevor Guppy seine Enthüllungen macht (Kap. 28, S. 447), als Tulkinghorn Lady

¹⁷¹ Auf Tulkinghorns Fixierung auf Geheimnisse wird u. a. verwiesen in Kap. 10, S. 182, Kap. 11, S. 194, Kap. 12, S. 213, Kap. 22, S. 359, so dass das Geheimnis quasi ein Leitmotiv in Charakter und Handeln der Figur darstellt.

Dedlock droht, ihren Mann über ihre Vergangenheit zu informieren (Kap. 41, S. 638) und kurz vor ihrem Tod (Kap. 55, S. 811).¹⁷²

Während dieses Symbol nur lose mit ihrem Antagonismus zu Tulkinghorn verbunden ist, erweist sich der Schatten als ein Bild, das die Intensität der Bedrohung durch Tulkinghorn deutlich markiert. Tulkinghorn selbst ist durch sein Äußeres bereits als Schatten gekennzeichnet, wenn die Stumpfheit seiner Kleidung bei der ersten Vorstellung in Kap. 2 hervorgehoben wird:

„One peculiarity of his black clothes, and of his black stockings, be they silk or worsted, is that they never shine. Mute, close, irresponsible to any glancing light, his dress is like himself. He never converses, when not professionally consulted.“ (ebd., S. 59).¹⁷³

Das stumpfe Schwarz seiner Kleidung gibt ihm etwas Verschlussenes und Drohendes, „welches ihn als den Agenten eines unentrinnbaren Verhängnisses erscheinen lässt“ (Gelfert, 1974, S. 37). Tulkinghorn verfolgt, d. h. er „beschattet“ Lady Dedlock:

„Mr. Tulkinghorn brings it [i.e. the chair] a little forward for her with his clumsy bow, and retires into a window opposite. Interposed between her and the fading light of day in the now quiet street, his shadow falls upon her, and he darkens all before her. Even so does he darken her life.“ (Kap. 48, S. 708 f.).¹⁷⁴

Dieses kommt auch in der Verwendung des Wortes „to haunt“ (in der gleichen Szene) zum Ausdruck, mit dem Tulkinghorns Aktivitäten im Kontext der sich bedrohlich zuspitzenden Lage gekennzeichnet werden und in die folgende Bewertung münden: „No relief or security from him for a moment“ (ebd., S. 708). Lady Dedlock kann ihm nicht entweichen, wie sie schon bei der Begegnung mit ihrer Tochter zu Recht bemerkt: „‘He is always vigilant, and always near me. I may keep him at a standstill, but I can never shake him off.‘“ (Kap. 36; S. 567) Schon bevor Lady Dedlock ihren verhängnisvollen Besuch am Grabe Nemos macht, von dem Tulkinghorn später erfährt, verdunkelt ein Schatten ihr Portrait (Kap. 16, S. 271), ohne dass schon der symbolische Gehalt und die Verweisung auf Tulkinghorn für den Leser erkennbar wäre.¹⁷⁵ Als jedoch die

¹⁷² Das Echo des „Ghost’s Walk“ hat aber nicht nur die symbolische Funktion, die Bedrohung Lady Dedlocks anzukündigen, sondern birgt auch Spannungseffekte für den Leser, der die Schritte mit der Aufdeckung von Lady Dedlocks Vergangenheit identifiziert und als starke Vorausdeutung wertet (Cerny, 1975, S. 144).

¹⁷³ Eine ähnliche Beschreibung erfolgt in Kap. 10, S. 182, wenn er Nemo aufsucht. Auch Tulkinghorns Erscheinungsbild erhält durch Wiederholung eine Vertiefung und Verstärkung, die seine symbolische Qualität unterstreicht.

¹⁷⁴ Vgl. auch das ähnliche Bild fünf Seiten später: „‘Mr. Tulkinghorn, an indistinct form against the dark street now dotted with lamps, looms in my Lady’s view, bigger and blacker than before“ (S. 713) – diese enge Aufeinanderfolge des Schattenmotivs führt zu einer deutlichen Verstärkung der Bedrohung.

¹⁷⁵ Auch im Kontext anderer Szenen hat Tulkinghorn die Qualität eines Schattenmannes. Z.B. im Kap. 22, S. 359, wenn er mit Bucket die Gegenüberstellung von Jo und Hortense inszeniert, in Kap. 38, S. 616, wenn er plötzlich aus dem Dunkel auftaucht und Guppys Suche nach den Briefen stört.

Bedrohung durch Tulkinghorn immer offenkundiger wird, lässt sich der Symbolcharakter des Schattens deutlich ermitteln:

„And now, upon my Lady’s picture over the great chimney piece, a weird shade falls from some old tree, that turns it pale, and flutters it, and looks as if a great arm held a veil or hood, watching an opportunity to draw it over her.“ (Kap. 40, S. 621)

An dieser Stelle kommt ein methodisches Vorgehen zum Ausdruck „Situation und Handlung als verweisend zu lesen“ (Cerny, 1975, S. 123). Das Verb „watching“ indiziert das Bild des Verfolgtseins, „to draw it over her“ assoziiert das Gefangennehmen des Opfers und antizipiert so die bevorstehende Bloßstellung Lady Dedlocks durch Tulkinghorn, der durch George in den Besitz eines Briefes von Captain Hawdon gekommen ist. Wie eindeutig Tulkinghorn mit dem Schatten gleichzusetzen ist, wurde an verschiedensten Textstellen belegt. Tulkinghorn wird leitmotivisch vom ersten Auftreten in Kap. 2 bis zu seinem Tod in Kap. 48, wenn er zum letzten Mal seinem Haus zustrebt „under the shadow of the lofty houses“ (ebd., S. 718) als Schattenmann gestaltet, dem deshalb die Geheimnisse der Familien zufallen (ebd.). Dichtungslogisch ist Tulkinghorn als Allegorie zu sehen (Cerny, S. 122 f.), indem sich der Schatten, der traditionell bekannt ist als Bild der Erinnerung (ebd., S. 123), mit Tulkinghorns symbolischer Funktion als Agent der unabgeholten Vergangenheit verknüpft. Die Vergangenheit, die Lady Dedlock verfolgt, tut dieses in der Gestalt Tulkinghorns. Als Lady Dedlock ihre Schuld anerkennt, ist Tulkinghorns Aufgabe beendet. Er kommt in dem Augenblick zu Tode, als er überflüssig geworden ist (ebd., S. 126; auch Beyer, 1976, S. 130).¹⁷⁶

Die Anlage der Erzählung mit leitmotivischen Vorausdeutungen der Bedrohung in Gestalt eines Antagonisten erhöht nicht nur die Erwartungsspannung, sondern ermöglicht dem Leser Zug um Zug Empathie für die seelische Not von Lady Dedlock zu empfinden, was vorher verwehrt war. So gut sich Lady Dedlock kontrollieren konnte, so lange sie vermochte, die Vergangenheit zu verdrängen, so unausweichlich ist sie nach dem Auftauchen der Handschrift dem Zwang der unabgeholten

¹⁷⁶ Wie Hawthorn zusammenfasst, wird Tulkinghorn in der Literatur sehr unterschiedlich und häufig mit Fragezeichen bewertet: So sieht ihn Dyson als „among the two or three most sinister figures that Dickens ever drew“; Johnson sieht als zentrale Qualität „the almost purposeless malignance with which he pursues Lady Dedlock“; Horton meint, die Figur entfalte sich nicht, weil der Erzähler keinen Zugang zu ihr hätte; Mrs. Leavis dagegen sieht in Tulkinghorns „private self“ einen Frauenhasser, der einen Drang habe, alles zu kontrollieren, was ihm bei Frauen nicht gelänge (Bleak House, 1987, S. 42f.). Die obige Analyse als Schattenmann und Agent der verdrängten Vergangenheit von Lady Dedlock scheint der Qualität und Funktion der Figur eher gerecht zu werden.

Vergangenheit ausgeliefert. Dem kann sie sich nur dadurch entziehen, dass sie sich stellt:

“*I am resolved. I have long outbidden folly with folly, pride with pride, scorn with scorn, insolence with insolence, and have outlived many vanities with many more. I will outlive this danger, and outdie it, if I can.*“ (Kap. 36, S. 567; Hervorhebung im Original).

Noch zwei weitere Figuren im Trabantensystem des Romanpersonals, die als Stellvertreter in die Enthüllung von Lady Dedlocks verborgener Vergangenheit verwickelt sind, werden als Antagonisten aufgebaut: der Geldverleiher Smallweed als Helfershelfer von Tulkinghorn und Mr. George als ehemaliger Bursche von Captain Hawdon. Smallweed wird als verschlagen, geldgierig und phantasielos dargestellt: „Everything that Mr. Smallweed’s grandfather ever put away in his mind was a grub at first, and is a grub at last. In all his life he has never bred a single butterfly“ (Kap. 21, S. 342). Dem entspricht die äußere Erscheinung: Dunkel gekleidet, sein Kopf mit einer schwarzen Kappe bedeckt, von kleiner, schwacher Statur, durch Lähmung seiner Beine an einen Stuhl gefesselt und aussehend wie ein „Kleidersack“ macht er nicht nur einen sinistren Eindruck, sondern wirkt nahezu grotesk:

„The excellent gentleman [...] does not present a very animated appearance until he has undergone the two operations at the hands of his granddaughter, of being shaken up like a great bottle, and poked and punched like a great bolster“ (ebd., S. 343).

Er und seine Frau werden als „a couple of sentinels“ bezeichnet, „long forgotten on their post by the Black Serjeant, Death“ (ebd., S. 344). Grotesk ist Smallweed, weil er durch sein missgestaltetes Äußeres einerseits Grauen erregt, andererseits komisch wirkt. Z. B. wird er gegen alle Wahrnehmung als „excellent“ bezeichnet und trägt zu Beginn der Szene mit Mr. George eine scheinbare, weil übertriebene Höflichkeit zur Schau. So begrüßt er Mr. George mit „How de do? How de do?“ als sei er ein willkommener Freund (ebd., S. 348). Smallweeds bizarre Erscheinung und seine skurrilen Räumlichkeiten im Souterrain eines alten schmutzigen Hauses in schlechter Gegend demonstrieren die Absurdität und Schattenhaftigkeit der Welt der Geldverleiher und ihre unersättliche Gier nach Macht und Geld. Die Welt Smallweeds wirkt alles in allem fremd und unheimlich (Johnson, 1980, S. 306). Passend dazu schlägt sein Verhalten gegenüber Mr. George schnell ins offen Bedrohliche um, wenn er auf Captain Hawdon zu sprechen kommt und Mr. George keine Hinweise über dessen Verbleib zu geben vermag: „But I’ll lime you, you dog, I’ll lime you!“ (ebd., S. 356). In der Drohung zeigt sich, dass er nicht nachlassen wird, an sein Ziel zu kommen.

Mr. George hingegen wird als das genaue Gegenteil geschildert: Groß, breitschultrig, Raum füllend, mit tönender Stimme. Er verhält sich zu Smallweed wie „a broadsword to an oyster-knife“ (ebd., S. 349).¹⁷⁷ Der eine loyal, aufrichtig, mitmenschlich – loyal zu Captain Hawdon, aufrichtig zur Bagnet-Familie, mitmenschlich zu Mr. Gridley und Jo, die er bei sich aufnimmt; der andere nur auf seinen Vorteil bedacht und bereit jedes Mittel zu nutzen (Kap. 27, S. 437). So setzt Smallweed Mr. George so lange unter Druck, bis er diesen dazu bringen kann, einen Brief Captain Hawdons an Tulkinghorn weiter zu geben, um Nemos Identität mit Hawdon zu bestätigen (Kap. 34). Es ist Mr. Georges Tragik, dass er den einen nicht schützen kann (Captain Hawdon), weil er den anderen (Bagnet, der für ihn gebürgt hatte) nicht auf der Bürgschaft „sitzen“ lassen will. Smallweed führt eine lange verhinderte Wendung in der Enthüllung von Lady Dedlocks Vergangenheit herbei, indem Tulkinghorn endlich den gesuchten Beweis in Händen hält. Später wird Smallweed auch die Briefe Lady Dedlocks an Captain Hawdon in der Hinterlassenschaft seines Schwagers Krook finden und damit endgültig ein Erpressungsmittel in der Hand halten, welches er sogar noch zu nutzen versucht, als Mr. Bucket längst schon die Briefe beim toten Tulkinghorn gefunden und an sich gebracht hat.¹⁷⁸ Der Parallelstrang Smallweed/Mr. George dient ebenfalls dazu, Spannung im Leser zu erzeugen und die sukzessiv ansteigende Bedrohung Lady Dedlocks zu unterstreichen. Da Mr. George sich lange weigert, den Brief herauszugeben, sich Rat sucht, wiederum dagegen entscheidet und am Ende der Erpressung Smallweeds nachgeben muss, ist diese Parallelgeschichte, die auf Tulkinghorn zuläuft, mit mehreren Spannungsbögen ausgestattet, die sich auf die zentrale Handlung wie eine Retardierung auswirken.

4.3.4 Die Wirkung des komplementären Erzählens auf die Enthüllung

Die Geschichten über Esthers Herkunft und Lady Dedlocks verborgene Vergangenheit werden von zwei Erzählern an den Leser vermittelt. Die unterschiedlichen Sichtweisen der beiden Erzähler – zum einen die intradiegetisch-homodiegetische Ich-Erzählerin

¹⁷⁷ Tulkinghorn, seine Entsprechung, wird ebenfalls mit einer Auster verglichen: „An Oyster of the old school, whom nobody can open“ (Kap. 10, S. 182).

¹⁷⁸ Im Prozess Jarndyce gegen Jarndyce findet er außerdem den entscheidenden letzten Willen im Chaos von Krooks Hinterlassenschaften, so dass der Prozess endlich zu einem Ende kommen kann. Auch diesen Fund will er geldwert ummünzen. Doch der Fund kommt erst, wenn der Prozess das Erbe aufgezehrt hat. All diesen Versuchen der Geldmacherei und Vorteilssuche haftet der Eindruck der Vergeblichkeit an, da Smallweed als groteske Figur nie ganz zum Erfolg kommt.

Esther, die über ihr Leben und die Schicksale in ihrer Umgebung berichtet, und zum anderen der extradiegetische-heterodiegetische anonyme Erzähler, der den Leser mal aus der Perspektive eines Gerichtsreporters, mal in der Attitüde eines Gesellschaftsreporters über den Fortgang des Prozesses, die Ereignisse in der aristokratischen Gesellschaft und in der Politik sowie über die Verhältnisse im Londoner Slum Tom-all-Alone's informiert. Beide Erzähler haben unterschiedliche Themen, Eigenarten und Sichtweisen, mit denen sie das Erzählte beleuchten. Im Kontext der Mystery-Plots interessiert in diesem Zusammenhang, welche Informationen und Haltungen dem Leser durch welchen Erzähler im Hinblick auf die Beteiligung an der Enthüllung gegeben werden und wie seine Wahrnehmung und Empathie dadurch bestimmt werden.

Esther erzählt ihre private Geschichte als erinnernden Rückblick in der Vergangenheitsform, und zwar sieben Jahre nach den letzten markanten Ereignissen der Geschichte (aber dennoch fallen Handlungsende und Erzählzeitpunkt zusammen, indem das letzte Kapitel in geraffter Form über diese sieben Jahre berichtet, so dass Esther als Erzählerin und Figur in der Geschichte bleibt). Ihr Ton ist „quiet, conversational, intimate“; ihr Sprachduktus wird als „unaffected and even commonplace“ charakterisiert (Page, 1984, S. 175). Im Rückblick kann sie zwar die Implikationen und Konsequenzen ihrer Erfahrungen und Handlungen sehen, was z. B. durch Vorankündigungen deutlich wird.¹⁷⁹ Aber gewöhnlich wird ihr Wissensvorsprung dem Leser nicht deutlich, so dass der Leser den jeweiligen Entwicklungsstand der Figur authentisch nachvollziehen kann (Camerer, 1978, S. 44). Esther berichtet von ihrer unehelichen, geheimnisvollen Geburt, ihrer frühen Kindheit, ihrer Erziehung zur Gouvernante in einem Privatinstitut und letztlich von ihrer Aufnahme in das Haus von John Jarndyce, in dem sie als Hausdame und Betreuerin des Mündels Ada arbeitet. Eigentlich ist diese Geschichte die Suche nach der Herkunft und der eigenen Identität und sollte somit die entscheidenden „clues“ für den Leser liefern, das Rätsel von Esthers Herkunft zu lösen. Für Camerer unterliegt Esthers Geschichte dem Wandel ihres Identitätsbewusstseins und stellt somit im Durchschauen bestimmter persönlicher und gesellschaftlicher Zusammenhänge ihren Reifeprozess dar (1978, S. 27). Diese zunächst schleichende Prozesshaftigkeit der Identitätsfindung (die ausdrücklich nicht als *Suche* präsentiert wird) führt dazu, dass Esther anfangs nicht bereit ist, irgend etwas über ihre

¹⁷⁹ In Kap. 31 kündigt sich z. B. ihre bevorstehende Erkrankung an.

Herkunft zu erfahren. Damit wirkt sie aus anderen Gründen als ihre Mutter als Geheimnisbewahrerin. Ihre Tante, die sie bis zum Eintritt in die „Ausbildung“ zur Gouvernante erzieht, redet ihr ein, dass Schuld und Scham ihre Existenz überschatteten und damit ihr Leben bestimmen würden: „[...] pray daily that the sins of others be not visited upon your head, according to what is written“ (Kap. 3, S. 65; vgl. Ausführungen in Kap. 4.3.1 dieser Studie).¹⁸⁰ Die dunkle Prophezeiung ist verbunden mit dem Rat, die Mutter zu vergessen und ihr Andenken auszulöschen. Daraufhin gelobt die traumatisierte und zurückgestoßene Esther „to be industrious, contented, and kindhearted, and to do some good to someone, and win some love to myself if I could“ (ebd., S. 65).¹⁸¹ Diese Haltung bestimmt sie als Erzählerin ihrer Geschichte (Bescheidenheit und Zurückgenommenheit), als Handelnde (glücklich, wenn sie von Nutzen sein kann) (Kap. 23, S. 389) und in ihrer Haltung zu jedweder Form der Erkenntnis, wenn es um ihre Herkunft geht (Geheimnisbewahrerin wie von der Tante gefordert). Zweimal gibt sie John Jarndyce einen Korb, als er mit ihr über ihre Herkunft sprechen möchte (Kap. 9, S. 149 und Kap. 17, S. 291); in Kap. 4 bezeichnet sie sich gar selbst als „no one“ (ebd., S. 94), nicht wissend oder ahnend, dass sie damit die gleiche Haltung wie ihr Vater gegenüber der eigenen Identität annimmt. Sie fürchtet gar, zu viel über sich selbst zu schreiben (Kap. 9, S. 162) und erzählt stattdessen mit Verve die Parallelgeschichten über Ada und Richard, Caddy und Prince Turveydrop, über Miss Flite, die Jellybys, die Pardiggles, Mr. Boythorn und Mr. Skimpole, die Necketts, Jenny, Liz und Jo und entwirft damit ein sehr persönliches Panorama der Mittelschicht-Gesellschaft, in der sie sich bewegt. Dabei ist sie anfangs selten bewertend, sondern erzählt mit Detailtreue und Verlässlichkeit, was sie sieht. Erst nach ihrer Krankheit¹⁸²

¹⁸⁰ Die Tante spielt auf die Bibel an, wo es heißt: „[...] for I the Lord thy God am a jealous God, visiting the iniquity of the fathers upon the children unto the third and fourth generation of them that hate me“ (Exodus 20,5, zitiert bei (Shatto, 1988, S. 46)).

¹⁸¹ Esther wiederholt dieses Gelübde in Variationen mehrfach: Kap. 23, S. 389 („to be useful to someone in my small way“ nach Caddys Verlobung), Kap.35, S. 550 f. („I repeated the old childish prayer“ nach ihrer Krankheit, die sie als Prüfung sieht), Kap. 36, S. 561 („I had only to be busy and forget it“ vor der Begegnung mit ihrer Mutter) und ebd., S. 571 („I renewed my resolution“ nach der Begegnung mit der Mutter, allerdings nun im Bewusstsein, dass ihre Geburt keine Schuld mehr bedeutet), Kap. 44, S. 668 („I should be busy, busy, busy – useful, amiable“ nach dem Heiratsantrag von Jarndyce). Daraus wird deutlich, dass dieses Gelübde leitmotivischen Charakter hat und auch Gradmesser von Esthers Reifungsprozess wird. Vgl. Anm. 165 dieser Studie. Das Gelübde bleibt Lebensmaxime, auch nachdem sie mit ihrer vermeintlichen Schuld der unehelichen Geburt abgeschlossen hat – jedoch nun, weil sie in der Mitmenschlichkeit eine moralische Verantwortung gegenüber dem Gesellschaft sieht (vgl. Kap. 4.6.1).

¹⁸² Esther erblindet vorübergehend, was symbolischen Gehalt hat, indem sie anschließend die moralischen Versagensaspekte um sie herum besser sieht: Vgl. Camerer, S. 47, Anm. 26, wo angemerkt wird, dass Thomas J. Galvin, „Mr. Vholes of Symond’s Inn“, *Dickensian* 64 (1968), S. 22-27, das Erblinden

und nach der Begegnung mit ihrer Mutter wird ihr Reifungsprozess markiert, weil sie z. B. Richards Besessenheit mit dem Prozess und Skimpoles Verantwortungslosigkeit erkennt und als solche bewertet, indem sie sich positioniert.¹⁸³ Auf diese Weise wirkt sie authentisch, gradlinig und verlässlich. Insgesamt wird der Leser durch ihre Erzählweise eher am sukzessiven Durchschauen bestimmter gesellschaftlicher Zusammenhänge beteiligt als an der Klärung ihrer Herkunft und so in permanenter Spannung gehalten, Weiteres über Esther zu erfahren (Camerer, 1978, S. 27).

Da sie ihre Gefühle jeweils aufrichtig mitteilt, erfährt der Leser doch einiges, was ihn weitere Vermutungen anstellen lässt. So z. B., dass sie in der Nähe von Nemos Zimmer ein eigenartiges Gefühl beschleicht („a strange sensation of mournfulness“, Kap. 14, S. 250). Auch wenn sie Guppys Anspielungen abwehrt, ist sie hinterher einem widersprüchlichen Gefühlssturm ausgesetzt (Kap. 9, S. 178). Als sie im Kap. 18 zweimal mit Lady Dedlock konfrontiert wird, bemerkt sie zwar die Ähnlichkeit zwischen ihnen nicht, aber es tauchen starke Gefühle in ihr auf, die bildlich als Erinnerungsmotiv gestaltet sind („like a broken glass to me, in which I saw scraps of old remembrances“ (S. 304) und „there arose before my mind innumerable pictures of myself“ (S. 309)). Allein, der Leser hat inzwischen eine Reihe von Informationen durch den Reporter-Erzähler erhalten (s.u.), die ihn - im Gegensatz zu Esther - in den Stand setzen, Esthers Gefühle zu verstehen (was ihr selbst zu diesem Zeitpunkt nicht gelingt) und die Begebenheiten als „signs“ ihrer vermutlichen Herkunft zu sehen. Nach der Anagnorisis, die von Guppy unbewusst vorbereitet wird¹⁸⁴ und die durch ihre Krankheitserfahrung und anschließende Krise in Esther eine Bereitschaft zur Erkenntnis erzeugt, bleibt sie gegenüber der Öffentlichkeit weiterhin Geheimnisbewahrerin. Aus Liebe und Solidarität mit ihrer Mutter will sie dieser helfen, die verborgene Vergangenheit weiterhin zu schützen. So sucht sie z. B. Guppy auf, um ihn davon abzuhalten, weitere Nachforschungen anzustellen (Kap. 38, S. 599 ff.). Bei diesem Besuch tritt sie - auch in eigener Sache¹⁸⁵ - ausgesprochen entschieden und zielorientiert

von Esther als strukturellen Höhepunkt des Romans ansieht. Slater weist darauf hin, dass Dickens im „disfigurement“ von Esther „a great turning idea“ gesehen habe (Charles Dickens, 2011, S. 347).

¹⁸³ Vgl. die Ausführungen in Kap. 4.6.1 und 4.6.2 dieser Studie.

¹⁸⁴ Guppy vermittelt Lady Dedlock in Kap. 29 die Erkenntnis, dass Esther ihre Tochter ist.

¹⁸⁵ In anderen Phasen des Geschehens passiert dieses selbstbewusste zielorientierte Handeln immer dann, wenn sie sich für andere einsetzt: z.B. für Richard und Ada, als diese sich verloben wollen; für Caddy Jellyby und Prince Turveydrop anlässlich von deren Verbindung; gegenüber Skimpole, wenn sie dessen weiteren Einfluss auf Richard verhindern will.

auf, was Guppy aber nicht abhält, den Briefen weiter nachzujagen (s.o. Kap. 4.3.2 dieser Arbeit).

Ton und Blickwinkel des anonymen Reporter-Erzählers sind völlig anders geartet. Der Reporter-Erzähler erzählt in der Gegenwart und wendet sich z. T. direkt an den Leser. Auch ist er rhetorisch ausgefeilter; man bedenke die Eingangsszene, in der Chancery vorgestellt wird, oder die Einführung von Lady Dedlock als Gallionsfigur der Welt der Aristokratie, indem er z. B. differenzierte ungewöhnliche Adjektive zur Beschreibung verwendet (Page, 1984, S. 175). Er tritt ironisch kommentierend auf, indem er z. B. durch die Wiederholung des Wortes „fashionable“ das über die feine Gesellschaft Gesagte in Kap. 2 sofort wieder in Frage stellt (ebd., S. 56). Er wird satirisch, wenn er die politischen Ränkespiele der Aristokratie darstellt (Kap. 12, S. 211).¹⁸⁶ Er parodiert z. B. in der Gestalt Guppys die Figur und das Tun eines Ermittlers und des Anwalts Tulkinghorn.¹⁸⁷ Ein eindringliches Beispiel auf der Höhe der Bedrohung durch Tulkinghorn ist Guppys Darstellung seiner „Ermittlungen“, bei der er immer wieder den Faden verliert, weil er seine eigenen Notizen nicht lesen kann (Kap. 29, S. 462). Der anonyme Erzähler ist der empörte Orator, wenn er über Nemos würdelose Beerdigung berichtet (Kap. 11, S. 202) oder Jos Tod beklagt („Dead, your Majesty. Dead, my lords and gentlemen.“ (Kap. 47, S. 705)).¹⁸⁸ Er ist der Vertraute des Lesers, wenn er Fragen stellt und Beobachtungen preisgibt, die den Leser auf die Spur bringen (Kap. 16, S. 272).

Der anonyme Erzähler ist öffentlich und erfasst daher häufig eine Szene wie mit einem Weitwinkelobjektiv, bevor er sich den Personen in der jeweiligen Situation annähert (z. B. Kap. 2 „In Fashion“, Kap. 12 „On the Watch“). Dabei tritt er keineswegs als durchgängig allwissender Erzähler auf. Vielmehr bescheidet er sich häufig genug mit der Außensicht und verzichtet weitgehend auf die Introspektion der Charaktere. Die Introspektion der Figuren wird durch die Beschreibung ihrer äußeren Erscheinung,

¹⁸⁶ Booble ... Coodle ... Doodle ... Foodle ... Noodle als Namen für Politiker; Noodle konnotiert z.B. eine dumme Person; Doodle stammt aus einer Satire von Chetwood (Shatto, 1988, S. 124).

¹⁸⁷ Guppy wird nicht nur als Ermittler-Imitation und in der Befragung Jos bei Snagsby als Tulkinghorn-Imitator, sondern auch als Heiratsbewerber von Esther parodiert. Zweimal macht er Esther einen Antrag, und zwar in Kap. 9 und in Kap. 64, wobei er stets pekuniäre Gesichtspunkte in den Mittelpunkt stellt und in geschraubter Juristensprache sein Anliegen verklausuliert.

¹⁸⁸ Diese Totenrede spielt auf einen Artikel in *HW* „A Sleep to Startle Us“ an, in welchem Dickens einen Bericht über einen Besuch bei einer privat finanzierten Schule mit Schlafhaus für arme Kinder in einem Londoner Slum berichtet. Dabei ärgert er sich, dass die Regierung keinerlei Unterstützung für das Projekt gewährte (Shatto, 1988, S. 251). Der anonyme Erzähler in seiner Vielfalt entspricht Roland Barthes Theorie von der „multitude of voices“, wenn es um den Erzähler ohne eindeutige Fokalisierung geht (zitiert bei Jaffe, 1991, S. 1)) und Genettes Ausführungen von der variablen Fokalisierung.

durch ihr Handeln und durch ihre Umgebung ersetzt. Diese Darstellungsform der „externalised aesthetics“, die bereits in Kap. 1.3 und 2.1.1 dieser Arbeit besprochen und die auch in *OT* verwandt wurde, wird an der ersten Szene mit Lady Dedlock exemplarisch sichtbar (Kap. 2). Das Wetter spiegelt ihre innere Verfassung von Langeweile und Unzufriedenheit; ihre elegante, unterkühlte Erscheinung beschreibt einen Mangel an Empathie, so dass das plötzliche Aufflackern von Interesse im Angesicht von Nemos Handschrift eine starke, ungewöhnliche und daher signifikante Gefühlsbewegung signalisiert. Wenn es der Dramatisierung einer Szene dient, werden introspektive Einblicke zugelassen. Z. B. in Kap. 41, wenn Lady Dedlock und Tulkinghorn ihre vermeintlichen Wissensbestände austauschen und Lady Dedlock das Ausmaß ihrer Bedrohung herausfinden will, gibt der Erzähler Einblick in die Gedanken- und Gefühlswelt Tulkinghorns, der sonst so verschlossen gezeigt wird: „So! Anger, and fear, and shame. All three contended. What power this woman has to keep her raging passions down.“ (ebd., S. 632) Es wird offenbar, wie sehr Tulkinghorn sich daran ergötzt, Macht über Lady Dedlock gewonnen zu haben. Damit ist gleichzeitig ausgesagt, dass er nicht nachlassen wird, Lady Dedlock zu verfolgen. Neben diesen subtilen Informationen bedient sich der Erzähler weiterer narrativer Strategien, um den Leser zu lenken. So beschneidet er z. B. zu Beginn der Erzählung das Wissen des Lesers auf die öffentliche Wahrnehmung (er tritt als Gesellschaftsreporter auf!), indem er Lady Dedlock als „childless“ bezeichnet - wobei diese Information in Klammern gegeben wird, so als sei sie eben nur der Stand des Gesellschaftswissens - aber gleichzeitig wird diese Behauptung mit einer Begebenheit kombiniert, die Lady Dedlocks ungewöhnliche Gefühlsregung angesichts einer glücklichen Mutter mit ihrem Kind verrät (Kap. 2, S. 56).¹⁸⁹ Selbst in diesem frühen Stadium drängt sich dem Leser durch das Mittel der äußeren Kontrastierung die Frage nach dem warum? auf.

Das Informationsvergabesystem des Reporter-Erzählers beruht auf sehr subtilen Hinweisen, die der Leser durch ihre situative Einbettung oder rhetorische Vermittlung erkennen und kognitiv verarbeiten kann. Dabei liegt es im Wesen des Mystery-Plots, dass manche „clues“ sich erst im späteren Verlauf der Handlung in ihrer Bedeutung

¹⁸⁹ Keinesfalls kann diese Passage gewertet werden als eine bewusste Fehllenkung des Lesers im Sinne einer Verheimlichungsstrategie (vgl. Striebitz, 2009, S. 193, Anm. 70). Vielmehr ist es die Art des Erzählers, sehr subtile Winke und Hinweise zu geben, die die kognitive Involvierung des Lesers zum Ziel haben (vgl. Kap. 4.3.1 dieser Arbeit). Richtig ist, dass sich „Geheimnisse und Tatsachen“ für den Leser erst im Verlauf des Geschehens erhellen (Striebitz, ebd.), was aber das erzählerische Prinzip eines Mystery-Plots ist.

eröffnen (z. B. Guppys Ähnlichkeitsempfinden oder Lady Dedlocks nur scheinbare Kinderlosigkeit). Diese „clues“ werden zudem regelmäßig in der Komplementär-Erzählung von Esther unbewusst verstärkt, indem z. B. das Ähnlichkeitsmotiv dort fortgeführt und herausgehoben wird.¹⁹⁰ Gleichzeitig verschafft diese Technik des Erzählens dem Leser einen Wissensvorsprung vor den handelnden Figuren. Ein sinnfälliges Beispiel ist die Szene im Hause Snagsby, welche Informationen aus beiden Erzählungen bündelt, nämlich das Ähnlichkeitswissen, welches Guppy und der Leser bereits teilen, und die verdeckten Erkundigungen einer unbekanntem Lady nach Nemo, welche der Leser ebenfalls schon kennt und nun umso bewusster mit Lady Dedlocks Identität verknüpft. Dazu kommt die neue Information, dass Esther eigentlich Hawdon heißt. Diese Information kann der Leser, sobald Smallweed und Mr. George eingeführt werden (Kap. 21), weiter mit Inhalt füllen, nämlich dass Nemo eigentlich Captain Hawdon ist. Grundsätzlich gilt, dass Esthers Herkunft ein Teil von Esthers Erzählung darstellt, und Lady Dedlocks verborgene Vergangenheit ein Anliegen des Reporter-Erzählers ist. Beide Erzählstränge geben unterschiedliche Informationen, die einander ergänzen, Vermutungen bestätigen (Ähnlichkeit), Hypothesen aufkeimen lassen (Nemo= Captain Hawdon=Esthers Vater) und zentrale Szenen (die Anagnorisis, oder die Konfrontation Tulkinghorn/Lady Dedlock) vorbereiten. Die resümierenden Rückwendungen - außer im Kontext der Anagnorisis, die aus Esthers Sicht erzählt wird¹⁹¹ - werden vom Reporter-Erzähler vermittelt: Guppys Gespräch mit Lady Dedlock als Parodie auf das Denouément eines Detektivs (was hohe Zweifel an Guppys versprochenem Erfolg aufkeimen lässt) und Tulkinghorns Geschichte einer gefallenen Frau (die das Bedrohungsszenario verstärkt). Gleichzeitig bestätigen die Rückwendungen die bisherigen Vermutungen des Lesers und bauen eine neue auf die Zukunft des Geschehens basierende Spannung auf.

Die vielen Vorausdeutungen, die diese Szenen vorbereiten und den Leser intensiv kognitiv involvieren (während Esthers Geschichte eher der emotionalen

¹⁹⁰ Keinesfalls werden die Unsicherheiten des Lesers durch Esthers Erzählung verstärkt (vgl. Striebitz, 2009, S. 192). Vielmehr wird die kognitive Leistung des Lesers angesprochen, die Hinweise zu werten. Auch Jaffe sieht dieses Strukturmoment: „The kind of supplementary relationship the split narration of *Bleak House* suggests, in which one part supplies knowledge the other doesn't possess, or which two halves appear to make up a whole, appears in other forms throughout the novel.“ Gemeint sind hier z.B. Ehepaare wie die Bagnets, wo einer für den anderen spricht, Buckets Finger, der sich metonymisch für ihn äußert (Jaffe, 1991, S. 124-149).

¹⁹¹ Der dichtungsglogische Grund dafür ist, dass die Anagnorisis vor allem für Esther Erkennen und Entwicklung ihrer Identität einleitet, während Lady Dedlocks Geschichte der Anerkenntnis ihrer Schuld noch nicht abgeschlossen ist und im Kap. 41 in der Konfrontation mit Tulkinghorn erst ihren Höhepunkt findet.

Involvierung dient), erwecken über weite Teile den Schein eines Erzählers, der Zugang zu allem Wissen hat. So wird zum Leser durch direkte Fragen eine Verbindung aufgenommen, so dass er quasi zum Alliierten des Erzählers wird: „What connexion can there be, [...] (Kap. 16, S. 272); „Do you hear, Jo?“ (Kap. 19, S. 320), „Is this the full purpose of the young man of the name of Guppy or, has he any other?“ (Kap. 29, S. 466). Zudem gibt er dem Leser starke Insinuationen, die ihn zum Innehalten zwingen: Z. B. im Hinblick auf die Identität der unbekanntes Dame im Slum (“[...] there is something exceedingly inconsistent“, Kap. 16, S. 276), die auf Lady Dedlock verweisen, oder Lady Dedlocks Angst vor Tulkinghorn („Yet it may be that my Lady fears this Mr. Tulkinghorn [...]“, Kap. 29, S. 457) und was daraus erwachsen mag (“[...] it may be that my Lady had better have five thousand pairs of fashionable eyes upon her than the eyes of this rusty lawyer [...]“ ebd.).¹⁹² In Wirklichkeit begrenzt der Erzähler das Wissen, welches er vermittelt. Darin sieht Striebeck Verheimlichungsstrategien, die dem Leser erschweren, die Zusammenhänge zu durchschauen (ebd., S. 193, Anm. 70). Tatsächlich sind Dickens‘ Darstellungsstrategien auf Außenschau und auf direkte Einbindung des Lesers in die Romanwelt ausgerichtet. Diese direkte Kommunikation ist einerseits ein Spiel mit Fragen, Kommentaren, ironischen, satirischen und parodistischen Einlagen und andererseits eine Herausforderung an den Leser, sich an den Enthüllungen der Geheimnisse von Figuren und an Offenbarungen des gesellschaftlichen Mikrokosmos zu beteiligen (vgl. Kap. 4.7 dieser Arbeit). Der Leser erlangt Erkenntnisse durch Visualisierung und wird dabei zum direkten Zuschauer einerseits und zum aktiven Spieler andererseits; er wähnt sich in der Mitte des Geschehens und hat doch im gleichen Atemzug einen analytischen Abstand, der ihm die Lösung näherbringt (vgl. Kap. 2.1.1 und John, 2011, S. 147). Dazu werden ihm – wie die Kapitel 4.3.1, 4.3.2 und 4.3.3 dieser Arbeit gezeigt haben – genügend „Signs and Tokens“ geliefert.

Die Spannung, die durch die „double narration“ (Harvey) entsteht zwischen privater und öffentlicher, zwischen individueller und gesellschaftlicher Sphäre, zwischen zurückgenommenem und offensivem Erzählen, zwischen narrativer Kontrolle und Überschwang macht für den Leser einen großen Reiz aus und ermöglicht ein hohes

¹⁹² In gleicher Weise sind die starken kommentarartigen Andeutungen zu sehen, mit denen Lady Dedlocks Reaktion auf Guppys erfolglose Fahndung nach den Briefen beschrieben wird, wenn er meint, sie seien verbrannt („If he could see the last sparkle of relief in her face now?“, Kap. 33, S. 525) und Lady Dedlocks anschließende Begegnung mit Tulkinghorn („One glance between the old man and the lady [...] Suspicion, eager and sharp, looks out.“ ebd., S. 527).

Maß an emotionaler und kognitiver Involvierung. Esthers Erzählung ist auf Bewahrung und Ruhe ausgerichtet, nähert sich aber mit zunehmender moralischer Entwicklung der kritischen Sichtweise ihres Pendants (s.u.); der anonyme Reporter-Erzähler verkörpert den dynamischen Modus, der der Lösung zustrebt. Durch die Komplementarität der Erzählinstanzen wird fraglos auch die Reliabilität beider Erzähler erhöht und eine Vervielfältigung des Leseindrucks erzeugt. Camerer sieht im Reporter-Erzähler denjenigen, der die scheinbare Undurchschaubarkeit gesellschaftlicher Zusammenhänge im Blick hat (1978, S. 26) und deren Offenlegung zu betreiben trachtet. Esther als die Bewahrerin durchschaut erst nach und nach diese Zusammenhänge. Auf diese Weise entspricht die „double narration“ in ihrer Form dem Wesen des Mystery-Plots, der in der Spannung von Verdecken und Aufdecken steht.¹⁹³

4.4 Der Mystery-Plot als Detektivgeschichte: Der Mord an Tulkinghorn

Ein sehr viel geringeren Raum nimmt innerhalb des Romans die Aufklärung des Mordes an Tulkinghorn ein. Dieser Enthüllungsstrang ist wesentlich kürzer als der um Esther Summersons Herkunft und wird in der einschlägigen Literatur häufig als Vorläufer des Detektivromans gewertet (Schulze-Witzenrath, 1998), wenn auch immer wieder betont wird, dass das detektivische Element bei Dickens niemals im Vordergrund stehe, sondern anderen Intentionen untergeordnet werde (Ousby, 1976, S. 92).

Der Mord an Tulkinghorn hat für die Einbindung des Lesers ganz andere Voraussetzungen als Esthers Herkunftsrätsel und Lady Dedlocks verborgene Vergangenheit, denn diese Geheimnisse gehören vom Ursprung her zur Vorzeithandlung des Romans und müssen in einem längeren Prozess der

¹⁹³ Vgl. dazu auch Harvey, der insbesondere das Kontrollierende als Wesenszug von Esthers Erzählung und das Intensivierende, d.h. das Detailreiche als Merkmal des anonymen Erzählers sieht (Harvey, 1967, S. 135). Daleski sieht laut Hawthorn vor allem den Gegensatz zweier Welten in den beiden Erzählperspektiven (ebd., S. 25). Sucksmith sieht in den zwei Perspektiven die Möglichkeit, die empathische und die ironische Sicht auf die Dinge zu verbinden (zitiert bei Hawthorn, S. 26). Horton will im Erzähler die Weigerung erkennen, „to tell the whole truth“ (1981, S. 46f.). Maack sieht in Esther das integrierende Zentrum der Romanwelt (1991, S. 110), Camerer macht eher im anonymen Erzähler das erzählerische Zentrum fest, indem er das Thema trage, das die Erzählstränge verbinde (1978, S. 26). Gelfert sieht Esther sehr kritisch, indem er sie als typische Umsetzung des „Angel in the House“ charakterisiert, was sie nicht ist (s.u.) (2012 2. Aufl., S. 200) und folglich ihre Erzählung eher flach findet. Die Analyse von Funktion und Wirkung der „double narration“ scheint nach der hier vorgelegten Analyse wohl am besten durch den Ansatz zu gelingen, den Mystery-Plot als Ausgangspunkt der Betrachtung zu wählen und im Sinne der angelegten Vielfalt nicht auf ein monokausales Deutungsmuster zu setzen.

Rekonstruktion offengelegt werden, eine Offenlegung, welche die zentralen Figuren zu vereiteln trachten. Der Mord an Tulkinghorn geschieht erst, als zwei Drittel des Romans erzählt sind. Dieses Muster gibt reichliche Möglichkeiten, Verdachtsspuren zu legen und Vorausdeutungen zu platzieren, die den Leser beschäftigen und ihn an der Aufklärung beteiligen. Die eigentliche Aufklärungsphase baut die Motive der Verdächtigen weiter aus und weiht den Leser ein in die Suche nach dem Täter. Seine Beteiligungschancen sind aber – wie in der klassischen Detektivgeschichte – etwas geringer als im Herkunftsrätsel, da es für die Aufklärung einen autorisierten Ermittler gibt, der durch Intuition, Beobachtungsgabe, scharfen Verstand und Professionalität besticht (Kap. 22) und Zugang zu Informationen hat, die dem Leser so nicht zur Verfügung stehen. Mr. Bucket, der Ermittler, tritt schon vor seinem zentralen Einsatz auf, indem er z. B. den Straßenfeger Jo gemeinsam mit Tulkinghorn als Zeuge vernimmt, Mr. Gridley bei Mr. George aufspürt, um ihn aufgrund eines Haftbefehls, den Tulkinghorn initiierte, festzunehmen, und der Jo der Stadt verweist, um ihn dem Zugriff Tulkinghorns zu entziehen. Diese Kostproben seiner Tätigkeit weisen ihn als bestimmt, höflich und pflichtbewusst aus und zeigen ihn mit der Fähigkeit zu einer gewissen sympathischen Leutseligkeit, die ihm später zugutekommt. Er könnte in der Tat ein Vorläufer sein von Agatha Christies Hercule Poirot (belgischer von sich überzeugter und effizienter Privatdetektiv), Dorothy Leigh Sayers Lord Peter Wimsey (erfolgreicher, liebenswürdiger Amateurdetektiv) oder Donna Leons Commissario Brunetti (erfolgreicher, weil hartnäckiger und moralisch integrierender Ermittler im italienischen Staatsdienst).

Zunächst wird die Gefährdung Tulkinghorns durch ein leitmotivisch eingesetztes Symbol Zug um Zug aufgebaut. Ähnlich wie der „Ghost’s Walk“ taucht in dieser Funktion in bestimmten Kontexten eine allegorische Deckenfigur in Tulkinghorns Büro auf¹⁹⁴ und gewinnt mit jeder Wiederholung an Signifikanz. Am Anfang richten sich die stummen Verweise ihres Zeigefingers nur auf Tulkinghorns Nachforschungen.¹⁹⁵ Sie

¹⁹⁴ BH Kap. 10, S. 182, Kap. 16, S. 276, Kap. 22, S. 358, Kap. 42, S. 642 und S. 646, Kap. 48 S. 718 und S. 721; die Figur - als „Roman Allegory“ oder nur als „Roman“ oder „Allegory“ bezeichnet - stellt ein Deckengemälde dar, wie es damals in Herrschaftshäusern gerne verwendet wurde (Shatto, 1988, S. 101f.) und zeigt offenbar den Mythos des Samson (Kap. 16, S. 276), der als mächtiger Richter 20 Jahre seines Amtes waltete, über ungeheure Kräfte verfügte, und von Delilah, seiner Frau, an die Philister verraten wurde. Als Rache reißt er die Pfeiler des Tempels nieder, in dem sich zahlreiche seiner Feinde versammelt haben, und bringt sich und seine Feinde ums Leben.

¹⁹⁵ Die Deckenfigur taucht auf, bevor Tulkinghorn Nemo aufsucht (Kap. 10 als Einführung und Beispiel der verblassten Grandeur der Häuser in Lincoln’s Inn Garden), als Lady Dedlock Nemos Grab aufsucht (Kap. 16 als erster Hinweis auf Tulkinghorns spätere Nachforschungen) und als Tulkinghorn diesen

indizieren hier eher die Gefahr, in der sich Lady Dedlock befindet, als die Gefahr, die Tulkinghorn durch diese Nachforschungen mittelbar für sich heraufbeschwört, wengleich die Involvierung seiner späteren Mörderin Hortense im Rückblick der Beginn des Verhängnisses zu sein scheint.¹⁹⁶ Aber als Hortense, die Zofe Lady Dedlocks, Tulkinghorn bedroht (Kap. 42), deutet der hinweisende Zeigefinger schon auf Tulkinghorn selbst: „[...] now and then, as he throws his head back in his chair, catching sight of the pertinacious Roman pointing from the ceiling“ (Beyer, 1976, S. 131). Die in dieser Szene geschilderte Auseinandersetzung zwischen Hortense und Tulkinghorn rückt zwei Aspekte in den Vordergrund: Hortenses Impulsivität und Fähigkeit zu Hass und Zerstörung sowie Tulkinghorns Selbstüberschätzung, indem er Hortenses Drohungen nicht ernst nimmt (ebd., S. 646). Im Angesicht des Todes wird die Vorausdeutung zur dringenden Warnung (Kap. 48, S. 718), die Tulkinghorn überhört, weil er seinen Sieg über Lady Dedlock genießt, welches durch die Beschreibung einer „fine night“ mit einem „bright large moon“ (ebd.) sinnfällig beschrieben wird.

Es werden aber auch andere massive Vorausdeutungen auf Tulkinghorns Ende gegeben. Im Kontext der Unterredung mit Lady Dedlock, die er als Sieg über die stolze Frau verbucht, was wiederum eine massive Fehleinschätzung ist, denn Lady Dedlock wird sich nicht ihm, sondern ihrem Schicksal beugen, führt der Erzähler aus:

„And truly when the stars go out and the wan day peeps into the turret-chamber, finding him at his oldest, he looks as if the digger and the spade were both commissioned, and would soon be digging.“ (ebd., S. 638) Nachdem er Lady Dedlock weiter unter Druck gesetzt und seine Macht demonstriert hat, wird die Vorausdeutung stärker, indem die personifizierte Uhr ihm nahelegt, nicht nach Hause zu gehen (Beyer, 1976, S. 131). Auf diese Weise wird ein starker Verdacht gegen Lady Dedlock aufgebaut, zumal der Erzähler Tulkinghorns Ankunft in seinen Räumlichkeiten parallel zu Lady Dedlocks nächtlichem Spaziergang setzt (Kap. 48, S. 718).

Alle Verdächtigen – Mr. George, Lady Dedlock und Hortense – stehen in einem unversöhnlichen Gegensatz zu Tulkinghorn. Mr. George wurde von Smallweed als Helfershelfer von Tulkinghorn und später von Tulkinghorn selbst dazu gezwungen, einen Brief seines früheren Vorgesetzten Captain Hawdon herauszugeben. Es wurde

Besuch durch Gegenüberstellung Jo/Hortense nachweisen wird (Kap. 22 neben einem Hinweis auf all die Geheimnisse, über die Tulkinghorn verfügt).

¹⁹⁶ Vgl. Miller (1958 (1965), S. 173) „[...] his own nemesis, imaged in the „pointing allegory“ on the ceiling of his room, catches him unawares“.

bereits ausgeführt, in welchem tragischen Konflikt Mr. George durch die Ränkespiele von Smallweed und Tulkinghorn gerät (Kap. 4.3.3 dieser Arbeit), was ein starkes Motiv darstellt. Auch Lady Dedlock wurde von Tulkinghorn hinlänglich unter Druck gesetzt mit der Drohung, ihre Ehe und ihre gesellschaftliche Stellung zu zerstören. Aber es ist die Macht, die Tulkinghorn über Lady Dedlocks Schicksal ausüben möchte, die ihr massiv widerstrebt und der sie sich nicht beugen will (Kap. 48, S. 718). Schon vor der ersten Demonstration seiner Macht über sie – als er ihre Geschichte in anonymisierter Form als Kammerzählung ausbreitet – hatte Lady Dedlock ihren Wunsch, er möge tot sein, verbalisiert (Kap. 40, S. 626). Hortenses Motiv resultiert daraus, dass sie sich von Tulkinghorn ausgenutzt fühlt und der Meinung ist, nicht angemessen entlohnt worden zu sein. Sie hat keine Anstellung mehr und braucht seine Unterstützung, um eine neue, angemessene Stellung zu finden (Kap. 42, S. 644). Aber in ihrer seelischen Befindlichkeit liegt mehr als der Wunsch nach angemessener Kompensation. Sie ist ähnlich impulsiv gesteuert und hasserfüllt gegen Lady Dedlock wie Monk gegenüber Oliver. Wie stark ihre Gefühle sind, kann der Leser bereits in der Begegnungsszene Esther/Lady Dedlock feststellen, wenn sie aus Wut über Lady Dedlocks Zurücksetzung ihre Schuhe auszieht und barfuß von dannen zieht: „But she’s mortal high and passionate; and what with having notice to leave, and having others put above her, she don’t take kindly to it.“ (Kap. 18, S.312). Damit ist sie stark motiviert, Tulkinghorn zu Diensten zu sein in der Überführung Lady Dedlocks. Schon nach der Gegenüberstellung deutet sich an, dass Tulkinghorn sie nur benutzt und sein Versprechen, ihr bei der Suche nach einer neuen Anstellung zu helfen, nicht einhalten wird („‘Certainly, certainly.‘“ ist seine vage Antwort auf ihre Bitte (Kap. 22, S. 370)). Es ist der Beginn eines starken Antagonismus auch gegen Tulkinghorn, der Ausdruck darin findet, dass sie Tulkinghorn keine Ruhe lässt, ihn immer wieder aufsucht und ihn sogar bedroht (Kap. 42, S. 641 ff.). Zudem berichtet Mr. George zwischenzeitlich, dass eine französische Dame bei ihm Schießunterricht nimmt und kommentiert sein Publikum wie folgt: „‘Mad people out of number, of course – but they go everywhere, where the doors stand open.‘“ (Kap. 24, S. 397) Jedoch tritt Hortense unmittelbar vor und nach dem Mord (Kap. 48) erst einmal in den Hintergrund. Inspektor Bucket verhaftet zunächst Mr. George, der in der Mordzeit in der Nähe des Tatortes gesehen worden ist (Kap. 49, S. 734), der aber jegliche Schuld von sich weist. Daraufhin häufen sich Verdachtsmomente gegen Lady Dedlock. Schon der Reporter-Erzähler sorgt mit seiner Schilderung, dass Lady Dedlock in der fraglichen Nacht das Haus verlässt, für einen starken Verdacht im

Leser. Dieser Faden wird nun von Esther in ihrer Erzählung wiederaufgenommen. Bei einem Besuch im Gefängnis erfährt Esther von Mr. George, dass er in der fraglichen Nacht auf der Straße eine Dame gesehen habe, die Esther ähnlich gewesen sei. Die Erwähnung der Ähnlichkeit versetzt Esther in Angst und Schrecken, zieht sie doch die Schlussfolgerung, ihre Mutter sei eine mögliche Täterin (Kap. 52, S. 766). Dann spricht auch Mr. Bucket durch einige anonyme Briefe, die augenscheinlich auf Lady Dedlock als Täterin hinweisen, die Überlegung an, Lady Dedlock sei verdächtig. Dieses unterstreicht er dadurch, dass er den Diener befragt, ob Lady Dedlock das Haus in jener fraglichen Nacht verlassen habe (Kap. 54, S. 779). Sodann unterrichtet er Sir Leicester über Lady Dedlocks Auseinandersetzung mit Tulkinghorn und das starke Motiv, das sich daraus ergibt.¹⁹⁷ Sogar Lady Dedlock selbst erkennt – als sie vom Mord an Tulkinghorn erfährt – dass ein Verdacht gegen sie naheliegend ist.¹⁹⁸ Auch dieser Aspekt – ist er doch ein weiteres Element in der befürchteten öffentlichen Zurschaustellung, der sie entgehen möchte – motiviert sie, die Flucht zu ergreifen und alles hinter sich zu lassen.

In einem furiosen Enthüllungskapitel (Kap. 54) fügt Mr. Bucket alle bekannten Tatsachen zusammen und ergänzt sie um die Ergebnisse von Nachforschungen, die er inzwischen mithilfe seiner Ehefrau, die gegen gesellschaftliche Rollenanmutungen quasi als Assistentin fungiert, angestellt hat. Letztlich stellt sich heraus, dass Hortense die Mörderin ist. Dieses kommt für den Leser – nachdem seine Aufmerksamkeit in andere Richtungen gelenkt worden war – zunächst überraschend; aber auf der Grundlage seines Wissens kann er diese Wendung nur als folgerichtig ansehen. Nicht der Zufall stattet Bucket mit der nötigen Erkenntnis aus, sondern es sind seine untrügliche Intuition und Menschenkenntnis,¹⁹⁹ die ihn auf die Spur bringen: „By the living Lord it flashed upon me, as I sat opposite her at the table and saw her with a knife in her hand, that she had done it!“ (Kap. 54, S. 795) In einer komplexen Beweisführung kann er Hortense ihre Tat belegen und ähnlich wie Monks reagiert sie mit Hass und

¹⁹⁷ Es ist eine Ironie der Geschichte, dass Sir Leicester über Tulkinghorns Ansinnen so verärgert ist, dass er ausruft „I would have killed him myself.“ (Kap. 54, S. 785) Einmal mehr zeigt sich, dass Tulkinghorn seine Mitmenschen in gefährlicher Weise **unterschätzt** und seine Macht **überschätzt** hatte.

¹⁹⁸ Es ist erneut Guppy, der hier als „Götterbote“ auftritt und Lady Dedlock informiert. Gleichzeitig weiß er inzwischen, dass Smallweed die Briefe gefunden hat und dass er Sir Leicester aufgesucht hat: „Her enemy he is, even in his grave.“ (Kap.55, S. 815) Was sie nicht weiß, ist, dass Smallweed nicht erfolgreich war und ihr Mann ihr verzeiht. Insofern kann sie ihrem Schicksal nicht entgehen.

¹⁹⁹ Bucket ist bereits vorher vom Erzähler mit übernatürlichen Eigenschaften ausgestattet worden. Hier sei nur Buckets „ghostly manner of appearing“ genannt, als er zum ersten Mal in Tulkinghorns Büro auftaucht (Kap. 22, S. 361). Vgl. auch (Ousby, 1976, S. 99).

Verachtung. Das Enthüllungskapitel führt nochmals alle relevanten Personen zusammen: So erscheinen zu Beginn Smallweed, die Chadbands und Mrs. Snagsby, um ihre kleinlichen Erpressungsversuche fortzusetzen und im Lady Dedlock-Erzählstrang die bedeutsamen Hinweise auf ihr Geheimnis zusammenzufügen. Sie werden aber von Mr. Bucket, der ihnen klarmacht, dass ihre Informationen inzwischen an Wert verloren haben, in die Schranken verwiesen.²⁰⁰ Dann werden alle weiteren relevanten Informationen in resümierenden Rückwendungen zusammengefügt, so dass der Leser an dieser Stelle seine eigenen Thesen und Vermutungen überprüfen kann. Darstellungsstrategisch ist die Aufklärung des Mordes anders angelegt als die Lösung des Herkunftsrätsels. Der Leser weiß viel, aber er weiß nicht alles und seine Aufmerksamkeit wird zeitweise so abgelenkt, dass er dem Schein der Oberfläche verfällt und hinter der Erkenntnisebene des Detektivs zurückbleibt. Dieser Effekt ist hinnehmbar, weil Mr. Bucket nicht nur als Ermittler überzeugend ist, sondern auch als Mensch sympathisch und klug wirkt.²⁰¹ Bucket verschränkt Intuition, analytischen Verstand und synthetische Imagination, um die Ordnung der Dinge – mindestens vorläufig – wiederherzustellen (Makropoulos, 2009, S. 72). Der Leser kann sich „trösten“, indem er allerlei „clues“ hatte, die ihm die Lösung hätten weisen können, wenn er sie richtig verwendet hätte. Doch die Undurchschaubarkeit der Welt vereitelt das zielgerichtete Wahrnehmen. Auf der weiteren Erkenntnisebene vermag es dem Leser das Gefühl vermitteln, dass die rationale Deduktion in einer Welt der Subjektivität und Täuschung ihre Grenzen hat (Hutter, 1993, S. 241).²⁰² Auch ist die Ordnung der Welt nicht wiederhergestellt, weil die zu Unrecht verdächtige Lady Dedlock sich auf eine verhängnisvolle Flucht begeben hat, die Bucket gemeinsam mit Esther beenden möchte. Diese Begleitung durch Esther ist ein wichtiges Element für deren moralische Entwicklung, weil sie „a crucial passage from innocence to experience“ markiert (Ousby, 1976, S. 109). Zudem werden durch Esthers Involvierung in die Suche nach ihrer Mutter die beiden Erzählstränge miteinander verschränkt. Erst

²⁰⁰ Bucket hatte im Vorfeld Sir Leicester vorbereitet.

²⁰¹ Bucket wird z.B. von Camerer kritisch gesehen; er sieht ihn als Repräsentanten der aristokratischen Welt (1978, S. 68). Die Verfasserin ist der Auffassung, dass Buckets Verhalten zu Sir Leicester von ironischer Distanz geprägt ist, wenn er diesen unentwegt und in offensichtlich überflüssiger Weise mit vollem Titel anredet. In verschiedenen Szenen wird Bucket im Gegensatz zu anderen Vertretern des Staates positiv geschildert: kommunikationsstark, wenn er in Gesprächen mit einfachen Menschen herausfindet, was er wissen muss, um Lady Dedlocks Spur zu finden; empathisch, wenn er Jo ins Krankenhaus bringt und ihm später Geld gibt; und einführend, wenn er erkennt, dass Esther ihm bei der Suche nach ihrer Mutter helfen kann. Auch im Hinblick auf die Figur Bucket ist eine Analyse über die Enthüllung zielführend.

²⁰² Vgl. auch Kap. 2.1.3 dieser Studie, wo Hutters Deutung der Detektivliteratur erläutert wird.

das Ende von Lady Dedlocks Flucht, welches durch ihren Tod an Captain Hawdons/Nemos Grab veranschaulicht wird und in deren scheinbare Katastrophe mündet, vollendet diesen Erzählstrang.²⁰³

4.5 Zusammenfassung mit Blick auf die unterschiedliche Leser-Text-Interaktion in den Mystery-Plots

Wiederum erweisen sich die Mystery-Plots als komplexe, subtil ins Werk gesetzte Handlungsgewebe, in welchem alle Ereignisse logisch aufeinander bezogen sind, zu langen Spannungsbögen führen, die parallelen Handlungsstränge verknüpfen und den Leser kognitiv-emotional involvieren. Anders als in *OT* zieht sich die Handlung um Esthers Identität durch den ganzen Roman, wenngleich die eigentliche Enthüllung ihrer Herkunft schon etwa nach der Hälfte der Erzählung erfolgt und dann andere weitreichendere Aspekte ihrer Identität(sbildung) in den Blick kommen.²⁰⁴

Esthers Geschichte wird alternierend mit anderen Handlungssträngen erzählt, wobei ein Teil von ihr selbst und ein gleichgewichtiger Teil von einem anonymen Erzähler im Stil eines Reporters erzählt wird. Dadurch entwickelt sich die Enthüllung von Esthers Herkunft und von Lady Dedlocks Geheimnis ganz allmählich und stufenweise und erzeugt neben der Langzeitspannung auch mehrere kürzere Spannungsbögen, welche sich auf unterschiedliche Fragen beziehen, die sich aus dem Erzählten ergeben. Schon bald richtet sich die Frage von Lady Dedlocks Geheimnis, welches komplementär zu Esthers Identitätsenthüllung angelegt ist und dadurch schon in sich spannungsgeladen ist, dahingehend, wie lange Lady Dedlock ihr Geheimnis bewahren und ihre öffentliche Schmach hinauszögern kann. Durch die anfänglichen Misserfolge der selbst ernannten Ermittler Guppy und Tulkinghorn dehnt sich die Erwartung des Lesers, ohne dass die Spannung verloren geht. Der Bi-Perspektivismus (Maack, 1991, S. 109) sorgt für Informationsvergaben, die einander ergänzen und den Kenntnisstand des Lesers gegenüber den Figuren vorantreiben.

Die komplementäre Anlage der Narration schafft in unterschiedlicher Weise eine direkte Kommunikation zwischen Erzähler und Leser. Die Erzählerin Esther ist zurückhaltend mit Informationen und präsentiert ihre Emotionen weniger durch

²⁰³ Zur Bedeutung von Lady Dedlocks Tod siehe Kap. 4.6.1 dieser Studie.

²⁰⁴ Z. B. auch diejenigen Aspekte, die zu einer Ehe auf Augenhöhe mit dem Arzt Woodcourt, ihrer schlussendlichen Akzeptanz ihrer äußeren Wandlung führen sowie die Erkenntnis ihrer moralischen Verantwortung über ihre Sphäre hinaus (vgl. Kap. 4.6.2 dieser Studie).

reflexive Introspektion als durch Narration von Begebenheiten und ihre jeweilige Reaktion darauf. Der anonyme Erzähler ironisiert, parodiert, kommentiert, fokussiert, ergänzt, stellt Fragen an den Leser, beschränkt sich aber bis auf Ausnahmen ebenfalls auf eine äußere Beschreibung von Figuren und Handlung. Diese narrative Strategie der Wechselseitigkeit beeinflusst die Figurenwahrnehmung wie die Spannungserzeugung, indem sie den Effekt der Dehnung hat, wodurch die Spannung in Esthers Narration in sehr langen Bögen aufgebaut wird, die durch subtile Hinweise und Ereignisse in der Parallel-Narration unterfüttert werden. So liegen zwischen Guppys Ähnlichkeitswahrnehmung (Kap. 7) und Lady Dedlocks Erkenntnis (Kap. 29) 22 Kapitel, auf die in der Esther-Erzählung nur dreimal Bezug genommen wird (Kap. 9 Guppys Heiratsantrag, Kap. 18 Zwei Begegnungen von Esther/Lady Dedlock). Dafür wird die Leser-Erkentnis vom anonymen Erzähler parallel dazu weiterentwickelt, indem er in zentralen Szenen Lady Dedlocks Geheimnis nachgeht (Kap. 2 Nemos Handschrift, Kap.12 Tulkinghorns Informationen über Nemo, Kap. 16 Lady Dedlocks Besuch am Grab, Kap.19 Jos Verrat und Mrs. Chadbands Tratsch über Esther, Kap.21 Smallweed/Mr. George über Captain Hawdon, Kap.22 Gegenüberstellung Jo/Hortense, Kap.27 Erpressung von Mr. George durch Tulkinghorn wegen der Briefe). Die doppelte Perspektivierung führt zu unterschiedlichen Involvierungen des Lesers. Durch Esthers Geschichte wird der Leser *emotional* involviert, indem er Empathie für das traumatisierte, einsame Kind und die nach sozialer Anerkennung strebende Erwachsene empfindet.

In der Erzählung über Lady Dedlocks Geheimnis fühlt der Leser eher eine *kognitive* Herausforderung, die direkten und indirekten Vorausdeutungen zu lesen und zu kombinieren. Diese lassen ihn bald ahnen, was Lady Dedlock zu verbergen hat und inwiefern dieses Geheimnis mit Esther verbunden ist. Obwohl die Bestätigungen dieser Vermutungen nicht zeitnah erfolgen, sondern lediglich ihre Aufladung durch weitere Indizien bzw. Wiederholungen erfahren, bleibt die Spannung erhalten. Charakteristisch für die situative Spannungserzeugung ist das beständige Hinweisen auf die Gleichzeitigkeit einer ersten (offensichtlichen) und einer zweiten (verborgenen) Situation; dies geschieht durch eine beobachtbare Inkonsistenz zwischen Ereignis und Reaktion sowie durch die „bestätigenden Dementis“ des anonymen Erzählers.²⁰⁵ Die Wiederholung in ähnlichen Situationen erhöht Zug um Zug die Signalwirkung. Dieses

²⁰⁵ Gemeint ist hier Lady Dedlocks Reaktion auf Nemos Handschrift und Informationen zu Nemo, ihre Verkleidung bei der Suche nach dem Grab, ihre Reaktion auf Guppys Enthüllungen.

Additionsprinzip konnte schon bei *OT* beobachtet werden. Auffallend in *BH* ist die Verwendung leitmotivisch auftauchender symbolischer Vorausdeutungen (der „Ghost’s Walk“, das Bild des Schattens, die allegorische Deckenfigur), die dazu dienen die Gefahr zu markieren, in welcher sich die betroffenen Figuren befinden. Sie gehören noch zum „gothic type of imagery“ (Nalecz-Wojtczak, 1970, S. 247), unterstreichen die Atmosphäre des Geheimnisvollen und unterfüttern damit die Bedrohungsspannung, die der Leser empfinden soll. Auch Tulkinghorn selbst, der als sinistre, undurchsichtige Figur angelegt ist, der etwas Teuflisches anhaftet,²⁰⁶ ist ähnlich wie Monks ein „gothic type“, aber mit einer besonderen Funktion für Handlungsdynamik und moralische Aussage, die in Kap. 4.3.3 schon dargelegt wurde und in Kap. 4.6.1 ergänzt wird (Anm. 215).

Wiederum spielen Zufallsereignisse eine wichtige Rolle, die die Enthüllung fördern. Sie treten aber auch als retardierendes Moment auf und führen auf diese Weise ebenfalls zur Dehnung der Handlung.²⁰⁷ Wie in *OT* schafft der Zufall die nötigen Voraussetzungen dafür, dass die Personen, deren verwandtschaftliche Beziehung es zu enthüllen gilt, einander räumlich näherkommen. Mittels der räumlichen Annäherung ergeben sich durch Lady Dedlocks schlechtes Gewissen und ihre Ähnlichkeit mit Esther jeweils Anstöße für andere Romanfiguren – die selbst ernannten Ermittler – aktiv zu werden. Das Auftreten des Zufalls erfolgt in *BH* wiederum in einer zu beobachtenden Gesetzmäßigkeit, die darauf gerichtet ist, Lady Dedlock mit ihrer verborgenen Schuld zu konfrontieren und sie zu Reaktionen zu verleiten, die ihre Verfolger nutzen. Dadurch entsteht dichtungslogisch eine Gegenbewegung von Verdecken und Enthüllen, die Spannung und Emotionen erzeugt. Im Gegensatz zur Handlungsführung in *OT* ist dem Leser die Tragweite der Zufallsereignisse durch ihre Aufladung mit Vorausdeutungen in den meisten Fällen bewusst, so dass er gegenüber den handelnden Figuren sehr oft Informationsvorgaben besitzt, welche ja den Wechsel der Spannungsrichtung überhaupt erst möglich macht.²⁰⁸ Stärker noch als in *OT* wird der Zufall als Element einer „höheren Instanz“ spürbar, der einerseits narrative Ordnung und Einheit stiftet und andererseits der moralischen Botschaft verpflichtet ist.

²⁰⁶ Der Teufel wird häufig als „the old gentleman“ oder „the old man“ bezeichnet; Tulkinghorn wird vom Erzähler in entscheidenden Szenen so benannt (Kap. 2, S. 58, Kap. 41, S. 631). Vgl. (Shatto, 1988, S. 42).

²⁰⁷ Z.B. die Selbstverbrennung von Krook, wenn Guppy ihm die Briefe abkaufen will.

²⁰⁸ Insofern ist Harveys Befund nicht zuzustimmen, der die Auffassung vertritt, dass die Zufälle zu weit auseinanderliegen und nicht genügend erklärt werden, so dass der Leser sie im Rahmen der Mystery-Plots vergesse und fehlgeleitet werde (Harvey, 1967, S. 144).

Daher enthält das Enthüllungskapitel keine inhaltlichen Überraschungen mehr, sondern ist Bestätigung der Vermutungen des Lesers. Dadurch kann sich der Fokus in der Esther-Narration auf die Anagnorisis richten, in der Erkennen und Erkenntnis der Figuren verschmelzen und für beide Figuren einen Lernprozess einleiten, den der Leser teilen kann. Die Anagnorisis ist nach dem ersten Enthüllungskapitel, in dem Guppy sein Wissen in Form einer Rückwendung zusammenfasst, ebenfalls eine Rückwendung, in der Lady Dedlock aus ihrer Sicht – in der Wiedergabe Esthers – das Geheimnis um Esthers Geburt erläutert und ergänzt. Für Esthers Lernprozess ist es wichtig zu erfahren, dass ihre Mutter sie nicht bewusst verlassen hat, so dass sie loslassen kann von der Vorstellung einer ererbten Schuld und einer unerwünschten Existenz; für Lady Dedlock leitet die Begegnung mit ihrer Tochter die emotionale Anerkennung ihrer Schuld ein. Gegen die zeitgeistige moralische Normierung besteht die Schuld im Handlungs- und Wertegefüge des Mystery-Plots nicht in der unehelichen Geburt, weder im Erleiden noch im Herbeiführen derselben, sondern in der Aufgabe von Liebe und Mitmenschlichkeit zugunsten fragwürdiger Werte wie Status und Reichtum. Es ist diese Erkenntnis, die die Anagnorisis und die Folgehandlung bestimmt und deutlich macht, dass *beide* Figuren gegen den herrschenden Zeitgeist angelegt sind. Vom zeitgenössischen Leser verlangt diese Figurenkonzeption eine wertbezogene Neuorientierung, wenn die Erkenntnis angenommen werden und Mitleid erzeugen soll (s.u.). Da persönliche und gesellschaftliche Schuldauffassung auch in der Romanwelt differieren, fürchtet Lady Dedlock die öffentliche Bloßstellung durch Tulkinghorn nicht um ihrer selbst willen, sondern um ihren Mann zu schützen. Damit fokussiert sich die Spannung nun auf die Frage, wie lange Lady Dedlock der Desavouierung noch entgehen kann. Auf diese Weise strebt die Handlung einem weiteren Höhepunkt zu, der zugleich Wendepunkt und Weg in die Katastrophe ist, indem Tulkinghorn kurz vor der öffentlichen Enthüllung ermordet wird und Lady Dedlock ihr Schicksal endgültig annimmt und ihrem bisherigen Leben entsagt. Dieses aristotelische Erzählmuster erzeugt nicht nur Spannung im Kontext von Furcht und Mitleid für Lady Dedlock, sondern regt den Leser zum Nachdenken und zur moralischen Positionierung an. Die Figurengestaltung im Kontext dieses Handlungsverlaufs erfordert vom Leser eine hohe kognitive Leistung, um sich in die Gemütszustände der Figuren zu versetzen.²⁰⁹ Die narrative Präsentation der Emotionen - d. h. das Seelenbefinden wird durch

²⁰⁹ Vgl. Mellmann, 2.1.3 dieser Studie.

„externalised aesthetics“ im Sinne von Handeln und Umgebung dargestellt - zieht daher eine entsprechend melodramatisch gefärbte Erzählweise für Situationen nach sich, die als „concentrated incidents“ (Hardy, 1967, S. 29) von Erkenntnis und moralischem Lernen mit Emotionen aufgeladen sind. Das gilt z. B. sowohl für die Begegnungsszene zwischen Esther und Lady Dedlock als auch für die Todesszene auf dem Friedhof. Sie visualisieren in expressiver Dramatik Lady Dedlocks Erkenntnis und moralischen Lernprozess und regen auf diese Weise die Imagination des Lesers so an, dass er sich in die Figur hineinversetzen kann. Aber es steht nicht Pathos, sondern Peripetie Vordergrund, nämlich eine Visualisierung der Abkehr von allen Werten und Normen, die Lady Dedlocks Status bestimmten, und eine Hinwendung zur zentralen Maxime eines moralisch richtigen Handelns,²¹⁰ nämlich der Liebe (vgl. Brooks, 1976, S. 21). Die Bedeutung des Melodramatischen für Aussage und Erkenntnis kann gar nicht unterschätzt werden (vgl. Kap. 4.7), indem hier in signifikanten, expressiven Szenen ein direkter Zugang zur Figur ermöglicht wird. Auf diese Weise wird der Leseindruck nicht durch moralische Instruktion, sondern durch die Erzeugung von Empathie bestimmt (vgl. Kap. 1.2 und Hardy, 1967, S. 55ff.).

Ganz anders ist der Mystery-Plot um den Mord an Tulkinghorn angelegt. Dieser Plot ist kurz und prägnant gestaltet (nur vier Kapitel) und wird schon vor dem Ereignis durch allerlei „clues“ vorbereitet, die auf mögliche Motive handelnder Personen hinweisen. Obwohl der Leser alle Informationen hat, die einen starken Verdacht auf die hasserfüllte Hortense lenken (außer den beweisenden Hinweisen, die Mr. Bucket mithilfe seiner Frau ermittelt hat), enthält die Überführung Hortenses ein Überraschungsmoment. Denn die Leseraufmerksamkeit wird zeitweilig von Hortense abgelenkt und auf Mr. George und insbesondere Lady Dedlock geleitet. Die Tatsache, dass auch Esther in ihrem Kapitel, das über den Besuch beim inhaftierten Mr. George berichtet, den Verdacht hegt, ihre Mutter sei die Täterin, befördert die Vermutung des Lesers in dieser Richtung. Die eigentliche Aufklärungsarbeit wird von Inspektor Bucket geleistet, teilweise außerhalb der Wahrnehmung des Lesers, da es sich um eine *verdeckte* Ermittlung handelt (wie es dem Wesen der polizeilichen Ermittlung entspricht), um Hortense nicht zu warnen. Es ist Inspektor Buckets Aufgabe, in einem überzeugenden Denouément die Indizien zu bewerten und zu einer analytischen Beweisführung zu verbinden, indem er mit kreativer Imagination alle „clues“

²¹⁰ Das ist zu sehen an Lady Dedlocks „Ver“-Kleidung und an dem Bild der Rückkehr, welches der Tod am Grabe ihres Geliebten visualisiert.

synthetisiert. Die Enthüllung mündet ähnlich wie in *OT* für die überführte Täterin in die Katastrophe, die sie wie Monks mit Hass und Verachtung quittiert. Das bedeutet auch, dass für den Leser keine Gefühle wie Furcht und Mitleid mit der fehlgeleiteten Täterin aufkommen, sondern allenfalls Erleichterung, dass Lady Dedlock doch nicht die Täterin ist. Handlungsstimuli wie Zufall und Ähnlichkeitsmotiv treten im zweiten Mystery-Plot in den Hintergrund. Jedoch sind figurenkonstitutive Elemente wie der Antagonismus, der bei allen Verdächtigen zu Tulkinghorn aufgebaut wird, ein wichtiges Tatmotiv, dem auch der Leser folgt. Dadurch kann sich der Leser am Ende mit dem durchaus sympathisch auftretenden klügeren Inspektor Bucket arrangieren und muss sich nicht getäuscht fühlen.

In diesem Mystery-Plot überwiegt die analytische Rezeption,²¹¹ während im Herkunftsrätsel die involvierende Rezeption im Laufe der Handlung an Bedeutung gewinnt, weil es um affektive Prozesse geht, in die sich der Leser einfülen kann und soll. Hier spielen Ähnlichkeitsrelationen, die der Leser zwischen seinen Gefühlen und denen der Figuren feststellen kann sowie eine Erfahrungshaftigkeit auf der Textstrukturebene eine entscheidende Rolle (Mellmann, 2011, S. 69f.).²¹² Die äußere Ästhetik in der Figurenkonzeption führt dazu, dass die Gefühle und die innere Entwicklung der Figuren aus dem Text heraus abstrahiert werden müssen. Das setzt beim Leser Imagination und Bereitschaft voraus, sich von der Erzählerin inspirieren zu lassen, und stellt im Rahmen des Herkunftsrätsels ein weiteres starkes emotionales Involvierungsinstrument dar (Bachorz, 2004, S. 59), das auch dazu führt, dass die vielen Indizien vom Leser leichter erinnert werden können (Mellmann, 2011, S. 71). Dagegen sind weder Hortense mit ihrem Impuls gesteuerten, hasserfüllten Verhalten noch Tulkinghorn als boshafter Machtmensch geeignet, Empathie zu erwecken. Vielmehr erzeugen sie emotionales Lernen im Sinne einer Positionierung gegen Machtmissbrauch und Hass.

²¹¹ Nicht zugestimmt werden kann Pfeiffers Auffassung, dass Bucket im Gegensatz zu Esther völlig emotionslos sei (Pfeiffer, 1998, S. 363). Nur seine *emotionale* Intelligenz führt ihn ja auf den richtigen Pfad, indem er intuitiv Hortenses Gewaltbereitschaft fühlt, von der der Leser durch Esther bereits weiß (s.o.). Gleiches gilt für Esther, die im Gegensatz zu Bucket nicht ausschließlich emotionsgeladen erzählt, sondern - entsprechend ihrem Figurenkonzept - mit großer Zurückhaltung auftritt und nicht sofort wertet. Dass sie die Welt nicht verstünde, trifft nicht zu. Sie interveniert mutig und beharrlich, wenn sie eine Situation für gefährlich hält: ihre Interventionen bei Guppy und Skimpole sind beredete Beispiele ihrer moralischen Entwicklung. Dieser Deutung von Übereinstimmung statt Kontrast zwischen den Figuren entspricht auch Ousby, der Inspektor Bucket als Esthers „guide“ sieht, „in a crucial passage from innocence to experience“ (Ousby, 1976, S. 109).

²¹² Siehe auch Kap. 4.2 dieser Studie.

Für beide Enthüllungshandlungen gilt, dass sie ein wesentliches Element der Verknüpfung zwischen den verschiedenen Handlungssträngen des Romans darstellen, die sich um die Mitglieder der verschiedensten sozialen Sphären ranken. Sowohl der „outlaw“ Jo, der Schießhallenbesitzer Mr. George, der Anwaltsgehilfe Mr. Guppy als auch der Anwalt Tulkinghorn - um nur einige Beispiele zu nennen - werden im Rahmen der Enthüllung zu sozialer Interaktion gezwungen. Diese wenigen Beispiele zeigen das Prinzip der „connectedness“, dem Dickens hier ausgiebig folgt: Die Mitglieder unterschiedlicher Schichten sind – ob sie das wollen oder nicht – miteinander verbunden, nicht im Sinne einer klassenlosen Gesellschaft, sondern immer Sinne einer Verantwortung füreinander. Das Verknüpfungsprinzip gibt daher schon einen thematischen Verweis. Gleiches gilt für die narrative Strategie. Die Inkonsistenz von Situation und Reaktion in Lady Dedlocks Verhalten, die auf gehaltlicher Ebene ihren inneren Konflikt spiegelt, verweist in thematischer Hinsicht auf eine Gesellschaft zwischen Schein und Wirklichkeit, zwischen Statusstreben und Scheinheiligkeit, zwischen religiös motiviertem Eiferertum und fehlender Solidarität und Mitmenschlichkeit. Lady Dedlocks Schuld findet in der Romangesellschaft eine vielfache Entsprechung, zu der sich die Enthüllung im Mystery-Plot gleichsam symbolhaft verhält. Dagegen ist Esther ihr „gutes Gegenstück“, indem sie ihre gesellschaftliche Verantwortung durch eigene Erfahrung und durch gesellschaftliche Negativbeispiele, denen sie begegnet, erkennt und lebt. Diesem Phänomen soll im nächsten Kapitel differenziert nachgegangen werden.

4.6 Der Mystery-Plot und das Thema von *BH*

4.6.1 Die Enthüllung als Weg zur Erkenntnis – Die Schuld der Lady Dedlock als Thema von *BH*

Für Lady Dedlock geht die Enthüllung ihrer Vergangenheit mit einem Erkenntnisprozess einher, der schon in den Kapiteln 4.3.4 und 4.5 angesprochen wurde. Zunächst ist Lady Dedlock entschlossen, sich der Konfrontation mit der Vergangenheit zu entziehen, indem sie versucht, die Maske kalter, absoluter Selbstbeherrschung beizubehalten. Aber die verdrängte Vergangenheit – einmal mit der Handschrift Nemos nachhaltig in Erinnerung gebracht – setzt Kräfte frei, die sie nicht zu beherrschen vermag, so dass ihr innerer Konflikt an die Oberfläche dringt. Tulkinghorn ist nicht nur ihr Verfolger und Erpresser, der ihr Geheimnis auf der Literalebene des Mystery-Plots

enthüllt, sondern er ist – wie gezeigt werden konnte – auch auf der allegorischen Ebene das Instrument der Vergangenheit, das Lady Dedlock ihre verdrängte Schuld nachhaltig ins Bewusstsein ruft. Daher ist Tulkinghorns Rolle „funktional für Lady Dedlocks Auseinandersetzung mit der Vergangenheit, für ihre Reue und Umkehr“ (Cerny, 1975, S. 127). Zunächst allerdings versucht Lady Dedlock die äußere Fassade und damit ihren durch die Ehe mit Sir Leicester erlangten Status aufrechtzuerhalten. Sie verfolgt zwar Captain Hawdons Lebenslinien (und wird dadurch Opfer von Tulkinghorns Machenschaften), es erwächst daraus jedoch keine Reue,²¹³ wohl aber Trauer und Entsetzen um das Schicksal des einstigen Geliebten und um die verlorene Liebe,²¹⁴ eine Liebe, die offensichtlich in der Beziehung zu Sir Leicester fehlt. Weder gibt es ein Kind aus dieser Beziehung, noch besitzt Lady Dedlock genügend Vertrauen, um ihrem Mann die falschen Voraussetzungen offenzulegen, unter denen sie ihn geheiratet hat – eine Heirat, die sie offenbar einging, um Macht und Status zu erlangen. Es ist dieser Zusammenhang, den Lady Dedlock in ihrem Brief an ihren Gatten vor ihrer Flucht darlegt:

„He prepared me [...] for his disclosure of my guilt *to you*. [...] I have no home left. I will encumber you no more. May you, in just resentment, be able to forget the unworthy woman on whom you have wasted *a most generous devotion* – who avoids you, only with a deeper *shame* than that with which she hurries from herself – and who writes this last adieu.“ (Kap. 55, S. 816 – Hervorhebungen durch die Verfasserin). Ihre Schuld liegt also in der Unaufrichtigkeit und *mangelnden Liebe* gegenüber Sir Leicester, und es ist diese Schuld, die sie mit Scham verbindet, nicht nur, weil sie die öffentliche Häme - vor allem für ihren Mann - fürchtet, sondern weil sie rückblickend ihr Verhalten als schamlos erkennt. Es ist bemerkenswert, dass Lady Dedlock in ihrem Brief nicht um Verzeihung bittet. Das hätte aus psychologischer Sicht bedeutet, dass sie

²¹³ In dem folgenden Gespräch in Kap. 12 geht es Lady Dedlock augenscheinlich vor allem darum, festzustellen, ob Captain Hawdons Beziehung zu ihr in irgendeiner Weise nachvollzogen werden kann. Sie fragt nach Zeichen der Identität (Name, Pflegeperson, Unterlagen, ebd., S. 216) und erfährt zu ihrer Erleichterung, dass es keine Hinweise gibt: „[...] [they] looked very steadily at one another“ (ebd.) – doch sie hat Tulkinghorns und des Lesers Aufmerksamkeit erregt.

²¹⁴ Ob Lady Dedlock damals Captain Hawdon verließ, oder ob er sich durch Eintritt in die Armee der Beziehung ohne Wissen um die Schwangerschaft entzog, wird in den berichteten Geschehnissen aus der Vergangenheit nicht eindeutig geklärt. Im Smallweed-Kapitel wird darauf hingewiesen, dass Hawdon ein unstabiles Leben führte, sich hoch verschuldete (obwohl aus wohlhabender Familie) und nahegelegt, dass er vermutlich deshalb inkognito als Nemo direkt unter der Nase seines Gläubigers lebte. Shatto weist darauf hin, dass die Armee einen Ruf hatte „as a refuge for those who were social misfits, or who were unwilling to take on responsibilities“ (Shatto, 1988, S. 75), selbst wenn die Armee sich nach und nach professionalisierte und Mr. George durchaus für Letzteres steht. Mr. George nimmt in seinem Brief an Esther in Kap. 63 darauf Bezug, dass Captain Hawdon ihn gebeten hatte, einen Brief an eine schöne unverheiratete Frau in England zu überbringen. Unverheiratet heißt also, dass Honoria Barbary zu diesem Zeitpunkt noch keine Ehe mit Sir Leicester eingegangen war. Wer also wen verließ, bleibt uneindeutig. Vgl. Anm. 152 und 157 sowie Kap. 11 S. 191.

sich von der Schuld entlasten will und sie im übertragenen Sinne auf ihren Mann verschiebt. Sie aber sieht es als ihre Pflicht an, die Folgen ihrer Schuld zu tragen.²¹⁵ Diese Wendung ihrer Haltung zeichnet sich bereits in der Begegnung mit ihrer Tochter ab:

„I must travel my dark road alone, and it will lead me where it will. From day to day, sometimes from hour to hour, I do not see the way before my *guilty* feet. This is the earthly punishment I have brought upon myself. I bear it, and I hide it. [...] ‘I must keep this secret, if by any means it can be kept, *not wholly for myself*. I have a husband, wretched and *dishonouring creature* that I am.“ (Kap. 36, S. 565f., Hervorhebung d.d. Verfasserin).

Lady Dedlock erkennt an dieser Stelle ihre Schuld an und realisiert, dass ihr unglückliches Leben und ihre aktuelle ausweglose Lage in ihrer eigenen Verantwortung liegen: „She would be humbled and ashamed there, in the only natural moments of her life.“ (ebd., S. 566). Sie kann sich offenbar nur noch nicht entscheiden, wie sie diese Verantwortung wahrnehmen soll, auch wenn sie weiß, dass sie Tulkinghorn bzw. ihrer Vergangenheit nicht entgehen kann (ebd., S. 567). Zufälle hatten Lady Dedlock ihrer Tochter zugeführt und ihre Schuld offenbart, aber erst der „Motor“ Tulkinghorn bringt es zuwege, dass sie ihre Vergangenheit auf sich nimmt,²¹⁶ alles verlässt und zu sich selbst und symbolisch zu ihrem früheren Geliebten zurückkehrt. Als sie erkennt, dass Tulkinghorn nur so lange eine Bedrohung für sie ist, wie sie sich ihrer Vergangenheit nicht stellt, kann sie sich innerlich befreien. Durch die vorher von Rosas künftigen Schwiegervater erbetene, aber zunächst schroff abgelehnte Freigabe ihrer jungen Zofe gibt sie Tulkinghorn ein Signal, dass sie nicht daran denkt sich ihm zu unterwerfen. Die Vertiefung des Machtspieles, das Tulkinghorn anzettelt, indem er die Kamingeschichte erzählt und indem er Lady Dedlock zu verstehen gibt, dass er Ort und Zeitpunkt der Bloßstellung bestimmt, ändert nichts daran, dass er keine Macht mehr über Lady Dedlock ausüben kann. Da Tulkinghorns Funktion auf der allegorischen Sinnenebene darin besteht, Lady Dedlock mit ihrer Schuld und ihrer Vergangenheit zu konfrontieren, ist seine Rolle an dieser Stelle beendet (Cerny, 1975, S. 138), wenngleich der letzte Impuls zur Flucht erst durch den Verdacht gegeben wird, Lady Dedlock habe

²¹⁵ Die Anregung zu dieser Deutung hat die Verfasserin aus einem Buch über die psychotherapeutische Arbeit des Therapeuten Bert Hellinger übernommen, und zwar von Thomas Schäfer (Was die Seele krank macht und was sie heilt. Die psychotherapeutische Arbeit Bert Hellingers, 2003, S. 60f.).

²¹⁶ Die Funktion des Zufalls (als göttlicher Vorsehung) und Tulkinghorn als Sinnbild ihrer verdrängten Vergangenheit bilden keinen Gegensatz, sondern verhalten sich komplementär zueinander. In der Rolle Tulkinghorns als Erinnerungsfigur kommt die Wirksamkeit einer Macht zum Ausdruck, auf welche die betroffenen Figuren nur reagieren, gegen die sie sich aber nicht wehren können. Tulkinghorn hat als Spiegel von Lady Dedlocks Innerem eine andere Qualität als der Zufall: Er ist der innere Anlass für Lady Dedlocks Umkehr.

Tulkinghorn ermordet (Kap. 55, S. 815). Die spezifische Rolle Tulkinghorns wird auch dadurch ersichtlich, dass sein Tod für Lady Dedlock keine Rettung bringt, sondern er als eine Art Phantom weiterwirkt.

Andere Romanfiguren treten nun als Verfolger auf: Inspektor Bucket,²¹⁷ Smallweed und Mr. Chadband mit seiner Gattin. Inspektor Bucket ist am Ende gezwungen, Lady Dedlocks Geheimnis an Sir Leicester preiszugeben, weil die Helfershelfer von Tulkinghorn auftauchen, um aus ihrem Wissen Kapital zu schlagen (Kap. 53, S. 782 ff.). Aber es ist wiederum Guppy, der für Lady Dedlock den notwendigen Impuls zur Entscheidung gibt, indem er in einer umständlichen Schilderung darlegt, dass Smallweed die inkriminierenden Briefe an sich genommen hat und am selben Morgen Sir Leicester einen Besuch abgestattete. Schon eine Begegnung mit Mrs. Rouncewell, die kurz vorher Lady Dedlock veranlassen wollte, ein Wort für ihren Sohn im Gefängnis einzulegen, hatte Lady Dedlock innerlich bewegt, weil sie nun annehmen musste, sie stünde unter Verdacht und hätte es in der Hand Mr. George zu entlasten. Der anonyme Erzähler kommentiert ihre Seelenlage wie folgt:

„In truth she is not a hard lady naturally; and the time has been when the sight of the venerable figure suing to her with such strong earnestness would have moved her to great compassion. But so long accustomed to suppress emotion, and keep down reality; so long *schooled for her own purposes*, in that destructive school which shuts up the natural *feeling of the heart*, like flies in amber, and spreads one uniform and *dreary gloss* over the good and bad, the feeling and the unfeeling, the sensible and the senseless; she had subdued even her wonder until now.“ (Kap. 55, S. 812 – Hervorhebungen d.d. Verfasserin)

In diesem Erzählerkommentar werden alle Elemente ihrer Schuld explizit genannt: Selbstsucht im Sinne von Sucht nach Status, wobei durch dieses Streben ihre Herzenswärme und Mitmenschlichkeit verloren gingen. Wenn sie sich nun zur Flucht entschließt, bedeutet die Flucht keine Verdrängung mehr, sondern „radikale Annahme ihrer Vergangenheit (worin sich ihre Reue manifestiert)“ (Cerny, 1975, S. 138 f.).²¹⁸ Sie lässt alles zurück, was mit ihrem Status und ihrem Leben als Aristokratin verbunden ist. Die Rückkehr zum Grab ihres Geliebten – in den Kleidern der Ziegelbrenner-Frau Jenny – ist die Rückkehr zu dem Punkt in ihrem Leben, an dem sie zur Liebe fähig war

²¹⁷ Inspektor Bucket, wenngleich auch mit positiven menschlichen Eigenschaften ausgestattet, wird hier doch Tulkinghorn in mancher Hinsicht ähnlich gemacht: geheimnisvoll, viel wissend und sehend, und im Hause Leicester ein und ausgehend, wie er mag (Kap. 53, S. 770 f.). So beendet er Tulkinghorns Aufgabe.

²¹⁸ Daleski (Dickens and the Art of Analogy, 1970) ist allerdings der Auffassung, dass auch diese Flucht zur Kontinuität ihrer Ausweichmanöver gehört (ebd., S. 186). Solch eine Deutung ist angesichts der Radikalität, mit der sie die Flucht durchführt (sie legt falsche Fährten, um nicht gefunden zu werden), nicht überzeugend. Auch das Ziel ihrer Flucht - das Grab des Geliebten – spricht nicht für Vermeidung.

und sich selbst untreu wurde. Es ist also nicht die Geburt eines unehelichen, tot geglaubten Kindes, welches ihr im Rahmen des Romangeschehens angelastet wird, sondern die selbstsüchtige Suche nach Erfolg und gesellschaftlichem Ansehen um den Preis von Mitmenschlichkeit und Herzenswärme.

Damit deutet sich in Lady Dedlocks Handlungsweise wie bei den negativen Figuren in *OT* ein Mangel an Gefühl und Empathie an (s.o.) und (Beyer, 1976, S. 141). Sie hat ihre guten Anlagen verkümmern lassen. Mit der Unterdrückung ihrer wahren Persönlichkeit ist ihre Lebensfreude in Lebensmüdigkeit verwandelt worden, ausgedrückt durch ihre ständige Langeweile (S. 165). Lady Dedlocks Selbstsucht wirkt sich für ihre Mitmenschen durch einen Mangel an Verantwortungsbewusstsein aus, indem sie sie ungerührt ihrem Schicksal überlässt. Daher betrachtet sie den Tod als angemessene Sühne ihrer Schuld (Kap. 59, S. 864 f.), im Einklang mit der Natur und gespiegelt in der Kälte und Nässe der Nacht (Beyer, S. 131). Der Tod ist in diesem Kontext die Heilung vom Leben.²¹⁹ Dieses Leben stand äußerlich augenscheinlich im Einklang mit den zeitgeistigen Werten von Schönheit, Status, Reichtum - Lady Dedlock quasi als Monument der Makellosigkeit - und schien im Sinne der evangelikal gefärbten Moral *allein* durch den Makel der unehelichen Geburt einer Tochter in moralischen Misskredit zu geraten. Durch ihre radikale Umkehr und deren Begründung stellt Lady Dedlock dem Moralismus der bestimmenden Mittelschicht (verdichtet im Beriff der Respektabilität) aber eine andere, über alle Schichten hinausgreifende Moral gegenüber, in der Liebe, Herz und Mitmenschlichkeit zentrale Wertigkeiten sind, die sie mit der lieblosen Ehe einst aufgab und im Tod am Grab des Geliebten zurückgewinnt. Der viktorianische Leser wird durch den Gang der Narration in die Lage versetzt, Lady Dedlocks Haltung trotz gegenteiliger zeitgeistiger Prägung mit Offenheit zu begegnen. Das wird ihm zuallererst ermöglicht, indem er ihren inneren und äußeren Kampf um ihr Geheimnis mitvollziehen kann. Darüberhinaus zählt auch, dass Sir Leicester seiner Frau verzeiht und ihr auch nach dem Tode alle Ehre erweist (Kap. 66, S. 928). Zudem spart der Erzähler in einem letzten Kommentar nicht mit ironischer Vernichtung, wenn er die Dummheit des gesellschaftlichen Klatsches über die vorgebliche Entweihung des Dedlockschen Mausoleums durch Lady Dedlocks Grabstätte ebendort ins Lächerliche

²¹⁹ Die Inspiration zu diesem Bild (zurückgehend auf Sokrates) verdankt die Verfasserin einer Rezension des Autors Ferdinand von Schirach zu Michael Hanekes Film „Happy End“ mit dem Titel „Die einzige Wahrheit“ in *Der Spiegel*, Nr. 41/2017, S.118; der Film handelt von der emotionalen Kälte, Entfremdung und fehlenden Mitmenschlichkeit in einer französischen Unternehmerfamilie und hat insofern eine moralische Affinität zum Thema von *BH*.

zieht:“But the dead-and-gone Dedlocks take it [i.e. Lady Dedlock’s tomb] very calmly, and have never been known to object“ (ebd.). Lady Dedlock fordert mit ihrer Haltung vom zeigensüssigen Leser eine mentale Neuorientierung, indem eben nicht die uneheliche Geburt einer Tochter, sondern der Mangel an Mitmenschlichkeit als zentrale Schuld begriffen werden soll. Dieses gelingt durch die oben (vgl. Kapt. 4.5) schon erwähnte emotionale Involvierung des Lesers in die Leiden der Figur. Diese wird durch melodramatische Darstellungstechniken, die Lady Dedlocks innere Umkehr expressiv visualisieren und so einen direkten Zugang zur Figur ermöglichen, befördert. In der Folge kann der Leser eine Verbindung von dem im Roman entwickelten Situationsmodell (mangelnde Verantwortung, mangelnde Mitmenschlichkeit auf allen Ebenen, politisches und gesellschaftliches Chaos) mit dem Figurenkonzept der Lady Dedlock erzeugen. Dabei ist Esther die Figur, zu der Lady Dedlock im moralischen Kontinuum gesehen werden muss. Dadurch wird der oben dargelegte mögliche Leseindruck zugleich vertieft und erweitert (vgl. auch Kap. 4.5).

Lady Dedlocks Geschichte ist im Romangeschehen von Anfang an eng verwoben mit der Geschichte von Esther, die sich erst später als ihre Tochter herausstellt. Die beiden zunächst als unabhängig wahrgenommenen Geschichten werden - wie im Kapitel 4.3.1 dargelegt - als zwei aufeinander zustrebende Handlungsstränge gestaltet. Als Mutter und Tochter sind ihre Geschichten und Figurenkonzepte komplementär zueinander konzipiert²²⁰ und bilden ein moralisches Kontinuum²²¹ – wie z. B. Rose Mailie und Oliver oder Monks und Oliver. Dadurch gewinnen die beiden Figuren an Tiefe und Differenziertheit. So „vererbt“ die Mutter ihrer unschuldigen Tochter die vordergründig religiös fundierte Schuld der unehelichen Geburt und belastet im Sinne des vorherrschenden gesellschaftlichen Moralismus das Leben der Tochter. Esthers Identität wird über lange Zeit durch den „Schatten“ dieser fragwürdigen gesellschaftlichen Normen bestimmt. Ihre Erzählung ist ein Lebensbericht im sich wandelnden Identitätsbewusstsein und der Schilderung ihrer schrittweisen

²²⁰ Diese komplementäre Konzeption wird u.a. auch deutlich durch die Namensgebung. Esther bedeutet die Leuchtende oder die Strahlende und gibt einem alttestamentarischen Buch seinen Namen. Danach ist es Esther als Waisenkind durch ihren Mut vergönnt, die Juden zur Perserzeit von einem bösen Komplott zu erretten. Sie wird infolgedessen später zur Königin gemacht (www.jesus.ch). Die Rettung ihres Volkes gelingt Esther allein durch die Annahme ihrer (jüdischen) Identität, ein Akt, der Mut bedeutete, aber ihr Kraft und Freiheit verliehen und sie handlungsfähig gemacht habe (www.bibelwissenschaft.de). Vgl. auch Shatto, 1988, S. 46. Die Parallelen zur Romanfigur – Waisenkind, Identitätsfindung, Retterin, niedrige Herkunft, wahrer Adel gegen schönen Schein – drängen sich auf.

²²¹ Vgl. Van Ghent (The Dickens World: A View from Todgers's, 1967, S. 33), wo sie auf die Funktion hinweist, die Parallelsetzungen von Figuren für deren Charakterdimension haben.

inneren Befreiung vom vorgegebenen moralischen Korsett. Zu Beginn ihrer Erzählung fühlt sich Esther mit Schuld belastet, einer Schuld, die sie in der Wertung ihrer religiösen Tante stellvertretend für ihre Mutter sühnen soll, ohne sie wirklich zu verstehen. Religiöse Scheinheiligkeit und emotionale Kälte der Tante werden in der kindlich-hilflosen Perspektivierung nur zu deutlich. Im Angesicht des Todes der Tante bittet das Kind um Vergebung und Segen, doch die Tante bleibt hart und ungerührt (Kap. 3, S. 67). Esther nimmt die ihr eingeredete Schuld zum Anlass, ein Gelübde abzulegen, das sie später mehrfach in Variationen wiederholt (s.o.) und welches sie faktisch zu einem Leben tätiger Nächstenliebe führt. Dieses Leben bringt ihr Erfüllung, Zufriedenheit und die Liebe und Zuwendung anderer Menschen, nachdem sie das Haus ihrer Tante verlassen hat. Aber der Schuldkomplex nagt immer wieder an ihr und lässt sie zweifeln, ob ihr ein Leben als Ehefrau und Mutter – nach zeitgeistiger Auffassung die Bestimmung der Frau – beschieden sein könnte.²²² Erst ihre schwere Erkrankung mit Blattern, die ihr schönes Gesicht entstellen, führt zu einer Krise sowie zu einer erneuten Auseinandersetzung mit ihrer Identität und bereitet sie auf eine positive Annahme ihrer Mutter in der Begegnungsszene vor. Sie erkennt, dass sie nicht verantwortlich ist für ihre uneheliche Geburt und dass sie nicht für die vermeintliche Schuld ihrer Mutter sühnen muss. Insofern führt die Anagnorisis für Esther zu einer Befreiung von ihren Schuldkomplexen. Sie kann ihre Mutter als Mutter annehmen, weil sie erkennt, dass Lady Dedlock sie nicht verlassen hat, sondern tot glaubte. Sie erkennt, dass sie nicht geboren wurde, um zu sühnen und sie erkennt in ihrer Mutter die Liebe, nach der sie sich gesehnt hat. Diese wichtigen Einsichten stärken ihr Selbstwertgefühl und machen sie bereit für die Annahme von Jarndyces Heiratsantrag („That his generosity rose above my disfigurement, and my inheritance of shame.“ (Kap. 44, S. 667). Anders als ihre Mutter nimmt sie den Antrag aus Respekt und in liebevoller Zuwendung an. Anders als ihre Mutter weist sie Woodcourts späteren überraschenden Antrag ab, obwohl sie ihn liebt, weil sie sich an ihr Heiratsversprechen gegenüber Jarndyce gebunden fühlt. Sie zeigt also eine differenzierte Moralität in ihren Entscheidungen. Dennoch gewinnt sie noch an Identität durch Woodcourts unverbrüchliche, nicht an Äußerlichkeiten hängende Liebeserklärung:

²²² Diese Zweifel werden deutlich an ihren Reaktionen auf Woodcourt. Die Reaktionen reichen von Ignorieren (Bericht über das Essen bei Bayham Badger, dem Arzt, der Richard ausbilden soll), das heimliche Trocknen seiner Blumen, das resignierte Zerstören der Trockenblumen nach ihrer Krankheit bis zur Annahme des Antrages von Jarndyce, weil sie sich von Jarndyce mit all ihren „Beschädigungen“ angenommen fühlt und dieses nicht von Woodcourt, der als jugendlicher Held gestaltet ist, erwartet.

“Although I closed this unforeseen page in my life tonight, I could be worthier through it all my life. And it was a comfort to me, and an impulse to me, and *I felt a dignity rise up in me* that was derived from him when I thought so.“ (Kap. 61, S. 889; Hervorhebung d.d. Verfasserin).

Beide Heiratsanträge machen ihr den Wert bewusst, den Herzenswärme und Mitmenschlichkeit im Gegensatz zu äußerer Schönheit und scheinbarer Respektabilität im Sinne der Mittelschicht-Werte ihrer Umwelt haben. Die Begegnung mit Woodcourt kann man im Hinblick auf die tiefgreifende Bedeutung für Esthers moralische Entwicklung und Stärkung ihrer Erkenntnis einer Epiphanie gleichsetzen (Kap. 2.1.1), indem sie einer von Gott gestifteten Erleuchtung entspricht (Nelson, 1981, S. 193).²²³ Die Erfahrungen Esthers gehen einher mit einer wachsenden Fähigkeit, die gesellschaftlichen Zusammenhänge um sie herum zu durchschauen (Camerer, 1978, S. 27) und sich dem anonymen Erzähler in Duktus und kritischer Einsicht anzunähern. Nicht nur sieht sie z. B. Richards Entwicklung oder Skimpoles Schmarotzertum klarer und bewertet es negativ (Kap. 61, sinnfällig „A Discovery“ genannt), sondern sie wird sich zunehmend der moralischen Verantwortung des Einzelnen und damit ihrer selbst für die Verfassung der Gesellschaft bewusst (Camerer, S. 47). Erst als Jarndyce sie von sich aus frei gibt, nimmt sie Woodcourts Antrag an. In Woodcourt gewinnt sie einen Ehemann, dem sie auf Augenhöhe begegnen kann und mit dem sie ein Leben in tätiger Nächstenliebe teilt, welches sie nicht nur auf die Sphäre des Herdes begrenzt (Maack, 1991, S. 120) und somit der Anspielung ihres Namens auf die biblische Esther als Retterin des jüdischen Volkes und als Königin entspricht (vgl. Anm. 220). In Woodcourt findet sie eine Liebe, die nicht auf schönem Schein und Status und einer falsch verstandenen Romantik fußt, sondern eine Liebe, die „von Herzen“ kommt und fähig ist, in Esther die Schönheit der Mitmenschlichkeit und „des guten Herzens“ zu erkennen (Kap. 67, S. 935).²²⁴ Woodcourt sieht in ihr nicht die durch uneheliche Geburt und Krankheit beschädigte Frau, sondern den Menschen, der mit dem Herzen sieht und handelt und dadurch „schön“ wird. Esthers Demut und Mitmenschlichkeit als Kennzeichen einer wünschbaren Lebenshaltung, bescheren ihr im Romangeschehen ein glückliches Leben – subjektiv wie objektiv (und zwar gegen die oberflächlichen und

²²³ Erneut wendet Dickens eine triadische Struktur an: Es ist Esthers dritter Heiratsantrag, der nach Guppys Parodie in Kap. 9; nach Jarndyces wohlmeinender respektvoller Beschützerrolle in Kap. 44 in eine vorgeblich romantische Liebe mündet und gehaltlich einen Höhepunkt darstellt. „Romantisch“ ist hier aber zu verstehen als eine moralisch reife, innere Haltung, die als Gegenentwurf zum Wertesystem des Zeitgeistes verstanden werden muss. Vgl. die Ausführungen zu Dickens' Verständnis von Romantik in Kap. 2.1 dieser Studie.

²²⁴ Schon in *OT* war das „gute Herz“ Zeichen moralischer Integrität (vgl. Kap. 3.5.3 und Fludernik, 2008, S. 68 ff.) und lieferte „a moral guidance“ (ebd., S. 67).

bigotten viktorianischen Ideale; denn die Prophezeiung der Tante bewahrheitet sich nicht).²²⁵ Damit stellt Esthers Leben einen sinnfälligen Kontrast zum Lebens-Entwurf und Werte-Konzept ihrer Mutter sowie eine Ergänzung und Vertiefung zu deren Läuterung dar. Esther ermöglicht dem zeitgenössischen Leser auf diese Weise Wertediskrepanzen im Hinblick auf das Konzept der Respektabilität zu überwinden, welches ihnen der zeitgeistige Moralkodex im Verhältnis zu den Figuren verordnet. Esthers Modell eines aktiven Lebens im Dienste der Mitmenschlichkeit, dem nicht Status, sondern Menschsein Würde und Respektabilität verleihen, sind auch für den aktuellen Leser wünschbare Qualitäten und Anlass für eine positive Bewertung (vgl. Nussbaum, Anm. 246). Mit diesem Gegenentwurf wird Esther zu einer Reihe von Romanfiguren in Beziehung gesetzt. Hardy weist daraufhin, dass Spiegelungen und Doubles in Dickens' Figurenkonzeption ein Mittel sind den Charakteren Tiefe und Aussagekraft zu verleihen (1967, S. 156).

In Lady Dedlocks Schuld, d. h. in ihrem Mangel an Liebe und Verantwortungsbewusstsein und der Sucht nach Status und Bedeutung, manifestiert sich das Thema des Romans, dessen genaue Ausgestaltung – ausgehend von der Enthüllungshandlung – im nächsten Unterkapitel untersucht wird. Dem wird Esther als integrierendes Zentrum der Wertewelt von „Bleak House“ gegenübergestellt (Maack, 1991, S. 110). Die Enthüllung der wahren Beziehung zwischen Mutter und Tochter – gestaltet als aristotelische Anagnorisis – stellt das Urbild der enthüllenden Handlungsführung überhaupt dar und drängt folglich auf der Ebene der sozialen Fabel zu weiteren Entdeckungen.²²⁶

4.6.2 Die Ausfaltung des Themas durch Kontrastierung und Multiplikation der Beispiele von Schuld und Versagen

Im Mittelpunkt der Enthüllung steht, wie oben schon ausgeführt wurde, die verdeckte Beziehung zwischen Lady Dedlock, einer Angehörigen der Aristokratie, Esther

²²⁵ Die Figur der Esther hat in der Literaturwissenschaft ganz unterschiedliche Bewertungen gefunden. Camerer (1978) geht auf diese Bewertungen ein (S. 26, Anm. 2). Genauso Hawthorne (1987, S. 28). Vielfach wird Esther als flach und unglaubwürdig in ihrer Entsagungsfähigkeit und augenscheinlich perfekten Hingabe gesehen. Dabei wird übersehen, dass Esther einen tiefgreifenden Identitätsprozess durchläuft (vgl. Camerer) und als Figurenkonzept dem viktorianischen Weiblichkeitsideal diametral gegenübersteht. Zudem steht sie im Figurenkontinuum mit ihrer Mutter Lady Dedlock, was zu einer differenzierten Vertiefung führt.

²²⁶ Vgl. J. Hillis Miller, der den Roman ebenfalls als System von Entsprechungen versteht „within the text between one character and another, one scene and another [...]“ (Introduction, 1977, S. 15).

Summerson, einem Mitglied der bürgerlichen Mittelschicht, und Captain Hawdon, ehemals Captain in der Armee und inzwischen völlig verarmt und heruntergekommen im Armenviertel Londons wohnend. Die Entdeckung der familiären Bande dieser drei Mitglieder augenscheinlich völlig verschiedener sozialer Gruppen hat symbolischen Charakter (Daleski, 1970, S. 159); (Ousby, 1976, S. 92), indem sie die scheinbare Unvereinbarkeit der Beziehungen exemplarisch widerlegt.

„What connexion can there have been between many people in the innumerable histories of this world, who, from opposite sides of great gulfs, have, nevertheless, been very curiously brought together!“ (Kap. 16, S. 272). So lautet die rhetorische Frage des Reporter-Erzählers, als er Lady Dedlocks Besuch im Slum „Tom-all-Alone’s“ ankündigt. Wie in Kapitel 2.1.1 gezeigt werden konnte, gehört das Sichtbarmachen von unerwarteten, nicht auf den ersten Blick erkennbaren sozialen Verbindungen zu Dickens‘ ästhetischem Credo.²²⁷ So folgt er dem Prinzip der „connectedness“ in der gesamten Anlage des Romans (Kap. 4.5), was z. B. in der handlungsführenden Nutzung des Zufalls sinnfällig wird. Wie sich unerwarteterweise eine Verbindung zwischen Lady Dedlock und Nemo herstellen lässt, so stellen sich auch noch andere unvermutete Verbindungen heraus: z. B. zwischen Mr. George und Mrs. Rouncewell, zwischen dem Altpapierhändler Krook und dem Geldverleiher Smallweed, zwischen dem großzügigen Mr. Boythorn und der bigotten, lebensfeindlichen Miss Barbary. Ebenso ergeben die Nachforschungen nach Lady Dedlocks Geheimnis sowie die spätere Suche nach Tulkinghorns Mörder und nach der fliehenden Lady Dedlock Berührungspunkte zwischen den verschiedensten Personen: zwischen Tulkinghorn und Mr. George, zwischen Tulkinghorn und dem Slum-Kind Jo, zwischen dem Anwaltsgehilfen Guppy und Krook, zwischen Guppy und dem Papierwarenhändler Snagsby, zwischen Tulkinghorn und Inspektor Bucket, zwischen Esther und Bucket, zwischen Esther und den Snagbys, zwischen Esther und den Ziegelbrennern, um nur einige zu nennen, die ansonsten getrennte Welten repräsentieren. Gerade die Suche nach Tulkinghorns Mörder und nach der geflohenen Lady Dedlock lassen bisher unvereinbare Welten, wie Bleak House und Chesney Wold bzw. Lincoln’s Inn, konvergieren, indem z. B. Tulkinghorn, Bucket und Snagsby in Esthers Erzählung eintreten. Die annähernd sechzig Figuren, die den Personalbestand von *BH* ausmachen, stammen aus den verschiedensten sozialen Schichten: Lady Dedlock und ihr Mann verkörpern die adlige

²²⁷ Vgl. auch (Flint, 1986, S. 67).

Oberschicht, Esther, Jarndyce und seine Freunde wie Boythorn, die Pardiggles, die Jellybys firmieren als Angehörige der gehobenen Mittelschicht, Snagsby und Smallweed sind Selbstständige der unteren Mittelschicht; Jo, Nemo, die Ziegelbrennerfrauen wie Jenny und Liz stellen die Unterschicht dar. Gleichzeitig stehen sie für die unterschiedlichsten gesellschaftlichen Bereiche: Sir Leicester mit seinen Doodles und Foodles repräsentiert die Welt der Politik, Smallweed die Welt der Geldverleiher, die Chadbands, Mrs. Pardiggle und Mrs. Jellyby repräsentieren die Welt der religiös motivierten „institutionalisierten“ Wohltätigkeit, Tulkinghorn, Guppy und Vholes die Welt des Rechts (Maack, 1991, S. 106). Der Plot vereinigt diese Figuren „by ties of blood or feeling or contract“ (Donovan, 1962, S. 193) und unterstreicht durch die Wiederholung des Beziehungsbeispiels Lady Dedlock, Esther und Nemo den Eindruck, „that human beings are bound to each other in countless, often unpredictable ways“ (ebd.).

Lady Dedlocks Schuld ist ebenfalls paradigmatisch. Ihr Verhalten, dessen Schuldhaftigkeit sich in ihrem Egoismus, ihrem Streben nach Status und einem Mangel an Liebe und Verantwortungsbewusstsein manifestiert (Daleski, 1970, S. 161ff.),²²⁸ spiegelt sich in den anderen Beziehungsverhältnissen wider. Da sind die Ehefrauen, die ihre Männer unterdrücken wie Mrs. Jellyby, Mrs. Snagsby²²⁹ und Mrs. Bagnet; da sind die Männer, die einer Ehe aus dem Wege gehen wie Captain Hawdon, Boythorn und Mr. George; da sind Eltern, die ihre Pflicht gegenüber ihren Kindern vernachlässigen wie der soziale Schmarotzer Mr. Skimpole, die Philanthropen Mrs. Jellyby und Mrs. Pardiggle sowie der eitle Geck Mr. Turveydrop und gänzlich auf sich und ihre Interessen bezogen leben. Überall schimmert der Mangel an menschlicher Wärme und sozialer Verantwortung durch, der gepaart ist mit der Sucht nach Status und Geltung, und deshalb im Hinblick auf den verbreiteten Aktionismus jegliche Ernsthaftigkeit vermissen lässt. Dieses kommt z. B. in der Figur des Skimpole zum Tragen, der von sich behauptet, er sei ein Kind und verstehe weder etwas von Geld noch von

²²⁸ Daleski stellt vor allem auf die parasitären Aspekte vieler Beziehungen ab wie z. B. Turveydrop und Skimpole, kommt aber von dort auch auf die Verantwortlichkeit des Einzelnen für sich selbst und für die soziale Gemeinschaft; Donovan hingegen markiert als Hauptthema „responsibility“, Maack sieht Verantwortungslosigkeit und Korruption mit Blick auf den Prozess als Themenschwerpunkte. J. Hillis Miller sieht das Hauptanliegen des Romans in der Entfremdung der Menschen voneinander (1977, S. 24f.). Tatsächlich ist es nicht ein Thema, sondern ein Bündel von Themenaspekten, die mit der Verfasstheit der modernen Gesellschaft verknüpft sind (vgl. Kap. 4.2 dieser Studie).

²²⁹ Mrs. Snagsby ragt insofern aus dem Personal heraus, als sie ihren Mann mit krankhafter Eifersucht verfolgt und eine Ermittlung ganz eigener Art verfolgt, mit welcher sie eine Art Parodie „der epistemischen Suche“, die im Zentrum steht, repräsentiert (vgl. dazu Striebitz, 2009, S. 81 ff., die Mrs. Snagsby im Rahmen ihrer Untersuchung ein interessantes Kapitel widmet).

Verantwortung. Der Mangel an Mitgefühl und Ernsthaftigkeit kommt aber besonders in der Figur des Richard Carstone zum Ausdruck, da seine Entwicklung zum Negativen parallel zum Erkenntnis- und Reueprozess von Lady Dedlock verläuft und von Esther erzählt wird. Richards Egoismus und Verantwortungslosigkeit zeigen sich zunächst darin, dass er sich unetw von einer Berufsausbildung zu anderen wendet (Arzt, Jurist, Offizier), ohne jemals Freude an den ihm übertragenen Aufgaben zu finden. Denn eigentlich möchte er sich keiner Aufgabe im Leben widmen. Die Verkümmernng seiner „guten Anlagen“ – denn als solche ist sein Fehlverhalten zu werten – wird deutlich in seiner Entscheidung, sein Leben nicht mehr durch Eigenbemühen zu gestalten, sondern auf den Jarndyce-Prozess zu hoffen. Damit macht er sich gemein mit den Schmarotzern der Romangesellschaft: Skimpole, Turveydrop, aber auch mit den Anwälten, die skrupellos auf Kosten anderer leben (Maack, 1991, S. 113). Richards moralischer Verfall zeitigt als Konsequenz einen Realitätsverlust: Er ist nicht mehr in der Lage, die Integrität seines Vormunds John Jarndyce und die Unaufrichtigkeit und Eigennützigkeit seines Anwalts Vholes zu erkennen und vertraut den falschen Menschen wie dem Realitätsverweigerer Skimpole, der es nur darauf abgesehen hat, sich von Richard aushalten zu lassen (Beyer, 1976, S. 168ff.). Richard ist nahezu besessen von der Idee, durch den Ausgang des Prozesses Geld und Geltung zu gewinnen „so completely was he absorbed in his fixed ideas“ (Kap. 61, S. 887). Seine Verantwortungslosigkeit findet ihren Höhepunkt, indem er sogar das kleine Vermögen seiner Frau Ada für Anwaltskosten vergeudet und sie auf diese Weise völlig mittellos macht. Während andere Negativfiguren verdinglicht werden (Tulkinghorn, Smallweed, Krook), wird Richards moralischer Verfall als unerklärliche, ihn erschöpfende und entkräftende Krankheit dargestellt. Zwar erkennt er am Ende seine Fehler, aber innere Befreiung findet er nur durch den Tod, was sinnfällig wird durch die Kapitelüberschrift „Beginning the World“ und in Miss Flites parallel gesetzter Entscheidung, ihren Vögeln die Freiheit zu geben (Kap. 65, S. 927).

Was an menschlicher Wärme und Ernsthaftigkeit auf der individuellen Ebene nicht vorhanden ist, kann auch auf institutionell-gesellschaftlicher Ebene nicht erwartet werden. Spiegelt doch das eine das andere. Mr. Chadband, Mrs. Jellyby, Mrs. Pardiggle sind als Vertreter der methodistischen Kirche bzw. des religiös motivierten Philanthropismus nicht in der Lage, das Elend, das sie umgibt, zu mildern (Donovan, 1962, S. 186); sie bleiben untätig angesichts des Elends, das vor ihrer Haustür liegt (Camerer, 1978, S. 41). Ihre Aktionen richten sich nicht nach den Bedürfnissen

derjenigen, denen sie nach außen hin gelten sollten, sondern befriedigen vordringlich den Wunsch ihrer Agenten nach Selbstdarstellung.²³⁰ Ähnlich selbstzweckhaft und ohne den geringsten heilsamen Effekt für die Gesellschaft stellen sich die Aktivitäten der Politiker dar: „He [Bob Stables] has been for some time particularly desirous to save the country in a post of good emoluments, unaccompanied by any trouble or responsibility.“ (Kap. 28, S. 447) Alle diese Menschen haben nur Sinn für sich selbst und ihren gesellschaftlichen Status, den sie weidlich ausnutzen zur Selbsterhöhung und zur Kontrolle über andere und stellen damit in treffender Weise den in Kap. 4.2 gezeigten viktorianischen Zeitgeist dar.

An der Spitze dieser Pyramide aber steht das Kanzleigericht, das für Dickens besonders sinnfällig die Unfähigkeit der Leitungseliten zu ernsthafter sozialer Verantwortung und Mitmenschlichkeit demonstriert:

„Incorporating in his single office all the „charitable uses in the kingdom“, the Lord Chancellor furnishes Dickens with a compendious symbol of all the ways in which one human being can be charged with the care of another; he is father to the orphan i. e. Ada and Richard, a husband to the widow, a protector to the weak and infirm, and an almoner to the destitute.“ (Donovan, 1962, S. 181).

Am Ende der Skala des unverantwortlichen Handelns stehen Menschen wie Richard, Ada, Miss Flite und Mr. Gridley, die „a party to the suit“ sind, und an der Praxis des Kanzleigerichts zugrunde gehen oder zumindest Schaden nehmen. Nicht der Mensch steht im Mittelpunkt dieser Praxis, sondern das Gesetz. Das Gerichtswesen als Metonymie für den Staat wird zum Selbstzweck, indem es immer mehr Akten produziert und sich in Technikalien verausgabt, ohne den Menschen, die von ihm abhängig sind, zu nützen. Die Praxis schürt Hoffen und Bangen auf ein gutes Ende und wird durch den leitmotivisch wiederholten Satz: „I expect a judgment. Shortly“ (Kap. 3, S. 81)²³¹ immer wieder Lügen gestraft, da kein Urteil abzusehen ist.²³² Am unteren Ende der gesellschaftlichen Skala steht Jo in „Tom-all-Alone’s“, selbst „a monument of Chancery“, da der verfallene Hausbestand das Resultat von Prozessen ist, deren Streitobjekte sich in Kosten aufgelöst haben (Kap. 16, S. 273). Für Jo will niemand die Verantwortung übernehmen, weder der Lord Chancellor noch die erklärten Vertreter der

²³⁰ Mr. Chadbands „geschwollene“ Reden sind ein sinnfälliges Beispiel dafür, zumal wenn er den hungrigen Jo nur mit Worten, aber nicht mit Brot speist (Kap. 19, S. 322ff.). Das gleiche gilt für die Selbstbeweihräucherung von Mr. Quale, dem Philanthropen (Kap. 15, S. 255f.).

²³¹ Z. B. in Kap. 4, S. 98 und S. 104 f., in Kap. 60, S. 872

²³² Vgl. (Maack, 1991), die vor allem die vergeudete Energie sieht, die sinnfällig durch das Bild des Feuers wird, das aber auch apokalyptische Qualität hat (ebd., S. 119 f.). Auch Camerer sieht die menschenvernichtende Rolle des Kanzleigerichts (1978, S. 32).

evangelikalen Wohltätigkeit und vermeintlichen Nächstenliebe, wie die Szene in Snagsbys Haus eindrücklich zeigt. Die Isolation und Entmenschlichung der Gesellschaft (Maack, 1991, S. 114) kommen in der Metaphorik des Chaos und der Entseelung der Menschen sinnfällig zum Ausdruck. Krook, das parodistische Double des Lordkanzlers, erhält „thing-constitution“, indem sein Tod ihn zu einem puren chemischen Phänomen degradiert:“ [...] the moment of Krook’s death ist he moment when his chemicals (largely gin) have finally consumated their possession of him.“ (Van Ghent, 1967, S. 26)

Tulkinghorn, der Vertreter des Rechts, wird immer wieder als Gegenstand beschrieben. Er ist „depository“ (Kap. 2, S. 58), „reservoir of confidence“ (Kap. 10, S. 183) und „the same speechless repository of noble confidence“ (Kap. 12, S. 217); (Cerny, 1975, S. 119). Damit erfährt er einerseits eine satirisch gefärbte Bedeutungsreduktion zum Objekt angesichts des gesellschaftlichen Status, den er sich selbst zuordnet. Andererseits wird im Rahmen des Romangeschehens auf seine Funktionalität als Sachwalter von Geheimnissen und als Handlungsstimulus für Lady Dedlocks schlechtes Gewissen abgehoben. An Smallweed, dem Wucherer und Erpresser, werden der Verfall und die Entseelung besonders deutlich: Reduziert zu einer Sache, muss er immer wieder wie ein Kissen aufgeschüttelt werden, wenn er zusammensackt, als sei er hohl (Kap. 21, S. 343).²³³

Düsterkeit und Zerfall sind nicht nur die Attribute von „Tom-all-Alone’s“, sondern finden sich überall dort, wo sie ihren Ursprung haben. Die Büros von Tulkinghorn (Kap. 10, S. 182; Kap. 22, S. 358) und Vholes (Kap. 39, S. 602 f.) werden als unwirtliche, staubige, schmutzige Quartiere beschrieben: „lofty, gusty, and gloomy“ das eine, und von „congenial shabbiness“ das andere. Während sich bei Krook, dem symbolischen Lord Chancellor, „heaps of old crackled parchment scrolls, and discoloured and dog’s-eared law-papers“ (Kap. 5, S. 99) in unüberschaubaren Mengen finden, ist bei Mrs. Jellyby, der Vertreterin der „telescopic philanthropy“, alles mit „papers“ und „litter“ bedeckt und dabei „very untidy“ und „very dirty“ (Kap. 4, S. 85). Beide Häuser hinterlassen bei ihren Besuchern den Eindruck von absolutem Chaos. Auch am Kanzleigericht werden „great heaps, and piles and bags and bags-full of

²³³ Camerer führt aus, die hier zur Diskussion stehende Unmoral sei die Reduzierung von Menschen zum bloßen Mittel, bzw. zum Requisit (1978, S. 68); dieser Befund bedeutet im Umkehrschluss, dass der Unmoralische selbst zum Ding wird.

papers“ (Kap. 24, S. 400) herumgetragen, ohne dass sich noch jemand ihren Sinn im Einzelnen vergegenwärtigen könnte.

Die Undurchdringbarkeit dieses Chaos versinnbildlicht sich im Nebel, der alles überdeckt und es so schwierig macht, die Realität zu erfassen. Damit wird auf der symbolischen Sinnenebene auf die mit dem Verlust der Menschlichkeit einhergehende mangelnde Erkenntnisfähigkeit hingewiesen. In der Darstellung setzt Dickens für die Kontrastierung und Multiplikation von Entsprechungen auch Formen des Komischen ein: So erfährt der Kanzler eine komische Vernichtung seiner vorgegebenen Ernsthaftigkeit, indem ihm der Altpapierhändler Krook als parodistisches alter ego zugeordnet wird. Auch die Anwälte Tulkinghorn und Vholes erleiden durch Guppy bei aller düsteren Ausstrahlung, die sie ohnehin haben, eine parodistische Infragestellung ihres Berufsstandes, z. B. wenn Guppy in Imitation von Tulkinghorn den wehrlosen Jo im Hause Snagsby einer inquisitorisch anmutenden Befragung aussetzt, obwohl doch alles schon gesagt war und keine zusätzliche Erkenntnis zu gewinnen ist:

„Mr. Guppy, who has an inquiring mind in matters of evidence, and who has been suffering severely from the lassitude of the long vacation, takes that interest in the case, that he enters on a regular cross-examination of the witness [...] Mr. Guppy takes him in hand as a witness, patting him into this shape, that shape, and the other shape, like a butterman dealing with so much butter, and worrying according to his *best models*. Nor is his examination unlike many *such model* displays, both in respect of its *eliciting nothing*, and of being lengthy“ (Kap., 19, S. 522f.; Hervorhebungen d.d. Verfasserin).

Smallweed hingegen wird im Vergleich zum aufrichtigen Mr. George in das Groteske überzeichnet, indem in ihm das Komische und das Grausige verschmelzen (vgl. Kap. 4.3.3). Aber er ist es, der am Ende die Papiere findet, die zur vorgeblichen Wendung der Geschehnisse beitragen. Doch die Ironie der Geschichte will es, dass Lady Dedlock sich durch ihre Flucht der weiteren Erpressung entzieht, und dass der Fund des entscheidenden Testaments zu einem Zeitpunkt kommt, an dem die Kosten des Verfahrens das Vermögen bereits verbraucht haben. Die Vertreter der religiösen Bewegungen – Chadband, Mrs. Jellyby, Mrs. Pardiggle – ironisieren sich selbst, indem sie durch permanente Wiederholung und Übertreibung der Wichtigkeit ihrer Anliegen die Ernsthaftigkeit derselben selbst in Frage stellen. Der Widerspruch zur situativen Einbettung (Chadband, Mrs. Pardiggle)²³⁴ bzw. zum chaotischen Setting (Mrs. Jellyby) offenbart die Lücke zwischen Schein und Wirklichkeit. All diese Figuren sind durch die

²³⁴ Gemeint sind im Hinblick auf Chadband die Essensszene mit Jo in Kap. 19 und sein Versuch, Sir Leicester mit dem Wissen seiner Frau über Esther zu erpressen; in Bezug auf Mrs. Pardiggle ist ihr invasorisches Eindringen in die Hütte der Ziegelbrenner gemeint.

Formen des Komischen der Unernsthaftigkeit ausgesetzt. Das Komische unterstreicht ihre Unwirksamkeit. Den Gipfel dieser Technik stellen die Satiren auf die politischen Ränkespiele der Coodles und Doodles dar (vgl. 4.3.4).

Der Welt des Chaos und der Unernsthaftigkeit wird die intakte Welt von „Bleak House“ entgegengehalten. Hier hat Esther die moralische Führung inne, was unter anderem in ihren auf Kinderreime zurückgehenden Spitznamen und an ihrem Schlüsselbund, dem Zeichen der „mistress of the house“, zu sehen ist (Donovan, 1962, S. 183).²³⁵ Ihre tätige Nächstenliebe greift überall dort ein, wo Egoismus und Gleichgültigkeit versagt haben: Esther bringt Ordnung in das Haus der Jellybys, findet tröstende Worte für Jenny und Liz und versucht, dem überall herumgestoßenen Jo zu helfen. Damit wird Esther – wie schon in Kap. 4.6.1 ausgeführt – ihrer Mutter entgegengestellt.²³⁶ Zugleich aber steht sie im Gegensatz zu Mrs. Jellyby, Mrs. Pardiggle, Mr. Skimpole, Mr. Chadband und auch zur Praxis des Kanzleigerichts, weil sie Funktionen wahrnimmt, die diesen zugeordnet sind. Sie kümmert sich um Mrs. Jellybys vernachlässigte Kinder, spendet der Ziegelbrenner-Frau Trost statt traktathafte Sprüche, zahlt Skimpoles Schulden, gibt Jo Essen und Unterkunft statt ihm zu predigen, und bemüht sich stets um Richard und Ada. Ähnlich positiv zu werten sind Allan Woodcourt, der Armenarzt, John Jarndyce,²³⁷ Mr. George, der den todkranken Jo aufnimmt, Mrs. Bagnet, die Mrs. Rouncewell ihrem Sohn zuführt, Liz und Jenny, die sich umeinander und um Jo kümmern, Jo, der Jenny hilft. Damit sind alle Schichten der Gesellschaft – außer der Aristokratie – in der Gruppe der Menschen mit dem guten Herzen vertreten. Sie alle zeichnen sich dadurch aus, dass sie sich in tätiger Nächstenliebe denen zuwenden, die schwächer sind als sie selbst, oder sogar völlig selbstlos das Wenige geben, was ihnen geblieben ist. Damit erweisen sich Liebe und Mitgefühl und die Absage an Gier und Geltungssucht als Basis „for true connections between people and a true social order.“ (Ousby, 1976, S. 95f.) Diese Beziehung galt es – ausgehend vom Mystery-Plot um Esther, Lady Dedlock und Captain Hawdon – zu enthüllen.

²³⁵ Tracy sieht sie gar als „national housekeeper to clear away the literal and figurative dirt and cobwebs that Dickens finds everywhere in the neglected household of England.“ (Tracy, 2008, S. 383)

²³⁶ Die Kontrastierung von Esther und Lady Dedlock drückt sich auch aus in den atmosphärischen Bildern von Regen, Kälte (Lady Dedlock) und Sonnenschein, frische, klare Luft (Esther). Vgl. Kap. 2, S. 56, Kap. 7, S. 131, Kap. 12, S. 204; Kap. 6, S. 109, Kap. 35, S. 545, Kap. 36, S. 562.

²³⁷ John Jarndyces positive Eigenschaften könnte man durch seinen wiederholten Rückzug in das Brummstübchen für eingeschränkt halten (Blount, 1965, S. 119). Jedoch ist zu bedenken, dass das Brummstübchen die Funktion hat, über das, was Jarndyce bewegt, nachzudenken und sich gestärkt wieder der Welt zu stellen.

Der allgegenwärtige Nebel symbolisiert die verdeckte Wirklichkeit des Mikrokosmos von *BH*. Die Auflösung der verdeckten Wirklichkeit geschieht durch die Multiplikation des Ausgangsbeispiels, das eine vielfache Entsprechung in den anderen Handlungssträngen des Romans findet (Donovan, 1962, S. 200). Das Allgemeine und Abstrakte – nämlich der Mangel an Verantwortlichkeit und Liebe bzw. Mitmenschlichkeit als Grund für das Chaos der Welt und die Entfremdung des Individuums – wird durch das Besondere und Konkrete in seiner Vielfalt dargestellt (Donovan, S. 200). Durch diesen Modus der dichterischen Verwirklichung wirken die vielen Einzelheiten des Romans funktional aufeinander bezogen. Der Leser kann einen Prozess kognitiv und emotional mitvollziehen, dessen Struktur und Dynamik mit seiner Idee identisch sind (ebd.).²³⁸

Der Mystery-Plot um den Mord an Tulkington hat eine ganz andere Dynamik, wenngleich auch in diesem Enthüllungsmodus das Personal aus den anderen Erzählsträngen auftritt: Lady Dedlock und Mr. George als Verdächtige; Smallweed und Chadband als Erpresser. Doch diese Enthüllung drängt auf der Symbolebene zu anderer Erkenntnis, nämlich dass Chaos und Undurchdringlichkeit der Welt nur schwer zu bändigen sind. Der Leser wird in diesem Enthüllungsprozess auf die Erkenntnisebene der handelnden Personen zurückgeworfen und muss gegenüber Mr. Bucket, dem Ermittler, Fehleinschätzungen eingestehen. Gleichzeitig wird die Welt als nicht beherrschbares, kontingentes System erfahren (vgl. Kap. 4.7, Anm. 244), in welchem prinzipielle Offenheit und Ungewissheit herrschen. Dieses ist eine Erfahrung, die den Menschen der modernen Industriegesellschaften ständig widerfährt, weil deren Komplexität nicht individuell durchschaubar ist und ständig an die Grenzen des Versteh- und Kontrollierbaren stößt.

Esther ragt als Erzählerin ihrer Geschichte und als Protagonistin eines schmerzhaften Enthüllungs- und Lernprozesses aus der Figurenwelt heraus. So gilt ihr der Schluss, indem ihr Heim „Bleak House“ der desolaten Gesellschaft als Gegenentwurf gegenübergestellt wird. Sie und ihre Freunde – Caddy Jellyby, Ada, John Jarndyce – werden am Ende belohnt. „Bleak House“ bietet ihnen ein geordnetes Heim in einer für sie persönlich wiederhergestellten Ordnung. Ein sicherer Platz, von dem aus sie ihr Lebenskonzept von Liebe und Mitmenschlichkeit - nicht privat, sondern mit

²³⁸ Vgl. auch J. Hillis Miller. Er ist der Auffassung, „*Bleak House* itself has the same structure as the society it exposes.“ Der Roman würde alles, was er berührt „into a system of meaning“ überführen (Miller J. H., Introduction, 1977, S. 29).

Offenheit zum System - verwirklichen können. Esthers Schlussbetrachtung ist gestaltet wie eine mentale Erleuchtung, in der Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft verschmelzen. Das Ende ist jedoch nur auf den ersten Blick ein fraglos gutes Ende. In *OT* wurden alle Schuldigen ihrer gerechten Strafe zugeführt; in *BH* findet diese poetische Gerechtigkeit nur eingeschränkt statt, denn die Schuld der Figuren ist eine moralische. Die Skimpoles, Turveydrops, Vholes, Smallweeds, Pardiggles, Jellybys und Chadbands bleiben wie sie sind, und damit bleibt das Chaos, bleiben der beklagte Mangel an Liebe und sozialer Verantwortlichkeit sowie die Sucht nach Status und Geltung. Wie in *OT* richtet sich der Appell, die Übel dieser Welt beseitigen zu helfen, an den Einzelnen. Aber der Glaube an die Güte und Solidarität der Menschen scheint eingeschränkt.²³⁹ Die am Ende ausgemalte Idylle²⁴⁰ hebt die Protagonisten aus der Realität. Zudem durchbricht der letzte unvollendete Satz die scheinbare Sentimentalität der Schlusszene und lässt die Zukunft offen (Maack, 1991, S. 120), denn „even supposing“ ist sprachlich eine Einschränkung, die zum Nachdenken anregt. Diese Offenheit geht allerdings nicht in die von J. Hillis Miller behauptete Richtung, dass „the larger mystery, the mystery of Chancery or of the degeneration of England“ nicht erklärt sei, bzw. in einer so verschleierte Form, dass am Ende alles dunkel sei, „as mud-soaked and fog-drenched, as they are in the opening pages“ (Introduction, 1977, S. 21). Vielmehr wird durch die obige Analyse - ausgehend vom Mystery-Plot - deutlich, dass Struktur und Idee übereinstimmen, indem der Enthüllungsmodus sinnstiftend für die Botschaft ist. Ihm unterliegt keineswegs die Vorstellung, durch rationales Wahrnehmen und Erkennen zu einer systemischen, kontrollierbaren Lösung zu gelangen.

²³⁹ Vgl. dazu Maack, die ausführt, dass in der Botschaft des Romans die Vorstellung liegt, dass in einer veränderten Welt Arm und Reich nicht mehr durch Schuld und Fehlverhalten, sondern durch Vertrauen und Liebe verbunden seien (1991, S. 116). Davis hebt darauf ab, dass Figuren wie Rouncewell, Bucket und Woodcourt Bürger neuen Typs darstellen, die sich mit Professionalität und Sinn für den Nächsten ihren Aufgaben widmen und insofern einen hoffnungsvollen Hinweis auf die Zukunft Englands darstellten (1999, S. 31). Bucket insbesondere erweist sich als „Anwalt der Ordnung“, indem er Mrs. Snagsby wegen ihrer Eifersucht beschämt, Skimpoles Egoismus durchschaut und Smallweed mit dem Testament zu Jarndyce bringt. Aber es bleibt der Eindruck, dass die hergestellte Ordnung nur vorübergehend ist. So gelingt es ihm nicht, Lady Dedlocks Tod zu verhindern.

²⁴⁰ Die Schluss-Szene spielt auf die Gartenszene im Kaufmann von Venedig in 5.1 an (Shatto, 1988, S. 296f.).

4.7 Die Poetik der Enthüllung in *BH*: Eine Entsprechung von Design und Idee

BH hat einmal mehr gezeigt, dass der Mystery-Plot ein strukturelles Element in Dickens' Erzähltechnik ist, welches die Prinzipien der Handlungsführung, das Figurenkonzept, das Thema und die Leser-Text-Involvierung bestimmt und die narrativen Strukturen und Strategien sichtbar macht. Es konnte gezeigt werden, dass der Enthüllungsmodus und seine Dynamik eine Struktur über den Text legen, die identisch ist mit der Idee, die der Roman vermitteln will, und die den Leser auf vielfältige Weise interessiert und involviert. Diese Dynamik wird in *BH* gleich durch zwei Mystery-Plots mit unterschiedlichen Handlungsmustern und Wirkungsabsichten bestimmt. Sie wird zudem durch zwei Erzähler mit einander ergänzenden Sichtweisen auf das Geschehen und mit unterschiedlichen Tonlagen vermittelt. Esther, die homodiegetische Erzählerin ihrer an einen Bildungsroman erinnernden Geschichte ihrer Herkunft und Identitätsfindung gibt nur wenig Preis und verhält sich gegenüber den „signs“ und „tokens“, von denen sie berichtet, eher reaktiv, so dass sie zwar als „reliable“ und unbewusst „self-revealing[...] narrator“ wahrgenommen wird (Hardy, 2008, S. 59), aber nur begrenzt Hinweise auf die Lösung des Rätsels gibt.²⁴¹ Dafür bestätigt ihr Lebensbericht scheinbar unbeabsichtigt die „clues“ des anonymen Erzählers, der mit Verve Vorausdeutungen macht, Fragen stellt, Vermutungen anstellt und den Leser animiert, Hypothesen zu bilden, Hinweise auszuwerten und zu kombinieren. Der anonyme Erzähler wird durch Esther – trotz seiner direkten und indirekten, z. T. empörten oder ironischen Kommentare sowie ironischen Überzeichnungen – als zuverlässig wahrgenommen, indem er sich zur zurückgenommenen Erzählerin Esther komplementär verhält. Diese Erzählweise führt dazu, dass der Leser sich nicht bevormundet fühlt, sondern entdecken kann, was zu entdecken ist. In Kombination der beiden Erzählungen findet der Leser schnell zu einer Lösung, die ihn auf die Anagnorisis zwischen Mutter und Tochter vorbereitet und den Fokus auf die weitergehende Fragestellung lenkt, wie lange das Geheimnis der verborgenen Vergangenheit innerhalb der Romangesellschaft noch gewahrt werden kann. Das System der subtilen „clues“ wird begleitet von leitmotivisch wirkenden Wiederholungen und atmosphärischen Aufladungen wie das Ähnlichkeitsmotiv, das

²⁴¹ Keineswegs kann Slater gefolgt werden, der Esther für neurotisch und zwanghaft hält und sie daher als Erzählerin für streckenweise „unreliable“ hält, da sie in sich gespalten sei (Slater, Dickens and Women, 1983, S. 257).

schon in *OT* Verwendung fand, den „Ghost’s Walk“ als düstere Prophezeiung und das Motiv des Schattens als vergegenwärtigte Erinnerung der verheimlichten Vergangenheit. Der Leser wird in seinen „Ermittlungen“ gleich durch zwei handelnde Figuren unterstützt, die wie eine Art Verfolger den beiden Protagonisten des Geheimnisses nachstellen: der eine – Guppy – wird durch eine Vielzahl von Zufällen, die ihm wichtige Informationen zuführen, auf den Weg gebracht und verleitet, sie zum persönlichen Gewinn zu nutzen. Unwillkürlich wird er dabei zum Agenten der Vorsehung, kann aber seine eigennützigen Ziele nicht umsetzen, weil ihn auch daran der Zufall hindert. Er steht ganz in der Funktion eines symbolisch zu verstehenden „Götterboten“ – sobald er seine Aufgabe erfüllt hat, Lady Dedlock (und den Leser) über die Existenz der Tochter zu informieren, ist ihm kein Erfolg mehr beschieden. Der andere Verfolger – Tulkinghorn – wird durch ein Reiz-Reaktions-Schema auf Seiten der zwanghaft agierenden Lady Dedlock zum Handeln animiert. Es sind jeweils die Inkonsistenz von Situation und Reaktion, die Lady Dedlock verraten und eine situative Spannung für den Leser und einen weiteren Handlungsantrieb für ihren Antagonisten erzeugen. Tulkinghorn treiben Machtgewinn und Kontrollsucht zu seinen Ermittlungen, die durch seinen Tod beendet werden, als er seine Aufgabe als Agent der Vergangenheit und als Figur, die allegorischen Symbolcharakter besitzt, erfüllt hat.

Die Handlungsführung verläuft im Hinblick auf die zentralen Ermittlungsfragen in langen Spannungsbögen, die durch kleinere Spannungsbögen unterfüttert werden. Das kann innerhalb eines Kapitels sein, indem nicht nur ein Handlungsstrang verfolgt wird oder in den nächsten Kapiteln andere Geschehnisse aus den auf Kontrast angelegten Parallelgeschichten erzählt werden und somit eine Retardierung der zentralen Ereignisse erfolgt. Auch innerhalb einer Szene werden Mittel der Handlungsdehnung eingesetzt, wenn sich z. B. Mr. George nicht entscheiden kann, die Handschriftenprobe von Captain Hawdon preiszugeben. Auf diese Weise wird der Leser auch über längere Erzählspannen in einer aufmerksamen Erwartungsposition gehalten. Insgesamt folgt die Handlungsführung auch in *BH* dem aristotelischen Muster, das schon in *OT* von Dickens genutzt wurde. Der Fehler der Hauptfigur – Lady Dedlock – drängt durch äußere Ereignisse zur Offenbarung, welche eine Zeitlang durch den Widerstreit von Verdecken und Enthüllen verzögert wird. Aber Lady Dedlock kann ihrem Schicksal nicht mehr entrinnen, wenn sie in der Anagnorisis ihre Tochter erblickt und ihre Schuld erkennt, was die wesentliche Voraussetzung für ihre Reue und Umkehr darstellt. Doch die radikale Annahme ihres Schicksals lässt auf sich warten bis der

„Götterbote“ Guppy mit – ironischerweise – halben Informationen die Unausweichlichkeit der Macht der Vorsehung demonstriert und den Wendepunkt markiert, der in die Katastrophe führt: Auch wenn Lady Dedlock stirbt, stellt die Enthüllung in diesem narrativen Zusammenhang gleichsam eine Befreiung dar, indem Lady Dedlock die Last des schlechten Gewissens „abwirft“ und durch die Umstände ihres Todes eine Rückkehr zu sich selbst erlangt. Für den Leser werden der Erkenntnisprozess von Lady Dedlock und parallel dazu die moralische Entwicklung ihrer Tochter Esther zum Erkenntnisgewinn. Dieser Erkenntnisgewinn wird durch die kognitive Involvierung in die erfolgreiche Aufdeckung der Geheimnisse und das Eintauchen in das Gefühlsleben der Figuren, was ebenfalls eine kognitive Leistung bedeutet, unterstützt. Die atmosphärischen Vedichtungen, die leitmotivischen Wiederholungen und symbolischen Vorausdeutungen, der Figurenantagonismus insbesondere zwischen Tulkinghorn und Lady Dedlock lassen den Leser die Bedrohung, der Lady Dedlock ausgesetzt ist, „hautnah“ spüren, so dass er spätestens nach der Anagnorisis Empathie für die getriebene Figur empfinden kann. Dabei nutzt Dickens in der Geschichte um Lady Dedlocks Geheimnis wie in *OT* die Darstellungsmittel des Melodrams. Neben plötzlichen Umschwüngen und dem kontrastiven Wechsel von Settings folgt die Darstellung dem Prinzip der „externalised aesthetics“, d. h. Umgebung und Handeln spiegeln die innere Bewegung der Figur, ein wesentliches Mittel, dem Leser einen direkten Zugang zur Figur zu schaffen und die Seelenlage der Figur gleichsam zu visualisieren. Lady Dedlocks Tod am Grab ihres früheren Geliebten nach alptraumartiger Flucht durch Kälte und Schnee symbolisiert die Idee des Romans, dass mangelnde Mitmenschlichkeit zu sozialer Kälte und zu innerer Leere führt. Sie visualisiert gleichzeitig in einem „concentrated incident“ Lady Dedlocks innere Umkehr und Hinwendung zur neu gewonnenen moralischen Maxime, dass Liebe, Aufrichtigkeit und Mitmenschlichkeit die Kennzeichen wahrer Respektabilität sind (vgl. Kap. 4.5). Für ihre Tochter ist diese Konfrontation ein weiterer Schritt in ihrer moralischen Entwicklung. Diese ist gekennzeichnet von der anfänglichen Leugnung ihrer Herkunft über die Annahme ihrer Identität (nach Krankheit, Krise und Begegnung) bis zur moralischen Reifung zu einem gesellschaftlich verantwortlichen Leben, in welchem die Respektabilität in der aufrichtigen Hinwendung zum Mitmenschen besteht. Am Beispiel ihrer Mutter kann sie - wie der Leser - erkennen, dass Äußerlichkeiten kein Glück bescheren, sondern dass dieses vielmehr in der Akzeptanz der gesellschaftlichen Verantwortung im Sinne einer praktischen Wohltätigkeit zu finden ist. Damit

überschreitet Esther die Sphäre des Heims, die der Frau im Rahmen des zeitgeistigen Moralkodex zugeordnet ist, und wird weit mehr als „the Angel of the House“.²⁴² Diese Figurenkonzeption wird durch die Parallelisierung von Caddy Jellyby als freiberuflich arbeitende Tanzlehrerin, die ihre Familie mit ihrer Tätigkeit ernähren muss, verstärkt und vertieft. Caddy entwickelt sich nicht nur von der abhängigen Tochter zur selbstständigen verheirateten Geschäftsfrau – sie ist dabei auch noch besonders erfolgreich, was im Wertemilieu der evangelikal denkenden Gesellschaft anzeigt, dass Caddys Leben nicht nur vor den Menschen, sondern auch vor Gott „wohlgefällig“ ist.²⁴³

Durch den zweiten Mystery-Plot um den Mord an dem Anwalt Tulkingshorn, der ebenfalls ein Mensch ohne Emotionen, ohne wahre Verantwortung, aber „beseelt“ von einer Bessenheit ist, Macht und Kontrolle über andere zu erlangen, gewinnt der Mystery-Plot um Lady Dedlock und Esther an Tiefe und Differenziertheit. Mithilfe von Bauformen, die der typischen Detektivgeschichte ähneln (professioneller Ermittler, Lösung des Falles mithilfe von Indizien und Beweisen, verschiedene Verdächtige, Denouément mit Überraschungseffekten für den Leser, der die Indizien kennt, aber nicht richtig durchschaut und gewichtet) wird die Undurchschaubarkeit und Kontingenz der modernen Welt angedeutet und jegliche Machbarkeitsideologie, wie sie seit Beginn der Aufklärung und der Industrialisierung gepflegt wird, in Frage gestellt (Luhmann, 15. Aufl. 2012, S. 152f.).²⁴⁴ Während dieser Mystery-Plot den Leser eher analytisch-kognitiv herausfordert, hat der Mystery-Plot um Lady Dedlock und Esther - trotz aller Subtilität im System der „clues“ - einen eher involvierend-emotionalen Impetus.

Insgesamt erweisen sich die beiden Mystery-Plots auf der Strukturebene des Erzählten wie in *OT* als Mittel, den vielsträngigen Romantext zu ordnen, zu verknüpfen und ihm innere wie äußere Kohärenz zu verleihen. Allein die Verbindung von Figuren

²⁴² Vgl. dazu Gelfert (2012 2. Aufl., S. 200), der in Esther ein Beispiel dafür sieht, wie nahe Dickens am Zeitgeist gewesen sei. Aber Dickens entgrenzt ja auf subtile Weise die Wertnormen der von den Evangelikalen geprägten viktorianischen Gesellschaft.

²⁴³ Sie kann einen eigenen Wagen halten und sich ein Haus im beliebten West End leisten (Shatto, 1988, S. 296).

²⁴⁴ Zur Erläuterung, die an dieser Stelle und zu diesem Zweck nur sehr verkürzt die komplexen Gedanken von Luhmann wiedergeben kann: Luhmann sieht in der Komplexität der sozialen Systeme einen Selektionszwang, d.h. den Zwang zu Unterscheidungen und Konstruktionen. „Die Selektion placiert und qualifiziert die Elemente, obwohl für diese andere Relationierungen möglich wären.“ (ebd., S. 47) Dieses „auch anders möglich sein“ fasst Luhmann mit dem traditionsreichen Begriff Kontingenz, um die grundsätzliche Offenheit und Ungewissheit menschlicher Lebenserfahrungen und Wahrnehmungen zu definieren. Damit werden feste Theorien über die soziale Ordnung (und im konkreten Fall über den Gang der Dinge; Anm. d. Verfasserin) überwunden (ebd., S. 152). Der Versuch, den anderen zu berechnen, muss folglich scheitern und kann nach Luhmann nur durch Kommunikation überwunden werden (ebd., S. 152 und 160 ff.).

aus unterschiedlichen sozialen Welten im Kontext der Enthüllungen, der Figurenantagonismus, die zwei komplementären Erzählinstanzen, die leitmotivischen Metaphern und Symbole, der Einsatz des Zufalls als Verknüpfungs- und Ordnungsmittel, die immer wieder auftauchenden triadischen Strukturen verleihen der Narration einen inneren Rhythmus sowie eine fühlbare Zielführung und reduzieren zugleich die Komplexität der dargestellten Welt (s.u.). Zudem fördern diese Mittel das Erinnerungsvermögen des Lesers und regen seine Imagination an, denn erst die Kraft der Fantasie macht die Dinge sichtbar, die der Roman vermitteln will. Die Enthüllungshandlungen der Mystery-Plots sind dabei Struktur gebend und Ideen tragend. Indem Dickens die Fantasie des Lesers über die Mystery-Plots anregt, wird der Mystery-Plot Teil der moralischen Erziehung, die Dickens mit seinen Romanen beabsichtigt. Auch in *BH* thematisiert Dickens seine moralischen Grundkonstituenten „earnestness“ und „goodness“. Die guten Figuren werden durch diese moralischen Maxime geleitet und erreichen innerhalb des Romankosmos Glück, Zufriedenheit und Handlungsanleitung.

Der Mystery-Plot verleiht der sozialen Fabel zudem eine vielfältige Gestalt, die in *BH* die ganze Komplexität der Gesellschaft sichtbar macht und gleichzeitig durch das Herunterbrechen auf die individuelle Ebene „didaktisch“ reduziert. Durch die Multiplikation des Ausgangsbeispiels im Mystery-Plot wird die verdeckte Wirklichkeit enthüllt und lässt den Mangel an Liebe, Verantwortlichkeit und Ernsthaftigkeit zutage treten. Außerdem setzt Dickens immer wieder das Mittel der Kontrastierung ein. In der Enthüllungshandlung um Esthers Herkunft wird der Gefühllosigkeit von Lady Dedlock die tätige Nächstenliebe Esthers gegenübergestellt; im Romangeschehen als Ganzem werden den mit London assoziierten Figuren, welche metonymisch für die Gesellschaft stehen, die Figuren entgegengesetzt, die mit „Bleak House“ verbunden sind, wobei „Bleak House“ nicht – wie das Heim von Oliver – als eine außerhalb der Gesellschaft existierende Idylle gezeichnet ist, sondern durch den Armenarzt Woodcourt und seine ihn unterstützende Frau Esther ein Ort ist, der sich der Gesellschaft öffnet und sich ihr gegenüber durch tätige Nächstenliebe verantwortlich zeigt. Das offene Ende mag dabei in Frage stellen, ob diese Haltung als Lösung für die Dilemmata der Gesellschaft wirklich geeignet ist. Aber der Roman zeigt – mit allen Implikationen²⁴⁵ der gestalteten

²⁴⁵ Der heutige Leser findet zahlreiche Entsprechungen aus eigener Erfahrungshaftigkeit. So z.B. im Hinblick auf eine Gesellschaft, in der fehlende Solidarität zu sozialen Schieflagen und Ungerechtigkeiten führt (unausgewogenes Steuersystem, Verarmungstendenzen durch prekäre Arbeitsverträge,

Wirklichkeit – woran es der modernen Gesellschaft mangelt. Dickens schafft es auch in diesem Roman vom historischen Objekt ausgehend eine überzeitliche Aussage zu treffen über das, was eine Gesellschaft zusammenhält: Mitgefühl, Liebe und Gemeinsinn.²⁴⁶

Das Handlungsgefüge, das der Enthüllung zugrunde liegt, hat in *BH* durch seine größere Komplexität und Vielschichtigkeit in viel stärkerem Maße einen thematischen Verweischarakter als in *OT*. Die Gestaltung der zentralen Enthüllung als doppelter Erkenntnisprozess ist außerdem geeignet, dem Leser die Aufbrechung der Diskrepanz von Schein und Wirklichkeit, von Selbstdarstellung und Ernsthaftigkeit, von moralischer Doppelbödigkeit und Engherzigkeit deutlich vor Augen zu führen und mitvollziehen zu lassen. Die Umdeutung der religiös verbrämten Schuld im Kontext einer gelebten Sexualität in ein Wertesystem, das auf Liebe und Mitmenschlichkeit beruht, spielt im Situations- und Figurenmodell des Mystery-Plots eine zentrale Rolle und lädt insbesondere den zeitgenössischen Leser zu einer mentalen Neu-Verortung ein. Diese kann erfolgen, indem das moralische Kontinuum von Esther und Lady Dedlock verbunden mit einer Dramatisierung in „concentrated incidents“ starke Bewertungsemotionen auszulösen vermag. Sie werden erzeugt durch die gezielte Sympathie lenkung, aber auch durch die Verstärkung des Eindrucks, den die melodramatische Darstellung erweckt und der den Leser über die mitgebrachten Wertediskrepanzen gleichsam „hinwegführt“ (vgl. dazu die Ausführungen in Kap. 4.5). Die Enthüllung des Mordes an Tulkinghorn ist dabei eher ein Mittel, den Leser das Chaos nachempfinden zu lassen, das eine Welt ohne Mitmenschlichkeit verursacht. Zudem spiegelt dieser Plot die grundsätzliche Unbeherrschbarkeit und Offenheit von komplexen Industriegesellschaften wider und stellt Selbstgewissheiten in Frage.

Den vielfältig komplexen Handlungsstrukturen entspricht ein differenzierteres Weltbild, in dem die gesellschaftliche Schuld nicht am offensichtlich kriminellen Fehlverhalten einiger Figuren sichtbar wird, sondern als ein prinzipiell verborgenes Phänomen gesehen wird, für dessen Enthüllung der Mystery-Plot ein geeigneter Träger ist. Immer noch finden sich eher traditionelle Elemente im Aufbau der Mystery-Plots

Diskussionen um die Aufnahme von Flüchtlingen) und im Netz, wo ein Übermaß an selbstbezüglicher Vermarktung und Darstellung auf den sozialen Plattformen eine Diskrepanz von Schein und Wirklichkeit signalisiert, nur eben anders als im 19. Jahrhundert in England.

²⁴⁶ Vgl. dazu das Interview mit der amerikanischen Philosophin Martha Nussbaum über ihr Buch *Zorn und Vergebung. Plädoyer für eine Kultur der Gelassenheit*, Darmstadt 2017, WBG in *Der Spiegel* 34/2017, S. 123, in dem sie über Gefühle spricht, die Menschen leiten, gegen Ungerechtigkeit zu kämpfen, und wo sie genau diese Emotionen benennt.

wie z. B. die düsteren symbolischen Vorausdeutungen und die schurkische Gestalt Tulkinghorns, die sich dem Schauerroman verdanken,²⁴⁷ aber gleichzeitig in ihrer subtilen Ausformung eine Weiterentwicklung bedeuten (John, 2008, S. 144). Daneben gibt es, wie in *OT*, auch Bauformen der Moderne. So ist in *BH* die „double narration“ mit ihren Effekten von Gegenläufigkeit, gegenseitiger inhaltlicher Komplementärfunktion und formaler Reliabilität ein Element, das den Leser kognitiv wie emotional herausfordert, eine narrative Innovation und dabei zugleich ein erzählerisches Wagnis. Genauso die subtile Figur der Esther, die nicht nur einen komplexen moralischen Erkenntnisprozess durchläuft, sondern eine Figur ist, die gegen den (viktorianischen) Zeitgeist angelegt ist;²⁴⁸ damit stellt sie eine beachtenswerte Weiterentwicklung der Rose Mailie aus *OT* dar. Indem die zentralen Figuren - Esther und ihre Mutter - dem Leser eine empathische Einfühlung ermöglichen, kann ihr Erkenntnis- und Läuterungsprozess nachvollzogen werden und dazu beitragen, andere als die vertrauten Werthaltungen zu entwickeln.²⁴⁹ Esthers Figurenmodell verbindet sich in der Schlusszene kongenial mit dem im Roman entwickelten Situationsmodell der viktorianischen Gesellschaft. Durch ihre Leiden und durch ihre unerschrockene, unprätentiöse Menschlichkeit gewinnt sie die Empathie des Lesers. Auf diese Weise kann der zeitgenössische wie der aktuelle Leser zu einer Infragestellung von Werthaltungen gelangen, die ihm vorher möglicherweise gar nicht bewusst waren.²⁵⁰ Auch die Imaginationsangebote, die die Handlungs- und Figurenführung der Mystery-Plots machen, intensivieren den Lesereindruck und ermöglichen so eine Zusammenführung von Situations- und Figurenmodell. Dieses gelingt umso mehr, als sich zwischen dem Leser und den beiden Erzählern eine variable, ausgeprägte

²⁴⁷ Mighall verweist darauf, dass das Schurkische in Tulkinghorn ein Mittel ist, dessen psychologische Befindlichkeiten – z.B. sein Machtstreben – auszudrücken (2008, S. 94).

²⁴⁸ Diese Lesart lässt sich allerdings für den modernen Leser nur differenziert erlangen, wenn er Kenntnisse über den viktorianischen Zeitgeist auf der Grundlage moderner sozialwissenschaftlicher Betrachtungen hat. Insbesondere geht es um den Begriff der Respektabilität, den Esther wegen ihrer unehelichen Geburt, ihrer niederen Herkunft und ihrer beschädigten Schönheit als mögliche Ehefrau nicht erfüllen kann, aber im Roman dennoch mit einem respektablen Ehemann „belohnt“ wird.

²⁴⁹ Dieses ist besonders wichtig im Hinblick auf die in der Figur der Lady Dedlock verkörperten „falschen“ und „richtigen“ Werthaltungen, die für den zeitgenössischen Leser wie eine Verkehrung seiner Wertnormen wirken und durch die narrativen Strategien eine Hinterfragung und einen Erkenntnisgewinn ermöglichen (vgl. Kap. 4.6.1).

²⁵⁰ Gemeint ist z.B. für den zeitgenössischen Leser die Bedeutung von Status und Reichtum einerseits und Revision des Begriffs Respektabilität im Sinne des viktorianischen Wertesystems andererseits. Für den aktuellen Leser geht es stärker um Bewertungsempfindungen, die sich aus seinem Bezugsrahmen ergeben und das moralische Kontinuum, das Esther und ihre Mutter darstellen, betreffen: Mitmenschlichkeit gegen Status und Reichtum als wünschenswerte individuelle und gesellschaftliche Werte.

Kommunikationssituation ergibt, die eine bewusste Leser-Haltung geradezu herausfordert. Dabei sind die komischen bis grotesken Überformungen als Appell an den kritischen Verstand des Lesers ebenso wirksam wie die Technik der melodramatischen Darstellung als direkter Zugang zur emotionalen und moralischen Erfahrung des Rezipienten. Die melodramatische Präsentation zentraler Szenen ist in *BH* daher genauso wenig wie in *OT* nur dem Sentiment geschuldet, macht sie doch für den Leser jeweils die Peripetie im Handlungsgeschehen und den Schritt zur Erkenntnis fühlbar und nachvollziehbar, so dass die Haltung des Lesers auf diese Weise ebenso beeinflusst werden kann wie durch komische Überzeichnungen.

Der Ansatz, die erzählerischen Grundstrukturen in Dickens' Romanwerk von den Mystery-Plots her zu analysieren, hat sich in *BH* als besonders ertragreich erwiesen. So konnte gezeigt werden, dass „double narration“ und Zufall funktional für den Roman sind (und nicht etwa inkonsistent) und dass Esther als Erzählerin und als Figur weder flach noch unglaubwürdig ist.²⁵¹ Auch andere Figuren wie Tulkinghorn, Bucket und Guppy können mit diesem Analyseansatz auf ihre Rolle und Funktion im Romangeschehen zurückgeführt und angemessen gewürdigt werden.²⁵² Wie ein Vergleich mit dem in Kap. 2.1.3 dieser Studie entwickelten Grundriss des rezeptionsorientierten Enthüllungsschemas zeigt, sind abgewandelte Erzähl- und Kompositionsweisen im Rahmen des Enthüllungsmodus möglich, um gegebene Bauformen im Sinne einer vertieften Leserinvolverung zu variieren und so die Wirkungsmächtigkeit auf den Rezipienten zu erhöhen.²⁵³ Es konnte gezeigt werden, dass der Mystery-Plot die moralische Aussage des Romans sinngebend unterfüttert und dass die soziale Fabel durch die Enthüllungen auf der Konfliktebene der Figuren erst wirklich sichtbar und verstehbar wird. Gleichzeitig führen die konsequente künstliche Ausgestaltung der Romanwirklichkeit durch dichotomische Strukturen (zwei Erzähler, zwei Protagonisten im moralischen Kontinuum, zwei Mystery-Plots, zwei Verfolger), die Betonung des Geheimnisvollen und Melodramatischen, der durchgehende

²⁵¹ J. Hillis Miller konstatiert eine Unvereinbarkeit der Vision Esthers mit derjenigen des anonymen Erzählers. Das wird durch die in dieser Studie nachgewiesene komplementäre Anlage und Funktionalität der „double narration“ sowie Esthers moralische Entwicklung, die sie dem anonymen Erzähler nahekomen lässt, widerlegt (Introduction, 1977, S. 35).

²⁵² Es sei verwiesen auf G. K. Chestertons Auffassung von der allegorischen Qualität der Charaktere und ihrer Funktionalität für die Leserbotschaft, die sich in dieser Analyse bestätigt hat (vgl. dazu auch die Einleitung dieser Studie, S. 6.) und die anderen, in den entsprechenden Unterkapiteln referierten literaturkritischen Deutungen entgegensteht.

²⁵³ Einmal mehr zeigt sich, dass Flints Auffassung, die Mystery-Plots seien oberflächlich und ablenkend, den Bauformen, der Funktion und der Wirkungsästhetik nicht gerecht wird (Dickens, 1986, S. 67).

Symbolismus und die Steigerung des Komischen ins Groteske dazu, dass der Roman aus aller realistischen Mimesis herausgehoben wird.²⁵⁴ Das Künstliche und das Fantastische stellen Elemente der Modernität dar, die geeignet sind, Entfremdung, die prekäre Suche nach Sicherheit, Sinnstiftung und Beständigkeit zu visualisieren. Diese Modernität der Darstellung paart sich mit den über die historische Folie hinausweisenden sozialen und gesellschaftlichen Implikationen und erklärt, was die Lektüre dieses Romans auch in der Gegenwart noch interessant und gewinnbringend macht.²⁵⁵ Der Mystery-Plot mit seinem Enthüllungsmodus wird zum Symbol dessen, was er darstellt.

Kapitel 5 Der Mystery-Plot in *Great Expectations* (GE)

„Truth is the Daughter of Time“²⁵⁶

(Old Proverb)

5.1 Inhaltsskizze

GE ist ein Roman, der durch eine Fülle von Geheimnissen geprägt ist und sowohl einen zentralen Mystery-Plot enthält als auch eine Reihe von Trabanten, die diesem zugeordnet sind. Die Geschichte, welche den Mittelpunkt ausmacht, wird vom autodiegetischen²⁵⁷ Erzähler Philip Pirrip, der sich Pip nennt, erzählt. In der Form eines Bildungsromans präsentiert Pip aus der Perspektive eines mittlerweile ca. 50jährigen Erwachsenen in drei Stufen²⁵⁸ sein Leben zwischen dem 7. und 23. bzw. 33.

²⁵⁴ Slaters kritische Einlassung zum „fairy-tale-ending“ ist aus der Betrachtung der bewussten Brechung der Realität nicht überzeugend (2011, S. 340). Es ist auch Nelsons Befund dagegenzuhalten, dass Dickens die Lösung der Dinge ausdrücklich nicht in der Ratio sieht, sondern – in der Tradition einer kritischen Romantik – im Gefühl, welches er als der Ratio überlegen ansieht und welches er der materialistischen Welt entgegenhält (1981, S. 200). Schließlich haben Utilitarismus und Aufklärung nach seiner Überzeugung keine Lösung für die beschriebenen Probleme erzeugt. Auch in Luhmanns Systemtheorie (auf die oben in Anm. 244 hingewiesen wurde) und seiner These von der Kontingenz als prägende Eigenschaft moderner Gesellschaften wird die Verunsicherung durch Werte aufgefangen, die ausgehen von der Freiheitskonzession an den Anderen (Luhmann, 15. Aufl. 2012, S. 159). Damit ist zwar keinesfalls eine Abkehr an die Ratio gemeint, aber eine Abkehr von der Vorstellung, alles sei berechenbar. Wenn es das nicht ist, muss es eine Reduktion geben, die Luhmann am Erleben von Handlung festmacht und die durch das Zugeständnis der Freiheit gesteuert wird (15. Aufl. 2012, S. 159f.).

²⁵⁵ Vgl. Kucich/ Sadoff in der Einleitung dieser Studie, die diese Elemente als konstitutiv für Dickens' Modernität ansehen.

²⁵⁶ Die Anregung zu diesem Leitsatz erhielt die Verfasserin durch Josephine Tay, *The Daughter of Time*, (1951/1973), London u.a.: Peter Davies Ltd., die ihrem Roman dieses Motto voranstellte. Der Leitsatz spielt an auf Pips langen Weg zu Wahrheit und Wahrhaftigkeit.

²⁵⁷ Autodiegetisch deshalb, weil er sowohl Protagonist als auch einziger Erzähler in der ich-Form ist (vgl. Genette, 1998, S. 176).

²⁵⁸ Der Begriff „stage“, der im englischen Original verwandt wird, hat im Gegensatz zur deutschen Übersetzung für diesen Kontext (Entwicklungs-Stufe, Phase, vielleicht noch Etappe) eine Reihe weiterer

Lebensjahr.²⁵⁹ Die erste Stufe befasst sich mit Kindheit und Jugend, die Pip als von Bildung und Wohlstand abgeschnittenes Kind in der nebligen Marschlandschaft an der unteren Themse im Hause seiner einzigen und viel älteren Schwester Georgina verbringt. Sie ist mit dem dortigen Dorfschmied Joe Gargery verheiratet, der ein einfacher, aber liebenswürdiger Mann ist und Pip oft vor den Launen seiner hartherzigen Schwester in Schutz nimmt. Die zweite Phase befasst sich mit den „großen Erwartungen“ des Titels, die Pip durch einen geheimnisvollen Gönner eröffnet werden und eine Erziehung zum Gentleman im Hause des Lehrers Matthew Pocket in London zur Folge haben. Die dritte Lebensphase handelt von der Wendung in Pips Gentleman-Dasein, vom Verlust der großen Erwartungen und Pips Läuterung.

Die erste Phase von Pips Lebensgeschichte wird durch zwei Begegnungen bestimmt. Im Alter von sieben Jahren begegnet Pip auf dem Friedhof am Grab seiner Eltern einem entsprungenen Häftling, den er mehr oder weniger freiwillig mit Lebensmitteln aus der Speisekammer der Schwester und einer Feile aus Joes Schmiede zur Beseitigung der Fußfessel versorgt. Der Häftling wird wenig später unter den Augen von Pip und seinem Schwager Joe wieder festgesetzt und entlastet den verängstigten Pip vom Verdacht des Diebstahls, indem er behauptet, er habe sich die Lebensmittel durch Einbruch in das Haus des Schmieds besorgt. Wenig später lernt Pip durch Intervention seines gönnerhaften Onkels Pumblechook, eines Saathändlers, die exzentrische Miss Havisham kennen, deren Adoptivtochter Estella er von Zeit zu Zeit Gesellschaft leisten soll, da die beiden völlig isoliert in einem heruntergekommenen Haus (genannt Satis House) leben. In diesem Haus stehen die Uhren still, seit seine Besitzerin vor Jahren an ihrem Hochzeitstag von ihrem Bräutigam (einem Gentleman-Hochstapler namens Compeyson) verlassen wurde. Der Stillstand wird dokumentiert durch die nicht abgedeckte, von der Zeit verwüstete Hochzeitstafel, durch den Ausschluss allen natürlichen Lichts und durch Miss Havishams Weigerung, etwas anderes zu tragen als ihr inzwischen verblichenes und verschlissenes Hochzeitskleid. Von unendlicher

Implikationen, die mit dem Theater (Bühne, Schauspiel) verknüpft sind und auch solche, die sich auf eine Reise beziehen (Strecke, Abschnitt, Etappe). Insbesondere die Theateranspielung wird im Roman durch die Figur des Mr. Wopsle zur Vertiefung genutzt, genauso wie die strukturellen Anlehnungen (Versuchung, Fall, Rettung) an mittelalterliche ‚morality plays‘. Aber auch die Reise-Konnotation spielt eine wichtige Rolle, da Pips Leben nach dem pikarischen Muster, das schon aus *OT* bekannt ist, an verschiedenen Schauplätzen abläuft und so als Lebens- oder sogar Pilgerreise (im Sinne von spirituellen Erfahrungen, Buße und Läuterung) gesehen werden kann (Vgl. dazu Maack, 1991, S. 179).

²⁵⁹ Vgl. zur Bestimmung dieser Daten die Untersuchung von Anny Sadrin, die auf der Grundlage von Dickens' Memoranda, von historischen und topographischen Referenzen sowie ausgehend von den Angaben des Erzählers im Text ein Zeitschema aufgestellt hat (Sadrin, 1988, S. 30-43).

Rachsucht getrieben hat sie ihre Adoptivtochter Estella zu einem gefühllosen Menschen erzogen, der dazu bestimmt ist, sich stellvertretend für Miss Havisham an den Männern zu rächen. Pip bewundert das vornehme, hochmütige Mädchen und wird sich plötzlich seiner niederen Herkunft und seiner mangelnden Bildung bewusst. Von nun an ist sein Denken und Wünschen davon beseelt, ein Gentleman zu werden, wenngleich die Aussichten in dieser Hinsicht trübe sind, wird er doch im Alter von 14 Jahren zu seinem Schwager in die Ausbildung gegeben. Aber von einem Tag auf den anderen ändern sich nach einigen Jahren seine Aussichten und Verhältnisse schlagartig, als nämlich der Londoner Anwalt Jaggers (im Übrigen auch zufällig Anwalt im Hause Havisham) im Dorf auftaucht und ihm mitteilt, ein geheimer Gönner wolle seine Erziehung zum Gentleman finanzieren und ihm später sein Vermögen hinterlassen. Pip hält entsprechend seinem Wunschen Miss Havisham für seine Gönnerin und macht sich folglich Hoffnungen, auch für eine Heirat mit Estella bestimmt zu sein. Damit endet die erste Phase von Pips Lebensgeschichte.

Er zieht um nach London und führt dort das müßiggängerische und verschwenderische Leben eines Snobs, lernt allerlei andere Müßiggänger kennen, macht Schulden und vergisst vor allem seinen Ziehvater Joe und Biddy, das Mädchen aus dem Dorf, das ihm so zugetan ist. Immer wieder will Pip sich Gewissheit über den geheimnisvollen Gönner verschaffen, ohne dass Jaggers nachgibt. Doch fühlt er sich durch Miss Havishams Wunsch, Estella in die feine Gesellschaft Londons zu begleiten, in seiner fixen Idee bestätigt, sie sei seine Gönnerin, damit er die weiterhin kalte und ihn zurückweisende Estella heiraten könne. Auf dem Höhepunkt seiner Ungewissheit taucht plötzlich Pips tatsächlicher Gönner in London auf: zu Pips Entsetzen verbirgt sich dahinter kein anderer als Abel Magwitch, jener entlaufene Sträfling vom Friedhof, der nach Australien deportiert worden und durch Fleiß und Glück reich geworden war. Aus Dankbarkeit, dass Pip im damals geholfen hatte, und aus der Überzeugung heraus, dass ein Gentleman stets Vorteile genieße, die einem einfachen Mann versagt blieben, hat er mithilfe seines damaligen Anwalts Jaggers Pips Erziehung zum Gentleman gefördert und sich auf diese Weise seine ganz persönliche Genugtuung gegenüber der Gesellschaft verschaffen wollen.

Die dritte Etappe von Pips Lebensodyssee ist geprägt von einer inneren wie äußeren Wendung seines Schicksals. Mit dem Auftauchen von Magwitch gerät Pip in eine Krise, weil sein Leben plötzlich in einem Kausalzusammenhang gesehen werden muss, der seinen vermeintlichen Idealen und seinen Hoffnungen diametral

entgegensteht. Nicht nur muss Pip eine Haltung zu Magwitch finden, die seinem Snobismus entgegensteht, eine Herausforderung, die schließlich seinen Läuterungsprozess einleitet; sondern es werden auch die komplizierten Beziehungen einiger Figuren untereinander nach und nach erhellt und lassen z. B. die Lebensschicksale von Miss Havisham und Estella in einem anderen Licht erscheinen. Letztlich entscheidet sich Pip, dem von der Polizei verfolgten Magwitch zu helfen, damit er außer Landes kommt, da ihm sonst der Tod am Galgen droht wegen der verbotenen Rückkehr nach England.²⁶⁰ Jedoch misslingt die Flucht, Magwitch wird festgesetzt, zum Tode verurteilt und kann diesem unrühmlichen Tod nur durch seinen „natürlichen“ Tod entgehen. Pip allerdings begleitet Magwitch mit liebevoller Zuwendung auf seiner letzten Lebensstation, verliert das Vermögen an die Krone und geht nach Ägypten, um dort als Angestellter einer Exportfirma seinen Lebensunterhalt eigenständig zu verdienen. Nach diesen Erfahrungen findet er zu den Menschen seines früheren Lebenskreises zurück und besinnt sich auf das, was im Leben wirklich zählt. Zum Schluss kann er sich zudem mit der inzwischen geläuterten Estella versöhnen und sich endgültig von allen seelischen Lasten befreien.

5.2 Gesellschaft im Wandel: Soziale Mobilität und Gentleman-Ideal

Wie die Zusammenfassung zeigt, deutet der Plot eine Reihe miteinander verwobener Themen an: eine Variation der Sucht nach Geld und Geltung in einer durch die fortschreitende Industrialisierung dynamisch gewordenen Gesellschaft wie in *BH*; die veräußerlichte Selbstoptimierung zum Zwecke des sozialen Aufstiegs am Beispiel einer Spielart des Gentleman-Ideals; Kritik an der Ausschließlichkeit des Aufstiegs- und Fortschrittsdenkens (hier individualisiert in der Figur des Helden Pip) und an der Machbarkeitsideologie des Zeitalters, die durch den objektiven wirtschaftlichen, technischen und wissenschaftlichen Fortschritt unterfüttert wurde,²⁶¹ sowie die (emotionale) Ausbeutung anderer, um eigene Ziele zu erreichen und das Streben nach

²⁶⁰ Deportierte Sträflinge wurden – je nach Schwere der Tat – mit der zusätzlichen Auflage belegt, nicht mehr nach England zurückkehren zu dürfen. Eine Zuwiderhandlung wurde bis 1812 mit dem Tode bestraft. Diese Strafe wurde zwar zum Zeitpunkt der Romanhandlung nicht mehr praktiziert, ist aber im Kontext des Romangeschehens notwendig, um Pips moralisches Handeln in Gang zu setzen.

²⁶¹ Ulrike Jung-Grell weist in ihrem Nachwort zur Reclam-Ausgabe auf Dickens' Abneigung gegen die „ökonomische Versachlichung aller Lebensinhalte durch Geld und Maschine, die Kommerzialisierung des Menschen“ hin (Jung-Grell, 1993, S. 734).

Kontrolle über den Menschen durch den Menschen.²⁶² Maack sieht in *GE* eine umfassende Kritik am korrupten Wertesystem der Viktorianer, indem der Gentleman einzig am finanziellen Erfolg bzw. an seiner finanziellen Unabhängigkeit gemessen werde, aber die Manipulierer Magwitch und Miss Havisham genau diese sozialen Leitideen bekämpften, indem sie quasi soziale „Monster“ kreierte (ebd., S. 178). Um die kritische Zielrichtung des Romans und Dickens' Erfahrungshintergrund abzustecken, ist es nötig die inhärente Wertewelt und die implizierte Wirklichkeit des Romans in den Blick zu nehmen. Wie schon in Kap. 3.2 ausgeführt wurde, galt den Viktorianern der Erfolg als zentrales Lebensziel, welches durch gesellschaftspolitische und wirtschaftsökonomische Theorien unterfüttert wurde und somit den Zeitgeist dominierte. Die aus den Theorien erwachsene wirtschaftliche Leitidee von Gewinnmaximierung und Statuserringung (vgl. Kap. 4.2) führte zu einem unbedingten Streben nach Geld und Erfolg als Voraussetzung für öffentliches Ansehen in einer Gesellschaft, in welcher Mobilität nach oben möglich geworden war. So hatte sich unterhalb der Aristokratie eine finanzstarke und wirtschaftlich wie sozial einflussreiche Mittelschicht aus Unternehmern und Kaufleuten gebildet, die den Ton angab und der Aristokratie die Einfluss- und Deutungshoheit über Staat und Gesellschaft streitig machen wollte. Wenn der äußere Erfolg alles ist, veräußerlichen sich auch die Werte. Wie in Kap. 4.2 schon ausgeführt, drohen Echtheit, wahres Mitgefühl, Aufrichtigkeit und Anstand unter diesen Vorzeichen verloren zu gehen. Dickens hat diesen Phänomenen in *GE* durch das Streben des Helden nach dem Gentleman-Ideal Ausdruck verliehen. Der Idee des Gentleman, seiner Herkunft, Ausprägung und Werthaltigkeit soll im Folgenden nachgegangen werden, um das mentale Konzept zu bestimmen, welches sich für den zeitgenössischen Leser damit verband, und um abzustecken, welchen Zugang ein heutiger Leser dazu gewinnen kann.

Für Gilmour, der das Gentleman-Ideal im Wandel der Zeiten ausführlich untersucht, macht Dickens in *GE* „his most profound commentary on Victorian civilisation and its values“ (The Idea of the Gentleman in the Victorian Novel, 1981, S. 107). Wenn Dickens seine Kritik an der Gesellschaft in *GE* mit der Gestaltung einer Aufsteiger-Karriere nach dem Gentleman-Ideal vorbringt, so befindet er sich genau wie

²⁶² Nicht ohne diesen Hintersinn erdachte Mary Shelley mit ihrem Roman *Frankenstein* die Geschichte vom künstlichen Menschen, der seinem Schöpfer entgleitet und der ohne Erfolg versucht, aus seiner Einsamkeit zu entfliehen. *GE* spielt im Kap. 29 an verschiedenen Stellen (S. 253 und S. 265) auf die Entseelung durch Manipulation (vgl. auch Maack, S. 181) sowie auf das Verhältnis von Schöpfer (Magwitch) und Kreatur (Pip) an (vgl. Sadrin, S. 235).

mit den Themen in *OT* und *BH* „am Puls“ der damals aktuellen Diskussion. Gilmour wertet eine Reihe von wichtigen zeitgenössischen Schriften aus, darunter der Essayist Friswell, die Schriftsteller Ruskin und Thackeray, Cardinal Newman und der Public School-Vertreter Dr. Matthew Arnold. Er findet darin die Breite und Nuancierung der Diskussion von der Charakterthese (der moralischen Qualitäten) bis hin zum religiös fundierten Verhaltenskodex und der Leitlinie für eine freiheitliche, der gesellschaftlichen Verfasstheit entsprechende Erziehung (S. 88ff.). Im Hinblick auf die Erziehung spielten die Dynamik der Gesellschaft und ihre professionellen Bedarfe eine wesentliche Rolle. Dazu kam eine kompetitive Haltung der Mittelschicht gegenüber der Dominanz der Aristokratie („gentleman by birth“), der eine Professionalisierung für bestimmte höherwertige Berufe entgegengesetzt wurde („gentleman by training“). Da der Mann der Wirtschaftselite im Sinne der utilitaristischen Ideologie von Eigeninteresse geprägt sein musste, was den Charaktereigenschaften des „Gentleman“ eigentlich entgegenstand (s.u.), fügte der Public-School-Vertreter Dr. Matthew Arnold dem Gentleman-Ideal das Element der Uneigennützigkeit („disinterestedness“) hinzu (S. 97f.). Daraus wurde eine Moral der geistigen und finanziellen Unabhängigkeit, die dem praktischen Widerspruch zu begegnen hatte, dass für diese Art der Erziehung und Lebensgestaltung Geld vonnöten war. Um die Verknüpfung von „gentility“ und „idleness“ aufzuheben (auch Müßiggang widersprach dem Konzept), wurden leitende Funktionen im Staatsdienst als angemessene Tätigkeiten angesehen, die dem aufstrebenden Gemeinwesen aus heutiger Sicht wegen des moralisch anspruchsvollen Verhaltenskodex durchaus zugutekamen (S. 98f.). Die Public School avancierte zur Charakter- und Führungsschmiede: „It was thus an education for citizenship generally, and for leadership in particular.“ (Gilmour, 1981, S. 97) Damit hebt sich diese Art der Erziehung allerdings auch grundsätzlich von der profanen, auf Berufsausbildung abzielenden Bildung ab: „Training was for the professionals who would do the ordinary business of society, liberal education was for the gentleman amateurs who would govern it“ (ebd.). Im Roman sind die beiden Bösewichter Compeyson, der Heiratsschwindler und Fälscher, sowie Drumme, Estellas brutaler und gemeiner Ehemann, Absolventen einer Public School und bis auf die zur Schau getragene Arroganz weit davon entfernt dem dort angestrebten Charakterideal zu entsprechen, was als deutliche Kritik an dieser Bildungsinstitution verstanden werden kann. Einzig Herbert Pocket, eine Art natürlicher Gentleman, vereinigt Bildung und Manieren, Bescheidenheit sowie Arbeitsamkeit und Fleiß in seiner Person (Maack, 1991, S. 177).

Welches sind nun die Charaktereigenschaften, die einen Gentleman auszeichnen? In der Tradition des Mittelalters, welches ein hoch moralisierendes Ideal pflegte, werden die Qualitäten des Herzens wie „tenderness“, „compassion“ und „benevolence“ in den Vordergrund gerückt.²⁶³ Die viktorianischen Nachfolger hielten je nach Einstellung Ehrlichkeit, Einfachheit und Aufrichtigkeit (Frisswell), Mut, Mitleid und die Bereitschaft, Schwache zu verteidigen (Thackeray), Würde und Feinfühligkeit (Ruskin), Kultiviertheit und Höflichkeit sowie Sanftmut und Feinfühligkeit im Sinne von bürgerlichen Tugenden, Respekt und Toleranz gegenüber Andersdenkenden (Cardinal Newman) für zentrale Qualitäten des Gentlemans (Gilmour, S. 86-91). Aber es war der Autor Samuel Smiles, der mit seinem Buch *Self-Help*, das 1859 erschien (also kurze Zeit vor *GE*), eine Art „practical guide“ in Sachen sozialer Aufstieg und Gentleman-Qualitäten veröffentlichte.²⁶⁴

„Riches and rank have no necessary connexion with genuine gentlemanly qualities. The poor man may be a true gentleman – in spirit and in daily life. He may be honest, truthful, upright, polite, temperate, courageous, self-respecting, and self-helping – that is, be a true gentleman.“ (Smiles zitiert bei Sadrin, 1988, S. 92).

Smiles stellt einerseits Arbeitsamkeit und Fleiß in den Mittelpunkt zum Erfolg, aber er sieht „moral excellence rather than social and pragmatic accomplishments“ (Sadrin ebd.) als Kriterien für den wahren Gentleman.²⁶⁵ Damit schien Arbeit als zentraler Wert die Geburt zu ersetzen und jedem die Möglichkeit zu eröffnen, zur „gentility“ aufzusteigen. Gilmour weist in seiner Studie - siehe auch oben - auf das subtile Fortbestehen der Trennung von Arbeit und Gentleman-Status hin, indem offenblieb, welche Tätigkeiten als nobel angesehen wurden. In Kap. 22 von *GE* äußert sich Herbert Pocket zum Gentleman-Status von Miss Havishams Vater, einem Bierbrauer, indem er einen gewissen Widerspruch darin sieht, dass das Brauerhandwerk über dem Bäckerhandwerk stünde (ebd., S. 203). Die Figurenkonzeption im Roman geht auf diese Unsicherheit und Widersprüchlichkeit ein, indem verschiedene Spielarten ausgefaltet werden (Joe, Pip, Compeyson, Drummle, Pocket) und durch ihr Handeln kritische Distanz zum gesellschaftlichen Konsens der Mittelschicht aufbauen. Denn die Attraktion des überkommenen, am Adel ausgebildeten Gentleman-Konzepts schien

²⁶³ Sadrin bezieht sich auf Geburtsadel und auf das Rittertum (1988, S. 90). Erst später rücken gesellschaftliche Position verknüpft mit Geld und Muße in den Vordergrund.

²⁶⁴ Smiles verkaufte bis zu seinem Tod im Jahre 1904 mehr als 250,000 Exemplare seines Buches (Evans, 1999, S. 509).

²⁶⁵ Smiles stellt sein Wertekonzept in den Kontext des nationalen Fortschritts, den er begründet sieht in der Summe von „individual industry, energy, and uprightness“, wohingegen „individual idleness, selfishness and vice“ direkt in den Niedergang führten (zitiert bei Evans, 1999, S. 509).

ungebrochen, wenn Unternehmer und Kaufleute einmal zu dem Reichtum gelangt waren, der das elegante, anstrengungslose Leben eines Landedelmanns oder Londoner Club-Besuchers ermöglichte und folglich imitierte (Sadrin, 1981, S. 95). Auch wenn Smiles selbst (wie auch andere Vertreter der Gesellschaft) vor Hybris, Müßiggang und Verschwendung warnten, so schien der gesellschaftliche Snobismus die Weisheit des „Self-Help“-Ansatzes zu ignorieren. Asa Briggs, der moderne Neu-Herausgeber von Smiles Werk, das 1958 anlässlich seines hundertjährigen Bestehens neu verlegt wurde, schreibt in seinem Vorwort: “In the battle between the self-made man and the gentleman [...] the self-made man won in England only if he became a gentleman himself, or tried to turn his son into one.“ (zitiert bei Sadrin, 1988, S. 96).²⁶⁶ Damit zerrinnt das Gentleman-Ideal in veräußerlichte Werte, wie sie von Magwitch bei der Wiederbegegnung mit dem *äußerlich* zum Gentleman mutierten Pip herausgehoben werden. Es sind die goldene Uhr, der Brilliant-Ring, die elegante Kleidung, die Ausstattung der Wohnung mit vielen Büchern, die Magwitch zufriedenstellen und für ihn Zeichen des Gentleman-Daseins darstellen (Sadrin, S. 102). Pip entspricht der Definition des Gentlemans in gehobener gesellschaftlicher Position, dessen Lebensstil durch Geld und Müßiggang markiert ist. Nach Maack durchläuft Pip - nach dem Scheitern seiner eigenen Bemühungen der Selbstoptimierung durch Bildung²⁶⁷ - den Weg des veräußerlichten sozialen Aufstiegs, des Statusdünkels, der sozialen Hybris, des gesellschaftlichen Parasitentums und des Verlustes der inneren Werte (S. 172).

Für den zeitgenössischen Leser ist der Zugang zu dieser Wertewelt leichter zu erlangen als für den heutigen Leser. Die oben umrissene Diskussion um das Gentleman-Ideal im Kontext von sozialer Mobilität war zum Zeitpunkt des Erscheinens des Romans in vollem Gange. Die Herausforderung für den zeitgenössischen bürgerlichen Mittelschicht-Leser bestand weniger in der Trennung von Geburt und Status als in der Fokussierung auf die inneren Werte und sozialen Kompetenzen des Menschen. Die

²⁶⁶ Sadrin weist darauf hin, dass Dickens in verschiedensten Figurenkonzepten dem Self-made-Ideal gegenüber der Geburt den Vorzug gab (z.B. David Copperfield, George Rouncewell, Allan Woodcourt), dass er in mancher Hinsicht aber zwiespältig in seiner Haltung geblieben sei. Einerseits habe er sich gerne als „self-made man“ gesehen, andererseits verschwie er bis zu seinem Tod die als Makel empfundene „Karriere“ seines Vaters zum Gefangenen im Schuldgefängnis und seine eigene Tätigkeit als Kind in der Schuhwischfabrik. Vielmehr ließ er gerne Anspielungen auf eine vermeintliche Gentry-Herkunft stehen, die angesichts der Tätigkeit seines Großvaters als Bediensteter nicht substantiiert war, auch wenn der Vater zeitweise eine geachtete Position in Staatsdiensten hatte (ebd., S.97ff.).

²⁶⁷ Der Bildungsgedanke war Dickens zeitlebens ein zentrales Anliegen und wird u.a. in Figuren wie Oliver Twist, David Copperfield, Charlotte Neckett positiv, in Figuren wie Noah Claypole, Jo, Orlick negativ gestaltet. Er glaubte fest an den Wert der Bildung, um sozialen Aufstieg, aber auch ein Verständnis für die Welt zu erlangen (vgl. Evans, 1999, S. 509).

Beispiele von „gentlemen by birth“ wie Bentley Drummle, aber auch Compeyson mit ihrer Public-School-Bildung erweisen sich als charakterliche Negativbilder: der eine gewalttätig, arrogant und gefühllos, der andere ein Betrüger, Blender und gesellschaftlicher Parasit. Diese Bilder wird der typische religiös geprägte Mittelschicht-Leser mit Sinn für Fleiß, Arbeitsamkeit, Bescheidenheit und Aufrichtigkeit für ebenso verworfen gehalten haben wie es die Romanwelt nahelegt. Andere Spielarten wie Joe Gargery und Herbert Pocket werden nicht so leicht mit dem Gentleman-Konzept verbunden: Joe, weil er weder über Geld noch über Kultiviertheit (d. h. verfeinerte Manieren) verfügt, Herbert, weil er sich zunächst vom müßiggängerischen Lebensstil seines Freundes mitreißen lässt und nur mit versteckter Hilfe zu wirtschaftlicher Prosperität gelangt. Dabei ist Herbert ein Beispiel dafür, dass auch größte persönliche Anstrengungen im Wettbewerb des kapitalistischen Wirtschaftssystems nicht immer ausreichen, um zum Erfolg zu kommen (Evans, 1999, S. 509f.). Erst die Kontrastierung mit anderen Figuren, die Rolle, die sie für das Schicksal der Hauptfigur spielen, vermögen Offenheit für eine wertbezogene Neu-Orientierung zu erzeugen. Das Verständnis für Pips Läuterung, die sich ausgerechnet an der Figur des heimlichen Ersatzvaters und Sträflings Magwitch vollzieht, bedeutete ebenfalls eine Herausforderung für die Werthaltung des viktorianischen Lesers, waren doch der Umgang mit Strafgefangenen und ihre Bewertung – auch im Kontext des Romangeschehens – gänzlich negativ besetzt.²⁶⁸ Dabei mag die Enthüllung von Magwichts Lebensschicksal sowie seine Unverbrüchlichkeit gegenüber Pip, die derjenigen von Joe Gargery ähnelt, hilfreich sein, Empathie für diese Figur und eine Wertschätzung ihrer Qualitäten aufzubauen.

An den heutigen durchschnittlichen Leser stellen sich anders geartete Herausforderungen, um ein geeignetes Verständnis vom Situationsmodell zu entwickeln. Das damalige gesellschaftspolitische Bedeutungspotenzial von Pips sozialem Aufstieg durch fremdes Geld kann der Leser am besten differenziert erkennen, wenn ihm grundlegende Zusatzinformationen zugänglich sind.²⁶⁹ Jedoch werden durch

²⁶⁸ Hier seien beispielhaft angeführt die Haltung der Soldaten gegenüber den Sträflingen („growled as if to dogs“, Kap. 5, S. 71), die abwehrenden Reaktionen eines Reisenden, wenn in seiner Kutsche zwei Sträflinge transportiert werden sollen („that it was poisonous and pernicious and infamous and shameful“, Kap. 28, S. 249) und Pips erste Empfindungen bei der Wiederbegegnung mit Magwitch („shrinking from him with the strongest repugnance“, Kap. 39, S. 340).

²⁶⁹ Diese Zusatzinformationen sind mit mehr oder weniger Details in den englischen Ausgaben vorhanden: Penguin (ed. by Angus Calder, 1978, mit einer informativen Einleitung ausgestattet sowie in der Neu-Edition, besorgt von Charlotte Mitchell, 2003 und dafür textlich gründlich revidiert, mit einem

die Figurenrede (Biddy, Herbert) Aspekte des Gentleman-Seins und -Handelns erkennbar. Außerdem helfen auf Kontrast angelegte Figurenmodelle sowie die Wiederholung und Parallelisierung von Situationen, bestimmte Handlungsweisen in ihrer moralischen Dimension zu erfassen. Dadurch werden Dickens' Erfahrungswelt und ihre Wert- und Normenkonzepte sichtbar und verstehbar, ohne dass Detailkenntnisse z. B. von Smiles Gentleman-Konzept vorhanden sind.²⁷⁰

Welche mentalen Konzepte also hat der heutige Leser von der Praxis des sozialen Aufstiegs und vom angemessenen sozialen Verhalten? Soziale Mobilität – auch unter dem Stichwort der Bildungsgerechtigkeit im Sinne eines Zugangs zu höherwertiger Bildung für alle – ist in der postindustriellen Gesellschaft eine verbreitete Erwartung, auch wenn diese nicht immer eingelöst und nicht von allen geteilt wird.²⁷¹ Sie ist grundsätzlich verbunden mit Bildungsabschlüssen, die Zugang vermitteln zu qualifizierten Berufen, die ihrerseits soziales Prestige und einen gewissen Wohlstand beinhalten. Gleichzeitig ist jedem klar, dass leitende Tätigkeiten entsprechende Umgangsformen, sprachliche Kompetenz und emotionale Intelligenz im Sinne von adressatengerechter Kommunikation und Haltung verlangen. Gerade in neuerer Zeit werden diese äußerlichen, eher pragmatischen Führungsqualitäten zunehmend auch mit menschlichen Qualitäten wie Authentizität, Empathiefähigkeit, Vertrauen, Interesse am

Vorwort von David Trotter versehen), Oxford University Press (sog. Clarendon-Ausgabe, ed. by Janice Carlisle, 1996, mit einer informativen Einleitung und neueren kritischen Beiträgen im Anhang), Norton (ed. by Edgar Rosenberg u.a. mit einem Beitrag von Robin Gilmour zum Thema „The Pursuit of Gentility“). Diese Ausgaben sind gegenwärtig sowohl neu als auch gebraucht im Handel oder im Internet erhältlich (Ausnahme ist die ältere Penguin-Ausgabe). Weitere englische Ausgaben gibt es; sie enthalten aber in der Regel nur den puren Text. Als deutsche Übersetzungen liegen zurzeit vor die Insel-Taschenbuch-Ausgabe gänzlich ohne Anmerkungen oder Lesehilfen und die dtv-Ausgabe mit einer hervorragenden Neu-Übersetzung von Melanie Walz, die einen ausführlichen Anhang, ein sehr lesenswertes Nachwort und sehr umfangreiche, für den heutigen deutschen Leser hilfreiche Annotationen enthält. Leider vergriffen ist die Reclam-Ausgabe mit Anmerkungen und einem interessanten Nachwort von Ulrike Jung-Grell. Als gebrauchte Ausgabe ist das Werk allerdings bei amazon u.U. noch verfügbar.

²⁷⁰ Ein interessantes Licht auf den Wandel des deutschen Verständnisses vom Begriff des „gentleman“ wirft ein Blick in den Duden: Ausgabe 1967 erklärt „Mann von Lebensart und Charakter, von guter Erziehung und Familie“; Ausgabe 1996 erläutert nur noch „Mann von Lebensart und Charakter mit tadellosen Umgangsformen“, aktuell „Mann von Anstand, Lebensart und Charakter“. D.h. gegenwärtig ist jede Verknüpfung mit Herkunft und Status obsolet. Sadrin konstatiert den Bedeutungswandel in der englischen Sprache ebenfalls, meint aber, das Wort „gentleman“ habe niemals den Nebensinn von Herkunft verloren; „the word to this day remains polysemous, requiring constant revaluations“ (Sadrin, 1988, S. 91).

²⁷¹ In einer jüngst in der Frankfurter Allgemeinen Sonntagszeitung (Nr. 48, 3.12.2017, S. 25) veröffentlichten Umfrage zum sozialen Aufstieg, waren 41 % der Befragten der Meinung, dass vor allem die eigene Leistung dazu beitrage, um aufzusteigen und eine Führungsposition einzunehmen. 45 % allerdings glaubten, dass der soziale Aufstieg eine Frage der Herkunft sei, indem die sozialen Verhältnisse, aus denen man kommt, den Aufstieg bestimmen. Es gibt also einen Erfahrungsraum für den in GE aufgespannten Rahmen von sozialem Aufstieg und Status zwischen Herkunft und Leistung.

Mitarbeiter im Sinne einer integrierenden „Mit“-Menschlichkeit verknüpft, was nicht bedeutet, dass der autoritäre Führungsstil ausgestorben ist.²⁷²

Daneben hat sich zunehmend eine Idee vom sozialen Aufstieg durch Fernseh-Shows herausgebildet, sei es, indem in Casting-Formaten Schau- oder Gesangstalente entdeckt werden und den Gewinnern eine großartige Zukunft versprochen wird oder dass man sich in sog. Doku- und Reality-Shows gleich selbst vermarktet, indem man sein Leben vor Publikum ausbreitet. Dem entspricht im Internet eine Sozialkultur, in der Einzelpersonen als Blogger oder sog. Influencer auftreten und für eigene Lebenshaltungen, Konsumvorlieben und Formen der Alltagsgestaltung gegen Geld Anhänger, sog. Follower, suchen und an sich binden. Beiden Varianten ist gemein, dass der soziale Aufstieg ohne die Anstrengungen einer formalen auf Bildung beruhenden Qualifikation, aber über alle möglichen Spielarten der äußerlichen Selbstoptimierung und Selbstbezüglichkeit gelingen soll und mit großen Erwartungen auf anstrengungslosen Reichtum verbunden ist. Damit einher geht eine breite Diskussion um Fragen des angemessenen sozialen Verhaltens, das in diesen Formaten sehr häufig die Grenzen, die durch Anstand, Respekt und Mitmenschlichkeit gesetzt sind, vermissen lässt.²⁷³

Insofern hat der heutige Leser (bezogen auf westliche Industrieländer) eine breite Erfahrungsplattform, die es vermag, ein differenziertes mentales Konzept von sozialem Aufstieg und gesellschaftlichem Sein sowie von angemessenen Verhaltensweisen zu erzeugen. Damit sind sowohl Wissensstrukturen als auch Werthaltungen verbunden, an denen sich Pips Lebensgeschichte Gewinn bringend

²⁷² Mahlmann führt dazu in seinem Werk über Führungsstile aus, dass heutige Strukturen und Situationen in Unternehmen offene Führungsstile brauchen (Mahlmann, 2011, S. 35). Titel wie *Erfolgreiche Teamführung* (Horst-Joachim Rahn, 2010 im Windmühle-Verlag Hamburg erschienen), *Führung und Zusammenarbeit* (Rolf Wunderer, 2008 in 9. Auflage beim Luchterhand-Verlag in München veröffentlicht) sowie *Kreative Mitarbeiterführung* (Klaus A. Zimmermann, 2000 im Gabler-Verlag, Niedernhausen ediert) spiegeln diesen Trend zum authentischen, aber auch Mitarbeiter bezogenen Führen.

²⁷³ Als Beispiel für die Diskussion sei das Buch von Axel Hacke, dem Kolumnisten der Süddeutschen Zeitung genannt: *Über den Anstand in schwierigen Zeiten und die Frage, wie wir miteinander umgehen*, Antje-Kunstmann-Verlag, München 2017. Im Klappentext heißt es sinnfällig: „Was bedeutet es für jeden Einzelnen, wenn Lüge, Rücksichtslosigkeit und Niedertracht an die Macht drängen, im Wirtschaftsleben erfolgreich sind, sich im Alltag durchsetzen? Wenn erfolgreich in der Öffentlichkeit gegen alle Regeln des Anstands verstoßen wird? Was heißt unter diesen Bedingungen genau: ein anständiges Leben zu führen?“ Hacke versteht sein Buch als ein Plädoyer dafür, „die Antwort zuerst nicht bei anderen, sondern bei sich selbst zu suchen – und dabei am Ende Demut, auch Neugier auf andere zu entwickeln“. Das Buch verdeutlicht, wie sehr Pips Geschichte, die Begegnungen mit Blendern und Bösewichten, mit Geheimnis, Lüge und Niedertracht den heutigen Leser anzusprechen vermögen. Axel Hackes *Anstand* ist nicht mehr und nicht weniger als der Versuch, eine positive Spielart des „gentleman“ gegen die Verrohung gegenwärtiger Verhaltensweisen zu setzen.

abbilden kann, insofern sie Implikationen auf Veräußerlichung, Unernsthaftigkeit, mangelnde Echtheit sowie Selbstbezüglichkeit und Rücksichtslosigkeit beinhaltet. Sowohl das Frankenstein-Motiv,²⁷⁴ das Manipulation und Fremdbestimmung versinnbildlicht, als auch das Erleiden von entglittener Kontrolle in einer immer weniger durchschaubaren Welt (die durch Pips Erleben einer Kette von Geheimnissen und ihren Enthüllungen veranschaulicht wird) sowie die Suche nach individueller Verortung und Identität sind für den modernen Leser mit existentieller Erfahrungshaftigkeit verbunden. Die im Roman geschilderten leidvollen sozialen Beziehungen, Pips tragische Suche nach seinem Platz in der Gesellschaft und nach persönlichem Glück zielen auf die emotionale Involvierung des Lesers und stellen die moralischen Leitlinien der zentralen Figuren zur Disposition. Sie fordern gleichzeitig eine kognitive Anstrengung vom Leser, sich in die Figuren hineinzusetzen und die Geheimnisse, die sie umgeben, zu enthüllen.

Der historische wie der gegenwärtige Leser haben also einen jeweils eigenen, aber geeigneten Informationsstand, um die Geschichte zu verstehen und die inhärente Botschaft zu bewerten, zumal historische Wissenslücken auch durch die Figurenrede und durch die Geschichte selbst geschlossen werden können.

5.3 Der Aufbau des Mystery-Plots in *GE*: Pips Suche nach Identität

5.3.1 Der Leser als teilnehmender Beobachter: Die Identität der Dinge

Wie die Inhaltsskizze schon zeigt, enthält Pips Erinnerungsgeschichte einer Identitätsfindung, die aus dem Fokus des gereiften, älteren Pip erzählt wird, gleich mehrere Rätselkomplexe.²⁷⁵ Im Mittelpunkt steht die Frage nach Pips Gönner (Kap. 18-

²⁷⁴ Gemeint ist die Er-Schaffung eines Gentlemans als ein Vorgang, der auf Mary Shelleys Roman *Frankenstein* anspielt, welcher 1818 erstmalig erschien und die Geschichte Viktor Frankensteins erzählt, der an der Universität Ingolstadt einen künstlichen Menschen erschafft und als Warnung zu verstehen ist, den menschlichen Verstand mit Verantwortung zu nutzen. In diesem Sinne wird der Begriff heutzutage gebraucht.

²⁷⁵ Pips Erzählung beginnt mit einer ersten, kindlich gefärbten Identitätsvergewisserung an einem Vorweihnachtsabend in seinem 7. Lebensjahr am Grab seiner Eltern: "My first most vivid and broad impression of the *identity of things*, seems to me to have been gained on a memorable raw afternoon towards evening. At such time *I found out for certain* [...] that Philip Pirrip, late of this parish, and also Georgiana wife of the above, were dead and buried; [...] and that the small bundle of shivers growing afraid of it all [i.d. the gloomy surroundings] and beginning to cry, was Pip." (Kap. 1, S. 36f.; Hervorhebungen d.d. Verfasserin). Während an dieser Stelle die Zeichen von Identität konkret und unmissverständlich sind, gerät die Identität der Dinge, die Pips Leben bestimmen, zusehends in die Uneindeutigkeit von kindlicher Wunschwelt, aber auch von Manipulationen, von verzerrter Wirklichkeit,

39); damit eng verknüpft ist Estellas ungeklärte Herkunft (zentral in Kap. 48-51), da sie erst durch Magwitch, den Gönner Pips, endgültig erhellt werden kann. Allerdings haben vorher Wemmick, Miss Havisham Teile des Rätsels offengelegt, das nach der entscheidenden Geschichte über Magwitchs Leben eine Abrundung erfährt, die Jagers widerstrebend bestätigt. Als Nebenrätsel wirken Miss Havishams und Magwitchs Lebensgeschichten, die die Handlungsweisen der beiden Figuren wesentlich bestimmen und erklären. Dabei ist die Magwitch-Story ein Mystery, das er selbst in einer Art „inset-story“ (Thomas R. G., 5. Aufl. 1975, S. 20) enthüllt, wohingegen die Miss-Havisham-Geschichte in vieler Hinsicht Geheimnis und Melodram verknüpft und ebenfalls als eine „inset-story“ (wesentlich durch Herbert in Kap. 22) erhellt wird. Ein weiteres, untergeordnetes Geheimnis (Kap. 16 und 53) resultiert aus dem Anschlag auf Mrs. Joe Gargery. In dieser Analyse sollen die Rätsel um Pip, den Erzähler und Protagonisten, und Estellas Herkunft im Mittelpunkt stehen. Die eigentliche Detektivgeschichte ist die Geschichte um Pips Gönner. Sie sorgt für Suspense, bestimmt die Handlungsführung und erhellt und unterfüttert die zentrale Botschaft.²⁷⁶

Anders als in *OT* und *BH* kann der Leser nicht so leicht „clues“ entdecken und zu Hypothesen und Antizipationen im Hinblick auf die Lösung des Rätsels nutzen. Vielmehr gibt es eine ganz eigene Form der Informationsreserve. So resultieren die Momente der Retardation bestimmter Ereignisse und Erkenntnisse, die für Spannung und Dynamik sorgen, nicht aus dem beschränkten Wissen einzelner handelnder Personen, sondern beruhen auf der verzerrten Perspektive der Beteiligten. Pips geheimer Gönner Magwitch lässt seine Identität bewusst im Dunkeln und behält sich vor, den Zeitpunkt der Enthüllung selbst festzulegen. Diese Auflage, die Pip durch den Anwalt Jagers erfährt, behindert jegliche Nachforschungen und verknüpft sich mit Magwitchs Besitzanspruch gegenüber seinem Protegé. Schon zu Beginn des Arrangements wird deutlich, dass die Geheimhaltung nicht zwingend ist: “[...] the reasons of this prohibition may be the strongest and the gravest reasons, or they may be a mere whim“ (Kap. 18, S. 165). Aus diesen Auflagen spricht also die Verfügungsgewalt, die sich

und von verborgenen Geheimnissen, die dem Helden lange verschlossen bleiben. Daher spielt diese Überschrift auf ein Denkmuster an, welches für die Deutung der „clues“ leitend ist: Welche Identität haben Dinge und Ereignisse wirklich?

²⁷⁶ Auch in diesem Kapitel nimmt die Verfasserin Bezug auf ihre Staatsexamensarbeit, in der eine Reihe von Aspekten, die hier eine Rolle spielen, in den Grenzen des damaligen Forschungsstandes und dem Rahmen des schmaleren früheren Erkenntnisinteresses erörtert wurden.

Magwitch über Pip anmaßt und die das Frankenstein-Motiv evoziert.²⁷⁷ Da Pip sich so kritiklos und auch im vermeintlichen Wissen, Miss Havisham sei die Gönnerin, auf die Bedingung einlässt, ist sein weiterer Lebensweg vorläufig festgelegt und fremdbestimmt. Magwitch beraubt Pip der Freiheit, über sein Leben zu entscheiden, indem er ihn seinem Wunschdenken unterordnet. Die Wertung der Identität der Dinge durch den Helden wird sehr wesentlich durch diese verzerrte Wahrnehmung bestimmt.

Aber als Pip sich auf die „großen Erwartungen“ einlässt, hat er sich bereits den Maßgaben einer anderen Person untergeordnet, nämlich Miss Havishams Adoptivtochter Estella, die er maßlos bewundert, obwohl sie ihn ständig erniedrigt (Kap. 17, S. 156). Estellas abschätzigte Bewertung macht ihm schlagartig seine einfache Herkunft und seine geringe Bildung bewusst. Durch die lieblose Erziehung seiner Schwester, die ohnehin durch ständige Vorhaltungen Schuldgefühle und Unsicherheit in dem sensiblen Jungen erzeugt, ist Pip offen für emotionale Erschütterungen, so dass Estellas Herablassung eine nagende Unzufriedenheit mit seinem Schicksal herbeiführen kann: „[...] she had said I was common, and that I knew I was common, and that I wished I was not common.“ (Kap. 9, S. 99) Fortan fixiert sich Pips Wünschen und Streben darauf, Estellas sozialen Rang zu erreichen, um von ihr akzeptiert zu werden. Insofern gehen mit der *Verkündigung* der „großen Erwartungen“ durch Jagers - und als Verkündigung mit fast religiöser Bedeutung muss man diese Offenbarung sehen - seine kühnsten Träume in Erfüllung. Ohne die Situation also weiter zu hinterfragen, nimmt er an, Miss Havisham sei seine Gönnerin: „Miss Havisham was going to make my fortune on a grand scale.“ (Kap. 18, S. 165) Seine Obsession für Estella hat seinen Blick für die Realität verstellt. Ähnlich wie Richard Carstone interpretiert er alle Ereignisse aus seiner ich-zentrierten Traumwelt heraus. Deshalb übersieht er alle Hinweise, die auf eine andere Realität deuten (s.u.). Miss Havisham, deren Leben ebenfalls obsessive Züge im Hinblick auf ihre Rachsucht aufweist, erkennt Pips Irrtum sehr schnell und instrumentalisiert ihn für ihre Ziele, so dass sie seinen Irrtum nicht korrigiert (Kap. 19, S. 184). Dadurch wiederum fühlt sich Pip in seiner Vermutung bestätigt. So trägt Miss Havishams Eigennützigkeit indirekt dazu bei, dass die Klärung der Identität des Gönners verhindert wird.

²⁷⁷ Wenn Magwitch nach London zurückkehrt und sich Pip offenbart, bezeichnet er sich zweimal als „owner“ eines „gentleman“ (Kap. 39, S. 339, Kap. 40, S. 346) und sieht sich durch sein Geld und seine Manipulationen als Schöpfer des „gentleman“ Pip.

Während in *OT* und *BH* die aufschiebenden Momente dazu dienen, den Leser zu Fragen und Antizipationen anzuregen und die Spannung in eine bestimmte Richtung zu lenken, markieren sie in *GE* einen beunruhigenden Status quo,²⁷⁸ weil weder Magwitch noch Miss Havisham zu einer Lösung der Frage nach Pips Gönner beitragen wollen. Und Pip, der Erzähler, sich nur zu gern seinem Irrtum unterwirft. Dennoch bleibt die Frage nach dem Gönner inhärent und erhält durch immer wieder neue Vorausdeutungen direkter und indirekter Natur von Zeit zu Zeit neue Nahrung. Zudem wird die Geheimnisspannung überlagert von einer moralischen Spannung im Hinblick auf die Frage nach der Art von Gentleman, der Pip sein wird (Sadrin, 1988, S. 104). Das Vorausdeutungssystem betrifft sinnfälligerweise sowohl „clues“, die auf Miss Havisham deuten, als auch solche, die Magwitch in den Vordergrund rücken. Dabei geht es sowohl um die „Vorgeschichte“ von Pips großen Erwartungen (bis Kap. 18) - sie begründet ja den Irrtum - als auch um das Er-Leben derselben bis zum Auftauchen von Magwitch (bis Kap. 39).

Der erste versteckte Hinweis auf die Rolle, die Magwitch spielen wird, ergibt sich aus der Tatsache, dass Magwitch ganz ostentativ die Schuld für die Entwendung der Lebensmittel auf sich nimmt. Die Auffälligkeit besteht darin, dass der Häftling sogar unter dem Eindruck des vorhergehenden Kampfes mit Compeyson, seinem ehemaligen Komplizen und Verräter, und der erneuten Gefangennahme versucht, den Jungen, der ihm geholfen hat, zu schützen (Kap. 6, S. 70). Die Erinnerung an Magwitch wird in der Folge wachgehalten. So taucht eines Abends in der Dorfschänke ein geheimnisvoller Fremder auf, der sich durch eine Feile, mit der er sein Getränk umrührt, als Gesandter von Magwitch zu erkennen gibt. „I knew that he knew my convict, the moment I saw the instrument.“ (Kap. 10, S. 106) Das von dem Fremden an Joe übergebene Geldgeschenk antizipiert bereits die spätere Gönnerrolle. Die Situation erhält eine nachhaltige Verstärkung, wenn Jagers später in der gleichen Schänke, in ähnlich geheimnisvoller Manier auftaucht, um Pip seine „großen Erwartungen“ zu eröffnen (Marcus, 2/1966, S. 70). Die Begegnung mit dem Fremden wird erhellt, wenn Pip auf dem Wege zu Miss Havisham in der Kutsche auf zwei Strafgefangene trifft, von denen einer jener Mann aus der Dorfschänke ist und im Gespräch mit seinem Kumpan den Verdacht, er habe im Auftrag von Magwitch gehandelt, bestätigt (Kap. 28).

²⁷⁸ „Beunruhigend“ für den Leser, weil er schon vor Kap. 18 Hinweise auf Magwitchs positive Haltung zu Pip erhalten hat, die sich später verstärken, so dass der Leser Zweifel an Pips Überzeugung hegen mag (vgl. 5.3.3 zur Problematik der Fokalisierung).

Dichtungslogisch ist diese Szene eine bestätigende Rückwendung, so wie sie in *OT* häufig Verwendung fand. Auch in London lässt Pip das Kriminellenmilieu nicht los.

Diese Verbindung läuft über den Kontakt mit Jaggers, der quasi ein Gelenk zwischen der Welt des Verbrechens und der bürgerlichen Welt von Recht und Ordnung darstellt (Gelfert, 1974, S. 37). Zweimal besucht Pip das Gefängnis Newgate (Kap. 20, S. 189f.; Kap. 32, S. 280), in dessen Nähe sich Jaggers' Büro befindet. Einmal erläutert ihm Wemmick die Preziosen, die er trägt: allesamt Hinterlassenschaften von zum Tode Verurteilten, die Jaggers verteidigt hatte (Kap. 24, S. 223f.). Immer, wenn er Jaggers aufsucht, trifft er unweigerlich auf dessen zwielichtige Klienten (Kap. 20, S. 191ff.; Kap. 26, S. 233) oder sitzt gar den Portraits zweier ehemaliger, gehenckter Klienten gegenüber (ebd.). Auch Pip, der Erzähler, findet seine ständige Berührung mit dem Kriminellenmilieu verstörend:

„I consumed the whole time in thinking how strange it was, that I should be encompassed by all this taint of prison and crime; that, in my childhood out on our lonely marshes on a winter evening I should have first encountered it; that, it should have reappeared on two occasions, starting out like a stain that was faded but not gone; that, it should in this new way *pervade* my fortune and advancement.“ (Kap. 32, S. 284; Hervorhebung durch die Verfasserin)

Dieses eigenartig anmutende Resümee, das Pip auf seine eigene Fährte führt, und für den Leser wegen der Akkumulierung von ähnlichen Ereignissen ein starker Hinweis ist, kann Pip von seinem Irrtum nicht abbringen. Er sucht und findet ein ganzes ‚cluster‘ von Bestätigungen für seine Annahme, Miss Havisham sei die Gönnerin. Schon Mrs. Joe und Uncle Pumblechook hatten Miss Havisham von Anfang an als mögliche Gönnerin aufgebaut (Kap. 9, S. 98). Zweimal gewährt sie Pip ein großzügiges Geldgeschenk (Kap. 13 und 17), wobei das zweite Geschenk die Bedeutung des ersten erhöht, zumal sie in Kap. 13 die Endgültigkeit der Zuwendungen betont hatte (S.130) und auch vorher entgegen Pips Hoffnungen keine Idee entwickelte, Pips Fortkommen in der Welt zu befördern (Kap. 12, S.123). Hinzukommt, dass auch Miss Havishams Verwandte sie für Pips Gönnerin halten und um ihr Erbe fürchten. Die Bestätigung dieser Annahme erfolgt in drei sich aufladenden Situationen: Beim letzten Besuch bevor Pip nach London reist (Kap. 19, S. 184), bei einem Dinner in Satis House (Kap.29, S. 263) und wenn Pip Estella nach Richmond begleitet und sie spöttisch berichtet, wie sehr die Verwandten wegen ihres Verdachts versuchen ihm zu schaden (Kap. 33, S. 286f.).

Der Eindruck, Pips Gönnerin zu sein, wird von Miss Havisham bewusst verstärkt, indem sie gegenüber Jaggers von „my Pip“ spricht (Kap. 29, S. 262), und in

der Abschiedsszene vor dem Umzug nach London eine ähnliche Wendung gebraucht wie Jagers sie als Sprachrohr von Magwitch verwendet hatte: „You will always keep the name of Pip, you know.“ (Kap. 19, S. 184) So nimmt es nicht Wunder, dass Pip gegenteilige Hinweise, die sich nachhaltig auf Miss Havishams Manipulationen richten (Kap. 12, S. 123, Kap. 29, S. 261) oder ihre explizite Weigerung betreffen, ihm weitere Geldgeschenke zu machen, nicht wahrnehmen will (Kap. 15, S. 143). Dabei will Pip nicht erkennen, dass Bestätigung und Widerlegung eng beieinanderliegen. So weist ihn Estella in Kap. 29 entschieden zurück (ebd., S. 259) und so lässt Miss Havisham ihrer Obsession nachhaltig freien Lauf (ebd., S. 261),²⁷⁹ obwohl sie ihn wenig später vor Jagers Nachfragen nach seinem Verhältnis zu Estella mit den Worten „leave *my* Pip alone“ (S. 262, Hervorhebung d. d. Verfasserin) scheinbar in Schutz nimmt. Durch die Strategie der Juxtaposition von Bestätigung und Widerlegung kann der Leser die „Identität der Dinge“ trotz der Begrenzung auf die Wahrnehmung des Erzählers anders bewerten und mindestens Zweifel an Pips unverbrüchlichem Glauben an seine Theorie entwickeln.²⁸⁰ Die Zweifel werden auf der Figurenebene durch Herbert geteilt: „[...] Estella cannot be a condition of your inheritance, if she was never referred to by your guardian.“ (Kap. 30, S. 270) Herbert warnt Pip sogar vor dem möglicherweise unglücklichen Lauf der Dinge (ebd., S. 271). Aus diesen Zweifeln ergibt sich eine ganz andere Art der Spannung, nämlich eine „Unruhe“-Spannung aus Sorge um das Schicksal des Helden und die Verstärkung der Frage, wer nun der wirkliche Gönner ist. Auch Pip selbst lässt diese Frage ja nicht los. Die Ungewissheit nagt an Pip. Im Gespräch mit Herbert im Kap. 30 empfindet er es als unbefriedigend, nur sehr vage Informationen über seinen Gönner zu haben (ebd., S. 269). Zu seinem 21. Geburtstag hatte er gehofft, die Lösung auf die Frage zu erhalten, aber ohne Ergebnis. Auch im Kontext seines 23. Geburtstages (Kap. 39, S. 330) fragt er erneut nach seinem Gönner. Aber wieder wird er enttäuscht. Vielmehr ergeben sich beim ersten Mal weitere Erinnerungen an Magwitch und das Gefängnisumfeld, als er in Jagers Büro sitzt und

²⁷⁹ Diese Szenen und Begebenheiten, in denen Miss Havisham Pip und Estella manipuliert als auch solche, in denen Estella ihrer Weigerung Ausdruck verleiht, Pip zu erhören, werden durch Wiederholung triadisch verstärkt (Kap. 33, S. 286f., Kap.38, S. 320 u. S. 329) bis unmittelbar vor der Enthüllung in Kap. 39. Immer wieder werden auch Pips Zweifel laut: „Whatever her tone happened to be, I put no trust in it, and build no hope on it; and yet I went on against trust and against hope.“ (Kap. 33, S. 288).

²⁸⁰ Auch Marcus ist der Überzeugung, dass der Leser vor Pip dessen Irrtum erkennt und legt nahe, dass Dickens hier auch die Involvierung des Lesers im Blick hat (S. 71). Dem ist zuzustimmen. Eine ausführliche Analyse erfolgt in Kap. 5.3.3 dieser Studie.

auf das Gespräch wartet (Kap. 36, S. 305).²⁸¹ Insofern ist die Enthüllung in Kap. 39, dass Magwitch der geheime Gönner ist, eine auf der Erzählebene für den Leser gut vorbereitete *Überraschung* (ähnlich wie Hortenses Täterschaft in *BH*), die die Erkenntnis im Leser erzeugt, dass er es hätte wissen können, wenn er in der Menge der Informationen und „clues“ die richtige Gewichtung getroffen hätte. Etwas anders wird die Lösung von Estellas Herkunft vorausgedeutet.

Deutet Pip schon bei seiner ersten Begegnung mit Jaggers' Haushälterin Molly (Kap. 26) an, dass er einmal eine bestürzende Ähnlichkeit zwischen der freigesprochenen Mörderin und einer anderen Person feststellen wird, so dauert es noch eine ganze Weile, bis der Leser weiß, zu wem die Ähnlichkeit besteht. Gleich bei seinem nächsten Zusammentreffen mit Estella (Kap. 29) wird dieses vage Ähnlichkeitsempfinden thematisiert:

„What was it that was borne in upon my mind when she [Estella] stood still and looked attentively at me? Anything that I had seen in Miss Havisham? No. [...] I Looked again, and though she was still looking at me, the suggestion was gone.“ (Kap. 29, S. 259)

Diese vage Assoziation wiederholt sich noch zweimal: Wenn er Estella (nach einem Besuch in Newgate) in London an der Kutschstation abholt (Kap. 32, S. 284); wenn er mit Estella in der Kutsche sitzt, um sie nach Richmond zu bringen, und eine Gas-Laterne ihr Gesicht kurz erleuchtet (Kap. 33, S. 289), bevor es Pip gelingt, das Ähnlichkeitsempfinden zu lokalisieren. Bei seinem zweiten Besuch in Jaggers' Haus beschleicht Pip, als Estellas Name im Laufe des Tischgespräches fällt, plötzlich erneut ein zunächst unbestimmtes assoziatives Ähnlichkeitsempfinden, dass sich beim Anblick von Mollys Händen ergibt:

„The action of her [Molly's] fingers was like the action of knitting. [...] Her look was very intent. Surely, I had seen exactly such eyes and such hands, on a memorable occasion very lately! [...] when I had passed by a chance swift from Estella's name to the fingers with their knitting action, and the attentive eyes [...] I felt absolutely certain that this woman was Estella's mother“ (Kap. 48, S. 403).²⁸²

Pip, der Erzähler, beschreibt eine Kette von Bildern, die eine plötzliche Intuition in ihm auslöst und - ohne jede rationale Deduktion, allein durch Sehen - das Rätsel von Estellas Herkunft präsentiert. Jedoch bedarf es wie bei Lady Dedlocks Geheimnis, das sehr schnell enthüllt war, der weiteren Beweise, um die plötzliche Eingebung zu bestätigen.

²⁸¹ „[...] I felt at a disadvantage, which reminded me of that old time when I had been put upon the tombstone (durch Magwitch anlässlich der Begegnung auf dem Friedhof; Anm. d. Verf.)“ (Kap. 36, S. 305). Zudem fühlt er sich erneut durch die Porträits der beiden Gehenkten in Jaggers' Büro unangenehm berührt (ebd.).

²⁸² Vgl. auch Beyer, S. 226

Daher richtet sich auch hier die Spannung nach der anfänglichen Überraschung auf die Frage, ob sich der Verdacht tatsächlich verifizieren lässt. Die entsprechenden Bestätigungen liefern Wemmick einerseits und Miss Havisham andererseits. Da beide nur einen Teil der jeweiligen Geschichte kennen, lässt sich die Spannung noch ein wenig dehnen. Wemmick weiß den Teil der Geschichte beizutragen, der Mollys Mord aus Eifersucht an der vermeintlichen Geliebten ihres Mannes, Jagers‘ erfolgreiche Verteidigung von Molly und ihre Aufnahme in seinen Haushalt betrifft. Es wird erwähnt, dass Molly Mutter eines kleinen Mädchens war (Kap. 48, S. 406).²⁸³ Miss Havisham, die Pip wenig später aufsucht, ist bereit zu erzählen, dass Estella ihr im Alter von ca. 3 Jahren durch Jagers als angebliche Waise zugeführt wurde. Pip sieht „the connection clear and straight“ (Kap. 49, S. 412f.). Nachdem Magwitch seine ganze Geschichte erzählt hat, wird aus dem Vergleich von Mollys und Magwitchs Biographien ersichtlich, dass sie über eine gewisse Zeit kongruent verlaufen sind. Daraus ergibt sich an dieser Stelle die quasi detektivische Deduktion, dass Magwitch Mollys Ehemann und folglich Estella deren Tochter ist. Das Denouément erhält durch Jagers Bestätigung und Verstärkung, indem er in einer furiosen Szene die Geschichte von Estella und ihren Eltern in Form eines „angenommenen Falles“ („put the case that“) erzählt (Kap. 51, S. 424ff.) und durch ein „I admit nothing“ den Fall in einer letzten, durch die Wiederholungen komisch anmutenden Schwebelasse belässt.²⁸⁴ Dadurch wird die rationale Deduktion als Mittel der Erkenntnis in einer unübersichtlichen Welt voller Überraschungen in Frage gestellt.

Durch den Überraschungseffekt einerseits und die Verweigerung der letztendlichen Gewissheit andererseits wird Pips Irrtum umso schärfer konturiert. Er hatte sich angemaßt auf der Grundlage eines Wissens zu handeln, das er gar nicht besaß. Er macht die schmerzhafteste Erfahrung, dass etwas auch anders möglich sein kann (Luhmann, 15. Aufl. 2012, S. 47). Es wird zugleich die Ironie von Pips Streben deutlich, der vermeintlich ranghöheren Estella nahezukommen, indem er zum Gentleman aufsteigt. Die Identität der Dinge ist eben anders als sie auf den ersten Blick scheint. Es wird darin das Wirksamwerden von Mächten und systemischen Determinanten offenbar, die sich der menschlichen Kontrolle entziehen. Daher ist die Nutzung des Zufalls für die Handlungsführung in *GE* auf der inhaltlichen Ebene noch

²⁸³ Auch Mollys Geschichte wird als „inset story“ präsentiert.

²⁸⁴ Dieses Vorgehen ist ganz in Übereinstimmung mit der Figurenkonzeption von Jagers, der professioneller Ausführer, aber nicht moralischer Bewerter ist. Hardy ordnet ihm eine „provisional caginess“, also eine vorsichtige oder vorausschauende Gerissenheit, zu (zitiert bei Sadrin, S. 195).

sehr viel aussagekräftiger als in *OT* und *BH*, zumal der Zufall Antriebsmomente erzeugt, die in einer gegenläufigen Dynamik zur Figurenkonzeption zu sehen sind.

5.3.2 Die Dynamik von Zufall und Figurenkonzeption

Die Zufälle sorgen dafür, dass Pip der Auflösung des Geheimnisses um seinen Gönner näherkommen kann. Gleichzeitig erzeugen sie Situationen und Begegnungen, die ihn in seinem Irrtum bestätigen, so dass sich in der Wirkung des Zufalls die Konfliktstruktur des Romans ausdrückt: einerseits fühlt Pip seinen Irrtum, andererseits verstellt sich ihm durch sein Wunschenken der Blick für die Wirklichkeit.

Pips Beziehung zu seinem wirklichen und zu seinem vermeintlichen Gönner beruht auf einem Zufall. Magwitch und Pip begegnen sich auf dem Friedhof am Grab seiner Eltern, wohin Magwitch auf seiner Flucht genauso zufällig gelangt ist wie Pip. Rückblickend bezeichnet Pip das Zusammentreffen als „a chance intercourse“ (Kap. 39, S. 334). Die Zufälligkeit seiner Begegnung mit Miss Havisham liegt darin, dass Miss Havisham den Vermittler, Pips Uncle Pumblechook, nicht nach einer bestimmten Person zur Unterhaltung ihrer Adoptivtochter gefragt hatte, sondern nach irgendeinem beliebigen Jungen aus der Nachbarschaft. Doch geht Pip diese Zufälligkeit erst sehr viel später auf: „I suppose I did really come here, as any other chance boy might have come“ (Kap. 44, S. 373). Durch die Begegnung mit Miss Havisham kommt Pip mit einer anderen Gesellschaftsschicht in Berührung. Es ist dieser Kontakt, der ihm seine bescheidene Herkunft verdeutlicht und in ihm jene Ambitionen weckt, die sich so fatal auf sein Leben auswirken. Der Zufall ist es auch, der Pips Wunsch, Miss Havishams Manipulationen und Magwitchs Idee, sich einen Gentleman zu schaffen, zur Deckung bringt (Kap. 39, S. 337). Pips Wunschenken, das inzwischen zur Obsession geworden ist, lässt ihn die Erfüllung seiner Träume mit dem Anlass verknüpfen, folglich eine fehlerhafte Kausalattribution vornehmen, ohne dass es dafür tatsächlich äußere Belege gibt, zumal Miss Havisham Pip in Kap. 13 die Finalität ihrer Zuwendungen verdeutlicht (s.o.). Es sind also Zufälle, die Pip mit den Menschen zusammenbringen, die sein Leben und seine Identitätsfindung bestimmen und die seinen Irrtum etablieren.

Aber es sind weitere Zufälle, die geeignet sind, ihn in seinem Irrtum zu bestätigen. So ist Jagers zufällig der Anwalt von Miss Havisham, so wie er auch der Anwalt von Magwitch ist und dessen Botschaft überbringt. Miss Havisham weist ihn später auf die Zufälligkeit dieses Umstandes hin: „His [Mr. Jagers] being my lawyer,

and his being the lawyer of your patron, is a coincidence. [...] Be that as it may, it did arise, and was not brought about by any one.“ (Kap. 44, S. 373) Dagegen ignoriert er alle Ereignisse, die darauf ausgerichtet waren, seinen wahren Gönner woanders zu vermuten. Dazu gehören die zufällige Wieder-Begegnung auf dem Weg zu Miss Havisham mit dem geheimnisvollen Fremden aus der Dorfschänke, der ganz klar eine Beziehung zu Magwitch hergestellt hatte, sowie das zufällige Zusammentreffen mit Wemmick, der ihn mit ins Newgate-Gefängnis nimmt. Pip spürt nur zu deutlich, dass es eine ungute Verbindung zwischen dem Kriminellenmilieu und seinem Schicksal gibt.

„As I walked on to the hotel, I felt that a dread, much exceeding the mere apprehension of a painful or disagreeable recognition, made me tremble. I am confident that it took no distinctness of shape, and that it was the revival for a few minutes of the terror of childhood.“ (Kap. 28, S. 252)²⁸⁵

Nach dem Besuch in Newgate resümiert er alle Kontakte mit Magwitch, seien sie nun direkt oder indirekt gewesen, und fürchtet sich, „that it should [...] pervade [his] fortune and advancement“ (Kap. 32, S. 282). Allerdings mündet diese Angst nicht in die Erkenntnis des wahren Sachverhalts. Selbst wenn Magwitch ihn später fragt, ob er nie an ihn als Gönner gedacht habe, verneint Pip dieses vehement (Kap. 39, S. 338). Die Realität bleibt ihm bis zur Anagnorisis mit Magwitch verwehrt, weil er diese seinen egoistischen Träumen unterordnet.

Nachdem Magwitchs Eröffnung Pip vor Augen führt, dass die Herkunft des Geldes, die seinen gesellschaftlichen Aufstieg ermöglichte, eine Illusion war,²⁸⁶ stellt sich durch eine Kette von Zufallsereignissen auch die Ursache seines Strebens, nämlich die soziale Stellung der von ihm verehrten Estella, als Irrtum heraus. Estella entpuppt sich als die Tochter der Mörderin Molly, der er zufällig im Hause des Anwalts Jaggers begegnet und die durch eine zufällige Handbewegung, die in Pip die Hände von Estella assoziiert,²⁸⁷ auf diese Verbindung aufmerksam macht (vgl. dazu die Ausführungen in Kap. 5.3.1 dieser Studie). Weitere Zufälligkeiten enthüllen die

²⁸⁵ Schon bei der Begegnung mit dem geheimnisvollen Fremden in der Dorfschänke in Kap. 10 hatten sich in dem Kind Pip schlechtes Gewissen und ein unbehagliches Gefühl breitgemacht: „A dread possessed me that when I least expected it the file would reappear.“ Das Gefühl wird verstärkt durch die Wiederholung in der vorhergehenden Szene und durch Pips nachfolgenden Traum: [...] and in my sleep I saw the file coming at me out of a door, without seeing who held it [...] (ebd., S. 106ff.).

²⁸⁶ Er hält das Geld für „anrühig“, was angesichts der ehrlichen Erarbeitung eine Hybris ist (Kap. 39).

²⁸⁷ Diese Assoziation wird in Kap. 44 ausführlich vorbereitet: auf S. 372f. wird je einmal, auf S. 375f. insgesamt fünfmal auf Estellas strickende Hände hingewiesen.

Vaterschaft von Magwitch, so dass Estella das Kind eines tief in das Kriminellenmilieu verstrickten Elternpaars ist.²⁸⁸

Pips Irrtum wird nicht zuletzt durch das Figurenkonzept herbeigeführt und verfestigt, wenngleich Miss Havishams zu Recht darauf hinweist, dass er der Hauptverantwortliche seiner Illusionen ist: “You made your own snares.” (Kap. 44, S. 374) Wie Estella an einer Stelle herausstellt, sind sie und Pip nicht Herr ihrer eigenen Entscheidungen: „We are not free to follow our own devices, you and I.“ (Kap. 33, S. 285) Pip ist in dieser Hinsicht gleich zweimal betroffen. Einerseits instrumentalisiert Miss Havisham ihn für ihre Zwecke und erkennt sehr schnell, dass Pip ein geeignetes Opfer für ihre Ränke ist. Andererseits geriert sich Magwitch als Bestimmer im Hintergrund, der die Idee verfolgt, einen Gentleman zu (er)schaffen, dem er erst am Ende des Schaffensprozesses die Identität der Dinge offenbaren will. Beide Figuren, die exzentrische Rachegöttin wie auch der soziale Außenseiter, bespielen das Frankenstein-Motiv. Sie wollen einen Menschen nach ihren Vorstellungen kreieren, indem sie dessen Leben vollständig (fremd)-bestimmen und gestalten und damit dessen freie Entfaltung verhindern. Im Hinblick auf Pip ist Miss Havishams Bestimmer-Verhalten darauf ausgerichtet, Pip stellvertretend für Compeyson leiden zu lassen. Schon bei der ersten Begegnung fordert sie Estella auf, sein Herz zu brechen (Kap. 8, S. 89). Das geschieht zunächst nicht im Sinne der späteren obsessiven Liebe, sondern indem Estella seine Selbstachtung bricht. Nach dem ersten Besuch empfindet er sich als „common labouring-boy“ (Kap. 8, S. 94), der klobige Stiefel trägt, raue Hände besitzt und eine verachtenswerte Existenz lebt. In der Folge setzen sich die schlechte Behandlung durch Estella und die manipulativen Regie-Anweisungen von Miss Havisham fort (Kap. 11, S. 118, Kap. 12, S. 123). Wenn Estella ihm am Ende des zweiten Besuchs einen Abschiedskuss erlaubt, hat er gegen besseres Wissen bereits eine verblendete, törichte Liebe zu ihr entwickelt: „I think I would have gone through a great deal to kiss her cheek.“ (Kap. 11, S. 121) Aber Miss Havisham nimmt noch weiter Einfluss, indem sie Pip endgültig, wie es scheint, auf der Ebene des Gemeinen verankern will, weil sie dafür sorgt, dass er entgegen seiner Neigung zu Joe in die Lehre geht, und nicht, wie Pip gehofft hatte, etwas für seine Bildung tun würde (Kap. 12, S. 123). Im Kontext des Lehrvertragsabschlusses wird deutlich, dass der vierzehnjährige Pip in einem Korsett

²⁸⁸ Eine ausführlichere Darstellung der Kette von Zufälligkeiten, die im Kontext von Magwitchs Lebensgeschichte auftreten und seine Vaterschaft von Estella enthüllen, findet sich bei Beyer, 1976, S. 209-235. Für den Zweck dieser Untersuchung ist es nicht erheblich, diese weiteren Zufälle auszubreiten.

der Fremdbestimmung gefangen ist, dass durch Miss Havisham, und im Sinne von Trabanten durch Mrs. Joe und Uncle Pumblechook fester und fester geschnürt wird (Kap. 13, S. 132 ff.). Pips Unzufriedenheit mit seinem Schicksal erhält weitere Nahrung, wenn er in der Folgezeit zunächst unaufgefordert und dann auf Einladung jährlich zu seinem Geburtstag bei Miss Havisham einen Besuch abstattet (Kap. 15, Kap. 17).²⁸⁹ Aber seine endgültige Verblendung erleidet Pip, als er sich nach Kenntnis der großen Erwartungen von Miss Havisham verabschiedet. Angesichts von Pips großen Erwartungen legt sie ihren alten Plan neu auf, Pip zu manipulieren,²⁹⁰ indem sie ihn zielgerichtet zum Neidobjekt ihrer erbschleichenden Verwandtschaft macht und ihn künftig als Begleiter an Estellas Seite stellt, um ihn leiden zu lassen (Kap. 19, S. 184). Dadurch erfolgen nach Estellas Rückkehr aus dem Ausland weitere regelmäßige Begegnungen in London, so dass Pips törichte Zuwendung zwischen Hoffen und Harren in der Schwebe gehalten wird, obwohl er längst weiß, dass ihm in dieser Beziehung kein Glück beschieden sein wird. (z. B. Kap. 29, S. 258ff., Kap.38, S. 319) und von Herbert deutlich gewarnt wird (Kap. 30, S. 271).

Bis zur Anagnorisis mit Magwitch bleibt ihm jede Erkenntnis verwehrt, obwohl ihn nicht nur Herbert, sondern auch Estella wiederholt und durch die triadische Struktur in sich aufladender Weise warnt (Kap.29, S. 259; Kap. 33, S. 287; Kap. 38, S. 319). Aber Pip ordnet sein ganzes Sinnen und Streben seinen egoistischen Träumen unter. Letztlich ist auch sein obsessiver Wunsch, Estella zu seiner Ehefrau zu machen, obwohl er ihre Liebe nicht gewinnen kann, genauso vom Gedanken nach Macht über andere beeinflusst, wie er es als Opfer erfährt. Damit ist Pip als Figur zugleich Opfer und Täter.

Dass ihm Magwitch als Wohltäter nicht in den Sinn kommt, hat auch mit dessen Figurenkonzeption zu tun. Einerseits ist Magwitch gesellschaftlich verfemt, so dass er in der Rolle des Gönners einfach nicht naheliegt. Andererseits ist Magwitch als Manipulator schon wegen der Distanz zum Handlungsort weniger aktiv als Miss Havisham. Er kann seiner Idee nur aus der Ferne über seinen Anwalt Jaggers Gestalt geben. Ein einziges Mal ist es ihm gelungen, mit dem geheimnisvollen Fremden eine Art Botschafter zu senden, der an ihn erinnert. Jaggers, sein Beauftragter, ist von Natur

²⁸⁹ Nach einem Besuch gibt Pip dem Ausdruck: „[...] and under its influence I continued at heart to hate my trade and to be ashamed of home.“ (Kap. 17, S. 152).

²⁹⁰ An dieser Stelle bestärkt sich Pips Illusion, weil Miss Havisham zufällig die gleichen Worte benutzt wie Jaggers sie als Sprachrohr des Gönners benutzt hatte: „You will always wear the name of Pip“ und weil sie allerlei interessierte Fragen zu Pips großen Erwartungen stellt, die seiner Ansicht nach ihren Plan spiegeln.

aus so professionell und so verschwiegen, dass er nie interveniert. Weder erlaubt er sich ein Urteil über Magwitchs Idee, noch redet er Pip angesichts seiner Verschwendungssucht ins Gewissen (Kap. 36, S. 306f.). Magwitch hat die Vorstellung, dass man mit Geld alles kaufen kann. Insofern ist ihm die Verfügungsgewalt, die er aus dem fernen Australien unerkannt über Pips Leben ausüben möchte (vgl. Kap. 5.3.1), eine natürliche Konsequenz, die sich aus seinem Geld ergibt. Pip hätte sich möglicherweise gar nicht darauf eingelassen, wenn diese Gönnerschaft nicht zufällig in sein Lebenskonzept gepasst und er keine fixe Idee von der Urheberschaft gehabt hätte.

Indem sich im Zufallsgeschehen die Enthüllungs- und Verdachtsmomente in etwa die Waage halten, entwickeln sich daraus keine zwingenden Erkenntnisse oder Handlungsnotwendigkeiten für den erzählenden Helden. Die involvierten Einflussfiguren hingegen tun alles, um die Erkenntnis zu behindern, Miss Havisham – trotz einiger Einschränkungen – weil es in ihr Rachekonzept passt, so zu tun, als ob sie die Gönnerin sei, und Magwitch in der fixen, aber nicht notwendigen Idee, er allein bestimme den Zeitpunkt der Enthüllung als Zeichen seiner Macht und Verfügungsgewalt.

Pips gesellschaftlicher Aufstieg entlarvt sich als Illusion, das Ziel seines Aufstiegs als Chimäre. Am Ende haben sich die Verhältnisse in ihr Gegenteil verkehrt. Darin liegt eine Ironie, die Pip seine Fehleinschätzung wie auch sein Fehlverhalten (z. B. gegen Joe) deutlich vor Augen führt. Die Zufälle hätten ihm helfen können, seinen Irrtum frühzeitig zu erkennen, aber er hat es nicht zugelassen.²⁹¹ Auf der inhaltlichen Ebene wird – wie in den anderen Romanen – eine Zweckmäßigkeit im Wirken des Zufalls erkennbar, die geeignet ist, Pips moralische Erziehung zu begünstigen, sieht er doch in der rückwendenden Erinnerung den wahren Zusammenhang der Ereignisse und die prinzipielle Offenheit der Ausgangssituation. In Bezug auf die Enthüllungshandlung – bzw. den Mystery-Plot – spiegelt die Dynamik der Zufälle die Konfliktstruktur des Romans wider. Hatten die Zufälle in *OT* und *BH* dafür gesorgt, dass bestimmten Figuren eine Offenlegung von Geheimnissen möglich wurde (wobei diese Figuren in *BH* schon nicht die Guten waren), so dienen die Zufälle in *GE* sowohl der Enthüllung als auch der Verschleierung. Diesen Umstand können sich die Leit-Figuren zunutze

²⁹¹ Es ist bemerkenswert, wie Pip in und nach der Begegnung mit Magwitch plötzlich aktiv wird und zum Detektiv in eigener Sache mutiert. Schon das Gespräch mit Magwitch gleicht einem Verhör (Kap. 39, S. 335ff.). Später stellt er Jagers (Kap. 40, S. 350f.) und Miss Havisham (Kap. 44, S. 373f.) zur Rede und muss doch nur erfahren, dass er der Erzeuger seiner Illusionen war, indem er die Zufälle in seinem Sinne ausdeutete: „You made your own snares. / never made them.“ (ebd.; Hervorhebung im Original).

machen und das Wirken der Zufälle verstärken oder abschwächen, um ihre Manipulationen zu unterfüttern. Auch der Protagonist wird durch die Zufälle veranlasst zu reagieren und zeigt, dass er nur mehr in der Lage ist, entsprechend seinen egoistischen Wunschvorstellungen zu denken, da er alles, was auf den wahren Sachverhalt hinweist, ignoriert oder verdrängt. Der Leser wird durch die im Kern autodiegetische Erzählweise am Irrtum des Helden beteiligt, hat aber durch spezifische narrative Strategien die Möglichkeit, mehr zu sehen als der Erzähler-Protagonist. Dem ist im nächsten Kapitel nachzugehen.

5.3.3 Die Weitung der Leserwahrnehmung durch den Erzählermodus²⁹²

Pip, der Erzähler seiner eigenen Geschichte in der Ich-Form, also nach Genette autodiegetisch, ist nicht so einfach zu fassen, wie es auf den ersten Blick erscheint. Die naheliegende narrative Ebene ist die Innenschau durch die Augen des im Erzählten agierenden Helden, aber schon die Zeit der Narration macht deutlich, dass es mit der Bestimmung des Erzählerstandpunktes nicht so simpel ist. Pip erzählt seine Geschichte rückblickend aus der Perspektive des gereiften ca. fünfzigjährigen Mannes, der *so* in der Geschichte überhaupt nicht vorkommt. Der Pip der Geschichte ist am Anfang ein Kind von sieben Jahren und am Ende ein Mann von 35 Jahren. Insofern weiß der Erzähler von Anfang an viel mehr als der agierende Held und enthält dem Leser mit der Simulation der Gegenwärtigkeit der Ereignisse die zukünftigen Entwicklungen weitgehend vor. Sie werden jedoch mehr oder weniger deutlich sowie unvollständig vorausgedeutet und zudem durch dramatische Sequenzen „beleuchtet“. Aber es stellt sich die Frage, aus welchem Fokus und mit welcher Stimme wird was erzählt? Welche Distanz oder Unmittelbarkeit, welche Verlässlichkeit oder Fehlleitung wird erzeugt, wenn die Narration durch eine Instanz vermittelt wird, die gleichzeitig Erzähler, Fokalisierer und Protagonist auf einer Zeitschiene ist, die das Innere der Erzählung

²⁹² Der Begriff geht auf Genette zurück, der darunter versteht, dass man das, „was man erzählt, *mehr oder weniger* nachdrücklich erzählen, und es unter *diesem und jenem Blickwinkel* erzählen“ kann (Hervorhebungen im Original; Genette, 1998, 2. Auflage, S. 115). Auch Sadrin befindet, dass „polymodality“ die bevorzugte Gestaltung der „voice“ sei, indem es eine Vermischung der „knowing, mellowed, moralizing voice of the elderly narrator and the eager, ignorant, anxious voice of the hero still enmeshed in the action“ gebe (Sadrin, 1988, S. 187). Nachfolgend wird gezeigt, dass es auch weitere „Stimmen“ gibt.

überschreitet?²⁹³ Genette weist darauf hin, dass die Erzählsituation ein dichtes Gewebe von Beziehungen zwischen „dem narrativen Akt, seinen Protagonisten, seinen raumzeitlichen Bestimmungen, seinem Bezug zu anderen Erzählsituationen in derselben Erzählung“ darstelle, die man in der Analyse notgedrungen zerreiße (Genette, 1998, 2. Auflage, S. 153). Dennoch ist es für die Wirkungsästhetik entscheidend, bestimmen zu können, wie die Erzählsituation beschaffen ist und ausgefüllt wird. Es ist festzuhalten, dass der autodiegetische Erzähler keineswegs immer eine interne Fokalisierung haben *muss*, erzählt er doch seine Geschichte aus dem Abstand des schon Gewesenen und ist nicht daran gebunden, dass der Held dann zum Erzähler wird, wenn das Handlungsende erreicht ist (wie z. B. Esther in *BH*). Des Weiteren sei der Fokus nicht unbedingt definiert durch den gegenwärtigen Informationsstand als Erzähler oder durch den vergangenen Informationsstand als Held. Aber der Erzähler könne die zweite Fokalisierungsform wählen und somit Handlungen und Gedanken auslassen, die zum Zeitpunkt des Erzählens bekannt sind. (Genette, 1998, 2. Auflage, S. 141). Es gibt auch die Möglichkeit der variablen Fokalisierung, solange ein dominanter Modus vorhanden ist (ebd. S. 138). Aus diesen Überlegungen ergeben sich bestimmte Anhaltspunkte für die Bestimmung der Form, ihrer Funktion für die Informationsvergabe und für die Wirksamkeit des Erzählens in *GE*.

In *GE* agieren und erzählen der junge Pip und der erwachsene Pip und zeitweise kommentiert der erwachsene, ältere Pip aus seiner fokalen Außenposition. Daraus ergibt sich ein quasi multipler Blick. Pips interner Blickwinkel wird zwar nie *ganz* verlassen, es gibt aber unterschiedliche Distanz zum Protagonisten und zu den Ereignissen und unterschiedliche Informationsstände. Der Erzähler weiß fast immer mehr als der Held, folglich bedeutet die Fokalisierung auf den jeweils handelnden Helden eine künstliche Einschränkung, die aber durch bestimmte erzählerische Maßnahmen durchbrochen wird. So werden Distanz und Informationsvergabe beeinflusst durch weite Passagen der szenischen Darstellung, in welcher die sprechenden Figuren eine große Unmittelbarkeit erreichen, weil der Erzähler nicht etwa eine Zusammenfassung der Figurenrede in indirekter Form wiedergibt, sondern Rede und Gegenrede direkt präsentiert. Darin liegen subkutane Informationen, die sich durch einen Erfahrungsvorsprung des Lesers selbst oder durch Referenzen innerhalb der Szene ergeben. Hinzu kommt eine variable Fokalisierung durch die „inset stories“, indem Magwitch seine Geschichte z. B.

²⁹³ Vgl. dazu die Ausführungen von Genette, S. 115-138, aus denen die Kernpunkte dieser Überlegungen entnommen sind.

vollständig aus seinem Blickwinkel erzählt oder indem Miss Havishams Geschichte weitgehend von Herbert erzählt wird und nur durch Kongruenzen mit Magwichts Geschichte eine Erweiterung erfährt.²⁹⁴ Es erweist sich also, dass der Fokus der Narration in der autodiegetischen Variante keineswegs so eingeschränkt und u. U. unzuverlässig ist, wie es auf den ersten Blick erwartet wird, und dass Dickens virtuos von allen möglichen Spielarten des narrativen Ichs Gebrauch macht und damit die Möglichkeit des Lesers erhöht, sich kognitiv (wer ist der Gönner?), emotional (wird Pip sein Glück machen?) und moralisch (was für ein Mensch/Gentleman wird Pip?) involvieren zu lassen. Im Folgenden wird diesen Überlegungen anhand verschiedener kritischer und praktischer Beispiele nachgegangen.

Sadrin führt aus, dass es einen „shift of voice“ gebe, zwischen „impersonal reporting to personal involvement“. Die Stimme („voice“) spiele alle „degrees of indirectness and all the degrees of directness“ aus (Sadrin, 1988, S. 182); dies sei den Erfordernissen der Enthüllungen des Mystery-Plots geschuldet: „Revelations had to intrude into the story from unexpected sources“ (gemeint sind die oben erwähnten „inset stories“) (S. 188),²⁹⁵ weshalb der Roman durch ungewöhnlich viel direkte Rede gekennzeichnet sei. Sadrin nennt die weiteren Erzähler „deputy narrators“ (ebd.). Partlow macht einen „shifting point of view“ aus (bezieht sich auf Norman Friedman), indem er den Wechsel von dramatischen Szenen mit einem unmittelbaren Wirkungseffekt und hoher Intensität über erzählte Ereignisse und Gefühle auf der Ebene des „Pip of the time“ zu Erinnerungspassagen mit der psychologischen Distanz des reifen Erzählers sieht (Partlow Jnr., 1979, S. 119f.). Die Mittel dazu seien die Markierung des Erzählten durch das Tempus (Präsens für den expliziten Erzähler, Imperfekt für das handelnde Ich), ein doppeldeutiges Ich („I-the-narrator-as-I-am-now“; „I-as-Pip-as-I-was“) und Erzählerkommentare.²⁹⁶ Auch Thomas kommt zu dem Ergebnis, dass Dickens in der Figur des Erzählers Pip mehr als eine Perspektive nutzt. Zunächst sieht er den Widerspruch zwischen dem vollumfassenden Wissen, das der

²⁹⁴ Vgl. dazu auch Genette, 1998, 2. Auflage, S. 132-140. Dabei stellt Magwichts Geschichte unbewusst Überschneidungen mit Miss Havishams Geschichte her und stellt beider Leben nunmehr in ein anderes Licht. Vgl. auch (Walz, 2. Auflage 2015, S. 715), die hier – wie bei anderen Figuren – etwas Zwillingshaftes ausmacht, dem in Kap. 5.5.2 nachgegangen wird.

²⁹⁵ Thomas betont, dass die Verwobenheit von Ereignissen und Charakteren nach rückwärts in die Vorgeschichte der Autobiographie ausgeweitet würden, indem die „inset-stories“, z.B. Magwichts Geschichte, „many threads of narrative“ zusammenfügten (ebd., S. 20).

²⁹⁶ Dabei wird deutlich, dass die Kategorisierung, die auf Friedman zurückgeht, der Komplexität des Erzählmodus nicht gerecht wird, wenn Partlow befindet: „Thus we may say that the point of view seems to combine the first person protagonist method with third person selective omniscient“ (ebd., S. 121).

reife Erzähler hat, und dem beschränkten Wissen des handelnden Pip (5. Aufl. 1975, S. 27). Erst im Teil 3 werde das Wissen des reifen Erzählers mit dem Leser geteilt. Pips Erzählung sei eine einzige große Rückwendung. Trotzdem werde der Abstand zwischen Erleben und Erzählen für den Leser selten wahrnehmbar, so dass die Illusion einer direkten Zeugenschaft erweckt werde. Thomas macht die Unmittelbarkeit des Eindrucks an „theatrical methods“ fest, indem entscheidende Momente der Erinnerung zunächst durch rückwendende Reflexionen, die eine Erkenntnis markierten, und dann durch sinnfällige szenische Darstellungen illustriert würden. Ein Beispiel sei Pips Besuch bei Miss Havisham in Kap. 38, welcher als Erkenntnis gestaltet ist (5. Aufl. 1975, S. 16f.). In solchen Darstellungsweisen spiegele sich auch die Gegenläufigkeit der Erzählung aus vorwärts gelebter und erzählter Kette von Ereignissen und rückwärts gerichteter Erkenntnis wider, indem die szenisch gestalteten Darstellungen mit den Reflexionen „zusammenprallten“ und den Widerspruch von Illusion und Wirklichkeit offenbarten (Moynahan, 1979, S. 117). Camerer konstatiert ebenfalls mehr als einen Erzähler. Er fasst das zentrale Merkmal der Fokalisierung im Begriff „moving I“ zusammen und sieht in „den sich wechselseitig erhellenden Berichten des jungen und des älteren Pip“, aus denen die Bewertungsabsichten des Autors hervorgingen, die besondere Treffsicherheit der Darbietung begründet. Sie werde in besonderem Maße den inhaltlich-thematischen Absichten des ‚Bildungsromans‘ gerecht, der den moralischen Bewusstseinsprozess eines Jugendlichen nachzeichne (Camerer, 1978, S. 144). Diese Befunde lassen aber noch keinen Schluss darüber zu, ob der Leser gezwungen ist, Pips Irrtum bis zur Anagnorisis zu folgen oder ob die Polymodalität dem Leser bei der Entwicklung einer eigenen Sichtweise und damit bei der Enthüllung hilft.

Die Erzählung wird eingeleitet durch Pip, den Chronisten seiner Geschichte von Irrtum und Läuterung, der durch Wortwahl (I give, universal struggle, religiously entertained) und Reflexionstiefe seine Position als Erwachsener im Erinnerungsmodus markiert. In dem Moment, wo Pip als Handelnder²⁹⁷ (zum Zeitpunkt des Geschehens) eingeführt wird, leitet der Chronist über zu einem passenden mentalen

²⁹⁷ Striebitz verwendet hier die Begriffe „erlebendes Ich“ für den heranwachsenden Pip und „berichtendes Ich“ für den erwachsenen Pip (Striebitz, 2009, S. 227). In diesen Begriffen liegt aber nicht die Unterscheidung der narrativen Ebenen, von denen aus erzählt wird. Der Kenntnisstand von erlebendem und berichtendem Ich unterscheidet sich, „denn die zeitliche Distanz zwischen Erleben und Erzählen bildet unterschiedliche Versionen der Wirklichkeit aus“ (ebd., S. 228). Die Weltsicht des erlebenden Ich sei dabei als Erinnerung Teil der Wissenswelt des erzählenden, rückblickenden Pip (ebd., S. 229). Diese Befunde treffen zu, machen aber die unterschiedliche Funktion, mit der der handelnde Pip und der rückblickende Chronist auf die Ereignisse reagieren, nicht hinreichend deutlich.

Wahrnehmungskonzept, nämlich dem eines siebenjährigen Kindes, welches die Umsetzbarkeit der Drohungen des Sträflings nicht beurteilen kann – insofern ist der Leser mit seiner Welterfahrung dem Kind voraus, kann Angst und Schrecken und die Gewissenspein nachvollziehen und Empathie empfinden. In der Anagnorisis präsentiert sich der handelnde Pip mit dem mentalen Konzept eines erwachsenen, gebildeten, aber auch statusbewussten und arroganten Gentleman, der auf einen stolzen, aber naiven und ungebildeten Ex-Sträfling stößt, der in ihm Widerwillen und Ablehnung erzeugt (Kap. 39, S. 340). Der Leser wird hier – je nach Wissen und Einstellung – die Abneigung teilen (Zeitgenosse) oder die Ironie der Ereignisse sofort erfassen (aktueller Leser). Der Erzähler-Chronist verhält sich zum handelnden Ich wie ein äußerlicher Beobachter, der als moralischer Kommentator (Pips Verhalten) sowie als Berichterstatter auftritt, der die Meilensteine der Geschichte markiert und wertet (Kap. 9, S. 101 nach der Begegnung mit Estella und der Vorausdeutung der Relevanz dieser Begegnung; Kap. 17, S. 160 vor der Verkündigung der großen Erwartungen; Kap. 18, S. 172 nach der Verkündigung der großen Erwartungen und der Schilderung der zwiespältigen Gefühle; Kap. 37, S. 318 vor der Erkenntnis über Estella; Kap. 38, S. 330 vor der Begegnung mit Magwitch). Zwischen den Meilensteinen werden Szenen von größter Unmittelbarkeit platziert, die wie auf einer Bühne das Geschehen zeigen: weitschweifige Dialoge, in dem sich die Figuren präsentieren und selbst z. T. desavouieren (z. B. das Weihnachtsessen, das Auftauchen des Fremden in der Dorfschänke, der Konflikt zwischen Estella und Miss Havisham) und die Erzählung auf eine Momentaufnahme verdichtet wird, die sich durch Spiegelungen, Juxtapositionen und Kontraste selbst kommentiert. Daneben stehen ausführliche Beschreibungen des Raums, die die Atmosphäre fühlbar machen und als Spiegel ihrer Bewohner die Introspektion ersetzen. D.h. wenn der junge Pip detailreich Miss Havishams Haus schildert, seine Verwirrung, Verwunderung, aber auch Abneigung gegen die verwüstete Hochzeitstafel und die kriechenden Insekten beschreibt, braucht der Leser keinen Erzähler, der die Fähigkeit zur Introspektion hat, oder als Chronist eine Bewertung abgibt. Die Umgebung markiert Miss Havishams inneren Tod und ihren Mangel an Gefühl,²⁹⁸ so wie Jagers‘ Kanzlei das Kriminellenmilieu atmet, mit dem sich ihr Inhaber beschäftigt.²⁹⁹ Im Folgenden soll

²⁹⁸ Van Ghent (vgl. Kap. 1.2 dieser Studie) sieht in Dickens‘ Sprachstil das Prinzip der Bildlichkeit und Symbolik der Settings, in welchem Dinge belebt und Menschen verdinglicht würden (Van Ghent, *The Dickens World: A View from Todgers's*, 1967, S. 29).

²⁹⁹ [...] and there were some odd objects about [...] such as an old rusty pistol, a sword in a scabbard, several strange-looking boxes and packages, and two dreadful casts on a shelf, [...] (Kap. 20., S. 188).

an einigen Szenen beispielhaft ausgelotet werden, wie der Modus der Darstellung dem Leser die Möglichkeit verschafft, sich über die Wahrnehmungsebenen des handelnden Pip und des weitgehend zurückgenommenen Chronisten hinaus ein Bild von der Identität der Dinge zu machen und damit der Enthüllung näher zu kommen als der Protagonist.

Ein interessantes Ereignis der Vorgeschichte der großen Erwartungen ist die Begegnung mit dem geheimnisvollen Fremden in der Dorfschänke (Kap. 10). Dieser Begegnung wird vorangestellt Pips Versuch, in der Schule von Mr. Woples' Großtante zu Bildung und sozialem Aufstieg zu kommen: "It appeared to me that it would take time, to become uncommon under these circumstances" (ebd., S. 103). Insofern gibt diese Einleitung des Kapitels einen indirekten, durchaus ironischen Kommentar zur Bedeutung des Kommenden. Der Fremde wird erst auf Pip aufmerksam, als Joe ihn mit „Halloa, Pip, old chap!“ anredet (ebd.). In der Folge wird Pips Name im Dialog zu einem Ausforschungsthema, indem sich der Fremde ausführlich nach Taufname, Nennname, Zuname erkundigt (S. 105) und damit die Bedingung, die Jagers in dieser Hinsicht formulieren wird, schon vorausdeutet. In Kombination mit der Beschreibung, wie der Fremde seine Aufmerksamkeit auf Pip konzentriert („invisible gun“ als Bild des fixierenden Blicks), die (versteckte) Feile zum Umrühren nutzt, um sich als Botschafter des Sträflings auszuweisen, und zuguterletzt mit einem ungewöhnlichen Geldgeschenk aufwartet, wird bereits die Gönnerrolle von Magwitch vorausgedeutet. Auf diese Weise ist diese Szene geeignet, dem Leser in ihrer dramatischen Unmittelbarkeit die „clues“ zu stiften, die er später braucht, um dem Geheimnis auf die Spur zu kommen. Das Kapitel endet mit Pips Furcht „that when I least expected it the file would reappear“ (S. 108) und mit Gedanken an Miss Havisham, die er wieder besuchen würde. Das Nebeneinanderstellen von Magwitch und Miss Havisham markiert den späteren Konflikt zwischen Wunsch und Wirklichkeit, zwischen Erkennen und Verdrängen. Indem Pip von der personifizierten Feile träumt, die unaufgefordert durch eine Tür kommt, deutet sich auch schon an, dass es Mächtigeres gibt als seinen Glauben an Miss Havishams vermeintliche Güte und Großzügigkeit. Dieses kann der Leser auch deshalb erkennen, weil er einen Erfahrungsvorsprung vor Pip, der handelnden Figur, hat.

Im Kap. 18, in dem Jagers Pip die großen Erwartungen verkündet, ist der Leser ebenso in der Lage über die Wahrnehmung des Protagonisten hinaus Erkenntnisse zu sammeln. Auch dieses wichtige Kapitel wird aus der Sicht des handelnden Pip erzählt und immer wieder durch dramatische Szenen bestimmt, die Jagers in den Vordergrund

rücken und mit Pips Reflexionen im Wechsel stehen. Pips sofortige mentale Reaktion, der Gönner sei Miss Havisham, wird durch die Figurenrede relativiert. Jagers warnt Pip ausdrücklich davor, sich Gedanken über seinen Gönner zu machen. Die Bedingungen kann der handelnde Pip nicht identifizieren als das, was sie sind: „You will always bear the name of Pip“ (S. 165) verknüpft er nicht mit der „Namenserforschung“ des Fremden in Kap. 10. Auch erkennt er die Implikationen der Fremdbestimmung nicht, die sich im Laufe des Dialogs ergeben: „Never mind what you have always longed for“ (S. 166), denn Pip ist verloren „in the mazes of [his] future fortunes“ (S. 168). Er schwankt zwischen Freude und verwirrter Überforderung, aber sein Tunnelblick lässt keine Zweifel an der Richtigkeit der Annahme und der Urheberschaft des Geldes zu. Mindestens die Zweifel eröffnen sich aber dem erfahrenen Leser, zumal sich in dieser Szene der Chronist mit Gedanken über die moralische Qualität von Pips Handeln gegenüber Joe und Biddy meldet: „I never would have believed it without experience [...]“ (S. 170).

Pips Haltung wird bestimmt durch seine egoistischen Wünsche, ein Gentleman zu werden und damit die Option zu erhalten, Estella zu heiraten, und zwar ausschließlich aufgrund von Miss Havishams Willen und unter Inkaufnahme, dass Estellas eigener Wille dem entgegensteht. Insofern sind alle Begegnungen mit Miss Havisham und Estella für Pip Wegweiser in diese von ihm gewünschte Zukunft. Pip besucht Miss Havisham vor seinem Umzug nach London (Kap. 19), trifft Estella auf Einladung in Satis House in Kap. 29, begleitet sie in Kap. 33 nach Richmond, wo sie künftig wohnen wird, besucht mit ihr in Kap. 38 Miss Havisham in Satis House. Es fällt auf, dass all diesen Kapiteln eine Begebenheit im Kriminellenmilieu vorausgeht oder folgt (Kap. 20 Besuch in Newgate, Kap. 28 Reise mit den beiden Gefangenen, von denen einer Magwitchs Botschafter ist, Kap. 32 weiterer Besuch in Newgate, Kap. 39 Auftauchen von Magwitch), worin für den aufmerksamen Leser eine Relativierung der jeweiligen „Bestätigungen“, die der handelnde Pip in den Begegnungen sieht, zu konstatieren ist. Aber auch die Begegnungen selbst sind so erzählt, dass der Leser über die Wahrnehmung des handelnden Pip hinausgelangen kann. Beispielhaft soll hier das Kap. 29 betrachtet werden. Der Chronist des Irrtums leitet das Kapitel ein mit einer Reihe von Reflexionen über die Natur der romantischen Liebe, seiner damaligen Beziehung zu Estella und seiner Unfähigkeit, sich ihr zu entziehen: „I mention this in this place, of a fixed purpose, because it is the clue by which I am to be followed in my poor labyrinth.“ (S. 253) D. h. an dieser Stelle weist der Erzähler auf seinen damaligen

Irrtum hin und lässt das Labyrinth in der nachfolgenden Darstellung spürbar werden. Nach einer desavouierenden Szene mit Estella, in der sie ihre Unfähigkeit zur Liebe nachdrücklich formuliert und Pip erniedrigt hat („‘you shall be my Page““), kommt er zu dem widersprüchlichen und für den Leser überraschenden Statement „I felt that our patroness had chosen us for one another“ (S.260). Dieses Statement wird denn auch durch den Ausruf des Chronisten „Wretched boy!“ sofort relativiert (ebd.). Dann folgt eine Szene mit Miss Havisham, in der sie eine weitere Kostprobe ihrer Manipulationssucht gibt: „‘Love her, love her, love her! How does she use you?““ (S. 261). Aber Pip missversteht sie und flüstert abends wie in einer Beschwörung in sein Kopfkissen: „‘I love her, I love her, I love her!’ hundreds of times.“ (S. 265) Für ihn ist die Erfüllung der gegenseitigen Bestimmung trotz Estellas Zurückweisung nur die Frage „when would she begin to get interested in me?“ (ebd.). Als Pip, der Handelnde, hegt er keine Zweifel, dass Estella ihn irgendwann erhören wird. Der Chronist relativiert erneut die verzerrte Wahrnehmung des handelnden Pip und stellt die ‚großen‘ Gefühle für Estella dem emotionalen Verrat an Joe gegenüber (ebd.). Der Leser kann in der Nebeneinanderstellung der einzelnen dramatischen Szenen und Pips erzählten Gefühlen und Reflexionen zum Zeitpunkt des Erlebens erkennen, ergänzt durch die Relativierungen des Chronisten, dass Pips Liebe weder romantisch noch aufrichtig, sondern einfach obsessiv und besitzergreifend ist. Er kann sehen, dass Miss Havisham diesen Umstand nutzt, um ihre persönliche Rachsucht zu befriedigen. Dadurch werden heftige Zweifel erzeugt, dass Miss Havisham Pips Gönnerin ist. Darüberhinaus wird ein Spannungsbogen aufgezogen, der die Frage betrifft, wie lange Pip sich Illusion, Leid und Erniedrigung noch aussetzen wird.

Die Virtuosität, mit der alle Dimensionen des autobiographischen Erzählens „abgeschritten“ werden, erzeugt eine komplexe Leserwahrnehmung, die weit über das beschränkte Identifikationsmuster der Ich-Erzählung hinausgeht. Das autobiographische Erzählen gewinnt so an Reliabilität und kann deshalb unterschiedliche mentale Konzepte von der Identität der Dinge im Leser evozieren. Der narrative Darstellungsmodus ist gleichermaßen geeignet, den Leser kognitiv zu involvieren und emotionale Betroffenheit für Pip zu erzeugen. Der Wechsel von direkter Darstellung und autodiegetischer Erzählung, das Nebeneinander von Figurenrede und Pips Gedanken, die Einstreuung von Kommentaren des autodiegetischen reifen

Chronisten,³⁰⁰ die Aufladung signifikanter Begegnungen durch Wiederholung versetzen den Leser in die Lage, Kontrast und Widerspruch in Pips eingeschränktem Blickwinkel zu erkennen. Dadurch kann er sich ein eigenes Bild von Pips Lebensodyssee machen und ist nicht gezwungen, alle Irrtümer des Helden kritiklos mitzuvollziehen. Dabei muss er nicht notwendigerweise auf Magwitch als Gönner kommen, jedoch ist für den Leser die Enthüllung der Wahrheit weniger überraschend als für den autodiegetischen Erzähler als Handelnder. Die Darstellungstechnik ist außerdem geeignet, die Imagination des Lesers zu inspirieren und sich in Pip und andere Figuren hineinzusetzen. Die ‚Vielstimmigkeit‘ des Erzählens vermittelt dem Leser nämlich erst das nötige Wissen, um mitzufühlen und mitzuleiden und Furcht vor den Konsequenzen, die Pips Handeln hat, zu entwickeln. Diese Haltung ist nötig, um den Leser für die inhärente moralische Botschaft des Romans zu öffnen. Insofern ist die Handhabung des Erzählmodus von entscheidender Bedeutung für die Enthüllungsdynamik einerseits und für die Entfaltung des Themas andererseits.

5.4 Zusammenfassung mit Blick auf die Leser-Text-Interaktion

Die Analyse des Aufbaus des Mystery-Plots konnte zeigen, dass der Leser in vielfältiger Weise in die Enthüllung von Pips Schicksal eingebunden ist und ihm so ein aktives Leseerlebnis ermöglicht wird. Schon die Handlungsführung ist geeignet, Spannung zu vermitteln, Fragen aufzuwerfen und Erkenntnisse zu befördern. Im Aufbau des Romans als Bildungsroman, der Jugend, Erwachsenenleben, Reifung und Erkenntnis verwebt, und an den Aufbau des mittelalterlichen Moralitätenspiels erinnert mit den Stufen von Versuchung (durch die großen Erwartungen), Fall (durch das parasitäre Leben eines falschen Gentlemans) und Rettung (durch Erkenntnis und moralische Läuterung) entfaltet sich das Thema der Identitätsfindung des Helden. In der Gestaltung des aristotelischen Dramas, in dem der anfängliche Fehler/Irrtum (Hamartia) zu allerlei Verwicklungen und negativen Taten führt, die dem Helden in einer entscheidenden Begegnung (Anagnorisis) bewusst werden, zu Reue und Umkehr (Peripetie) und zur seelischen Läuterung (Katharsis) führen, legt es der Erzähler von Anfang an darauf an,

³⁰⁰ Striebitz macht zu recht darauf aufmerksam, dass sich die beiden „Erzählinstanzen“ im Laufe des Geschehens in ihren Einschätzungen einander annähern (ebd., S. 230). Diese Annäherung erfolgt jedoch erst nach der Enthüllung und betrifft den Reife- und Läuterungsprozess, der in 5.5.1 näher beschrieben wird.

den Leser zu involvieren und seine Gefühle anzusprechen. Der erweiterte Erzählmodus des autodiegetischen Erzählens eröffnet - wie in 5.3.3 dargelegt - durch unterschiedliche narrative Ebenen, verschiedene Stimmen und Blickwinkel sowie dem Wechsel zwischen dramatischen Szenen und introspektiven Reflexionen eine vielfältige Wahrnehmung auf das Erzählte. Zudem entsteht eine komplexe Kommunikationssituation zwischen dem handelnden, aktuellen Erzähler sowie dem reifen Chronisten der fernen Erinnerungen mit dem fiktiven Leser. Dadurch ergeben sich Nähe und Distanz, eine differenzierte Figurenwahrnehmung und Spannungselemente, die sich einerseits auf kognitive Erkenntnisse (wer ist Pips Gönner?) und andererseits auf die emotionale Befindlichkeit des Helden beziehen (wie entwickelt sich sein Schicksal?). Pip, der Protagonist, verstrickt sich immer mehr in seine Irrtümer, wehrt alle Besorgnisse ab, die seine Illusion in Frage stellen, verdrängt alle Hinweise, die ihm Miss Havishams Manipulationen vor Augen führen könnten, und ignoriert Estellas Zurückweisungen (besonders eklatant in Kap. 38). Der Leser wird durch diese Szenen emotional involviert und kann Mitleid mit Pip empfinden, zumal er dessen Obsession für Estella nicht teilt. Die kognitive Involvierung des Lesers erfolgt durch die Frage nach dem Gönner, die ihn nicht loslässt, da Pip selbst sie wiederholt stellt. Außerdem ergibt sich die Involvierung dadurch, dass der Chronist den fiktiven Leser immer wieder auffordert, sich in den handelnden, verblendeten Pip hineinzusetzen. Die Vorausdeutungen, die auf beide Gönner, den wirklichen und den vermeintlichen, verweisen und die durch Addition sukzessive an Signalwirkung gewinnen, werden durch den Erzähler-Chronisten verschiedentlich in Frage gestellt und lassen den Leser nach mehreren Szenen mit Estella und Miss Havisham erahnen, dass Pips Träume in einer Katastrophe enden. Auch die Zufallsereignisse mit ihrer widersprüchlichen Dynamik von Retardation einerseits und Vorwärtsstreben andererseits werden als Ordnungs- und Wirkungsmacht fühlbar und geben dem Leser die Möglichkeit Pips Verblendung zu sehen. Hinzu kommen die Handlungsimpulse, die durch die Figurenkonzeption erzeugt werden, und Pips Verblendung und Mangel an Ernsthaftigkeit demonstrieren, so dass die Enthüllung in Kap. 39 nicht gänzlich überraschend ist. In ihrer rückwendenden Qualität – Pip versucht zu resümieren, was passiert ist; Magwitch versucht sich zu erklären – erzeugt sie beim Leser eine Bestätigung der eigenen Zweifel und ein differenziertes Verstehen für die Auflösung des Geheimnisses.

Pips Erkenntnis ist zunächst nur eingeschränkt als Lernprozess, sondern vorrangig als große Ernüchterung gestaltet: Er erkennt zwar wie in einer Epiphanie schlagartig,³⁰¹ dass er Joe für einen Ex-Sträfling verlassen hat und bereut dieses zutiefst (Kap. 39, S.341), aber gleichzeitig sieht er mit Entsetzen seine Hoffnungen auf Estella vernichtet und seine Rolle in Miss Havishams Manipulationen. Der Leser kann aus diesen eindrücklichen Szenen, die mit Pips Reflexionen wechseln, Mitleid und Furcht ableiten, aber auch die Ironie der Ereignisse erkennen. Die Anagnorisis leitet Pips Umkehr ein und regt den Leser zum Nachdenken und zur moralischen Positionierung an. Aber erst der 3. Teil, der mit der Anagnorisis beginnt, läuft auf die Peripetie (durch die Verwicklungen um Magwitch und dessen Geschichte) und Pips Läuterung zu (Leavis Q. D., 1980, S. 374). Damit Pip die Erkenntnis als reinigende Kraft erfährt, braucht es weitere Ereignisse, die ihn moralisch fordern und ihn zu einer neuen Haltung zwingen, die der Leser teilen kann (vgl. dazu Kap. 5.5.2 dieser Studie).

Die Erzählweise und die Präsentation der Geheimnisse erzeugen eine vorwiegend involvierende Rezeption. Der Leser muss sich in die affektiven Prozesse der Figuren hineinversetzen. Indem außer der Innenperspektive des Erzählers alle Gefühle und Entwicklungsprozesse der mit-agierenden Figuren von außen dargestellt werden, müssen die Gefühle der anderen Figuren aus dem Text heraus abstrahiert werden, und zwar über weite Strecken gegen die Deutung des handelnden autodiegetischen Erzählers. Dieser Erzählrahmen setzt beim Leser Imagination frei und löst dessen Bereitschaft aus, sich durch die außergewöhnliche Erzählsituation inspirieren zu lassen. Die Uneindeutigkeit der Zeichen bis hin zum Chaos der dargestellten Gefühle und die scheinbare Undurchdringlichkeit der gestalteten Wirklichkeit desavouieren die Machbarkeitsideologie, die das Handeln der Figuren leitet und scheitern lässt. Sie vermag im Leser den Eindruck einer Wirklichkeit erwecken, die – ähnlich wie in *BH* – von Kontingenz bestimmt wird und sich der Kontrolle des Individuums entzieht (vgl. Kap. 4.7. dieser Studie).

Die Enthüllung der Mysteries ist ein wesentliches Element, um dem Roman Kohärenz, Handlungsdynamik, Spannung und gehaltliche Bedeutung zu verleihen. Die

³⁰¹ „All the truth of my position came flashing upon me; and its disappointments, dangers, disgraces, consequences of all kinds, rushed in in such a multitude that I was borne down by them and had to struggle for every breath I drew.“ (Kap. 39, S. 336). Auch diese ersten Gedanken im Angesicht der Enthüllung markieren eine plötzliche, umfassende und erhellende Einsicht in die Identität der Dinge. Kate Flint sieht in ihrem Vorwort zur Clarendon-Edition von *GE* die Präsentation „of moments of revelation as small epiphanies“ (Flint, Introduction, 1993, S. xx).

Anlage der Narration und die Handlungsführung geben schon einen thematischen Verweis. Pips Irrungen zwischen sozialem Aufstieg als Gentleman und obsessiver Liebe, die Aufdeckung des Irrtums und das schlagartige Erkennen der Wirklichkeit hinter dem schönen Schein der Oberfläche verweisen auf Pips Schuld und Verantwortung für sein Schicksal. Die in den Figurenkonzepten angelegten Spiegelungen verweisen auf die gesellschaftliche Weitung von Pips Versagen. Pips Selbstpreisgabe an seine egoistischen Wunschvorstellungen, seine Veräußerlichung und seine emotionale Verhärtung sind der thematische Untergrund des Romans und werden in den folgenden beiden Kapiteln analysiert.

5.5 Der Mystery-Plot und das Thema von *GE*

5.5.1 Die Enthüllung als Anstoß zu Reue und Umkehr: Pips Schuld

In *GE* entwickelt sich die Handlung stufenweise auf das Kapitel 39 zu, in welchem Pip die Identität seines Gönners erfährt, über die er sich zwanzig Kapitel lang falsche Vorstellungen gemacht hat. Die Enthüllung offenbart ihm aber nicht nur seinen logischen, d. h. sachlichen Irrtum, sondern auch sein moralische Fehlverhalten.

„Miss Havisham’s intention towards me, all a mere dream; Estella not designed for me [...]. But, sharpest and deepest pain of all – it was for the convict, guilty of I knew not what crimes, and liable to be taken out of those rooms where I sat thinking, and hanged at the Old Bailey door, that I had deserted Joe.“ (Kap. 39, S. 341)

In einem einzigen Moment wird Pip klar,³⁰² worüber er sich jahrelang hinweggetäuscht hat, nämlich dass er sich durch Geld und vermeintlichen Status hat korrumpieren lassen und dafür die loyalen, liebevollen Beschützer und Gefährten seiner Kindheit und Jugend, nämlich Joe und Biddy, aufgegeben hat (Maack, 1991, S. 172f.). Nachfolgend soll um der Präzisierung willen nochmals Pips moralische Entwicklung nachgezeichnet werden, um die Wesenheit seines moralischen Versagens und die darin manifeste gesellschaftliche Kritik zu erfassen. Bis Kapitel 18, in welchem ihm die „großen Erwartungen“ verkündet werden, sind die geistigen Grundlagen und Voraussetzungen für die Annahme des anonymen Erbes und die Grundsteine für seinen sozialen Aufstieg zum Gentleman gelegt. Zunächst einmal ist Pip ein sehr unsicheres Kind voller Schuldkomplexe, die ihm u. a. seine emotionsarme Schwester, die zu harschen Erziehungsmethoden neigt, einimpft: „People are put in the Hulks because they murder, and because they rob, and forge, and do all sorts of bad; and they always begin

³⁰² Vgl. Kap. 5.4 dieser Studie

by asking questions.““ (Kap. 2, S. 46) Aber auch die Gäste des Weihnachtssessens drangsalierten, bevormunden und kritisieren das Kind, so dass sich Pip ohne rationale Begründung schuldig fühlt und unter der habituellen Unterdrückung der Erwachsenen leidet (Maack, 1991, S. 172). Einzig der gutmütige, mitmenschliche Joe behandelt ihn mit Respekt und Wärme, denn er handelt nach seinem Herzen (Pickrel, 1967, S. 161). Als Pip in Miss Havishams Haus kommt, um dort als Spielkamerad für die verwöhnte, arrogante Estella zu fungieren, wird die Erfahrung von Ungerechtigkeit in anderer Weise fortgesetzt. Estella sieht ihn als „labouring-boy“, der ungebildet und gewöhnlich ist und den sie deshalb auf die Ebene eines Hundes herabwürdigt (Kap. 8, S. 92). Pip fühlt sich beschämt und würdelos, aber doch gleichzeitig schuldig, dass er so „common“ und „coarse“ ist (ebd., S. 94). Die erfahrene Verachtung setzt Pips spätere Schuld in einen gesellschaftlichen Zusammenhang, in dem Selbstgerechtigkeit und gesellschaftlicher Status eine zentrale Rolle spielen und die Folie für Pips moralische Entwicklung bilden (Camerer, 1978, S. 146). Das Gefühl der sozialen Herabsetzung, das sich mit der individuell erfahrenen Minderwertigkeit in der Erwachsenenwelt verbindet, löst in ihm eine vorher nicht gekannte Unzufriedenheit aus, die sich nach und nach steigert, je länger Pip mit den Bewohnern von Satis House Kontakt hat (Kap. 9, S. 101, Kap. 14, S. 134, Kap. 15, S. 144): „It bewildered me, and under its influence I continued at heart to hate my trade and to be ashamed of home.“ (Kap. 17, S. 152) Erst diese profunde Unzufriedenheit gepaart mit Pips identitärer Unsicherheit lassen in ihm den Wunsch wachsen, ein Gentleman zu werden, um in Estellas Augen ein würdiges Pendant zu sein. Damit entfernt er sich von Samuel Smiles‘ „Self-Help“-Doktrin, die sozialen Aufstieg durch Selbsterziehung und charakterliche Selbstvervollkommnung anpreist. Pip träumt nun vom äußerlich definierten sozialen Aufstieg im Sinne einer gesellschaftlichen Status-Veränderung und entfernt sich innerlich immer mehr von den Menschen, die ihn lieben. Das ist der Beginn einer Entfremdung von sich selbst, in deren Verlauf er sich verliert und zur Marionette fremder Mächte wird (Camerer, 1978, S. 149).

So belügt er Joe, Mrs. Joe und Pumblechook im Hinblick auf seine Erlebnisse in Satis House (Kap. 9, S. 96ff.); so mag er sich Joe nach seiner Prügelei mit Herbert nicht anvertrauen, obwohl er spürt, dass es richtig wäre (Kap. 12, S. 124). Er versteigt sich sogar darin, Joe Vorwürfe zu machen, dass er durch ihn die ‚falschen‘ Begriffe für die Karten im Kartenspiel erlernt habe. Auch das Verhältnis zu Bidley entfremdet sich. Als diese ihm seine Arroganz gegenüber Joe vor Augen hält, wirft er ihr vor, ihm die

„großen Erwartungen“ zu missgönnen (Kap.19, S. 175), eine Situation, die sich nach Mrs. Joes Beerdigung wiederholt (Kap. 35). Ist er am Anfang noch beschämt über Joes Schlichtheit, so verwandelt sich seine Haltung bald in Hochmut:

„I was to leave our village at five in the morning, carrying my little hand-portmanteau, and I had told Joe that I wished to walk away all alone. I am afraid – sore afraid – that this purpose originates in my sense of the contrast there would be between me and Joe [...]“ (Kap. 19, S. 185)

Pips rückblickender Gedankengang markiert seinen ‚inneren Lebensweg‘ und lässt sich jeweils an seinem ‚Herzenszustand‘ festmachen. Das Herz gilt als der Sitz des Guten und garantiert einerseits Erkenntnisfähigkeit und Authentizität der Figur, andererseits befähigt es zu wahren mitmenschlichen Verhalten.³⁰³ Das Motiv des Herzens durchzieht *GE* mehr noch als die bisher analysierten Romane. Estella soll Pip stellvertretend für alle Männer das Herz brechen:

„And sometimes, when her moods were so many and so contradictory of one another that I was puzzled what to say or do, Miss Havisham would embrace her [Estella] with lavish fondness, murmuring something in her ear that sounded like ‚Break their hearts my pride and hope, break their hearts and leave no mercy!‘“ (Kap. 12, S. 123)

Pips Herz nimmt durch seine Obsession und Verblendung und durch den egoistisch verfolgten Traum Schaden, indem es sich in ein hartes Herz verwandelt (Cerny, 1975, S. 250). Er tauscht die Geborgenheit der Schmiede und die Zuwendung von Joe und Bidly, nur allzu leicht gegen die materiellen Vorteile eines Gentleman-Lebens in London ein. Jedoch erweist sich dieses Leben für seine ‚Herzensbildung‘ schnell als nachteilig:

„Yet in the London streets, [...] there were depressing hints of reproaches for that I had put the poor old kitchen at home so far away; and in the dead of night, the footsteps of some incapable impostor of a porter [...] *fell hollow on my heart*“ (Kap. 22, S. 209; Hervorhebung d.d. Verfasserin).

Bevor Joe nach London kommt, um Pip zu besuchen und um eine Botschaft von Miss Havisham zu überbringen, appelliert Bidly brieflich umsonst an Pips gutes Herz (Kap. 27, S. 240), Joe freundlich aufzunehmen. Doch Pip empfindet nur „a keen sense of incongruity“ (ebd.), weil er sich gegenüber Bentley Drummle schämt. Rückblickend befindet er zu recht: „So, throughout life, our worst weaknesses and meannesses are usually committed for the people whom we most despise.“ (ebd.) Anlässlich eines Besuchs bei Miss Havisham gemeinsam mit Jaggers vermeidet er es sogar, Joe zu

³⁰³ Vgl. Beyer, S. 217; auch Oliver wird das sprichwörtlich gute Herz zugeordnet (Kap. 3.5.2 und 3.5.3 dieser Studie); Lady Dedlocks Läuterung macht sich fest daran, dass sie das Herz als zentrale Wertigkeit wiedererkennt (Kap. 4.6.1 dieser Studie); vgl. auch das Herz als Sitz des Guten in Kap. 2.1.1 zur Ästhetik von Dickens.

besuchen und versteckt sich mittels aufwendiger Aktionen, um nicht entdeckt zu werden. Doch das schlechte Gewissen plagt ihn: „I arrived in London safe – but not sound, for my heart was gone.“ (Kap. 30, S. 267) Für Cerny indiziert das Bild des Herzens, wie Pip gegen sein besseres Ich handelt. Der hier skizzierte Prozess markiert, dass die Verhärtung von Pips Herzen parallel zu seiner Entfremdung von der heimatlichen Schmiede und dem Dorf seiner Herkunft verläuft (Cerny, 1975, S. 250). Dabei waren Pips anfängliche Ambitionen auch „Ausdruck einer Sehnsucht nach Wissen, Bildung und höherer Menschlichkeit“, deren Nichtigkeit sehr schnell durch die komische Verzerrung der Zustände in Mrs. Wopsles ‚Dame School‘ entlarvt werden (Kap. 7); (Camerer, 1978, S. 153). Außerdem erhalten sie schnell den Beigeschmack des Snobismus, wenn Pip versucht Joe das Lesen und Schreiben beizubringen, um ihn gesellschaftlich zu heben (Kap. 15). Bidy mit dem intakten Herzen gelingt es später, Pips unaufrichtige wie herzlose Bemühungen doch noch zum Erfolg zu bringen.

An die Stelle des Herzens treten für Pip materielle Güter. Pip versucht seinen Mangel an Zuneigung auszugleichen, indem er Joe Fisch und Austern nach Hause schickt (Kap. 30, S. 267). Der Schaden, den das Herz genommen hat, ist zu sehen in Pips mangelnder Erkenntnisfähigkeit, die bereits in der Darstellung der Enthüllungshandlung um seinen Gönner sichtbar wurde. Er verknüpft Schönheit und Erhabenheit ausgerechnet mit der verrotteten Welt von Satis House (Camerer, 1978, S. 154). Er kann und will nicht einsehen, dass Estella nicht für ihn vorgesehen ist, will die Warnung seines Freundes Herbert nicht ernst nehmen, weil sie seinen Wünschen nicht entspricht (Kap. 30, S. 270f.).³⁰⁴ Seine Verblendung wird umso mehr unterstrichen, als er die unerfüllte Liebe zu Estella als „ecstasy of unhappiness“ (Kap. 44, S. 378) ansieht. Pips Unfähigkeit zu sehen spiegelt sich im Bild des Nebels, welches den ganzen Roman durchzieht (Daleski, 1970, S. 246). Als Pip sein Dorf verlässt, um nach London zu gehen, bemerkt er: „[that] the mists had all solemnly risen now, and the world lay spread before [him].“ (Kap. 19, S. 186) Als Herbert ihm ins Gewissen redet, taucht eben dieses Bild wieder vor ihm auf und verbindet sich mit dem Herzen: „smote upon my heart again“ (Kap. 30, S. 271). Nach Mrs. Joes Tod, als Arroganz und Blindheit voll

³⁰⁴ Zwei in sich eigentlich gegensätzliche Haltungen sollen noch kurz ergänzend angesprochen werden: Pips Anstellung eines Dieners, genannt „Avenger“, der völlig nichtsnutzig ist, ihm Unbehagen einflößt und nur Ausdruck seines Snobismus ist (Kap. 27), und Pips Entscheidung, Herbert in eine Firma einzukaufen, um seine berufliche Entwicklung, die ja entgegen Smiles „Self-Help“ nicht nur durch Fleiß und Entsagung zu befördern ist, voranzubringen (Kap. 36). Im Nebeneinander dieser beiden Aktionen wird Pips soziale und moralische Unsicherheit deutlich und versteckt sich ein Rest von Pips gutem Herzen.

von ihm Besitz ergriffen haben, heißt es erneut „the mists were rising as I walked away [i.e. from the village].“ (Kap. 35, S. 304) Der Pip als Chronist seines Irrtums befindet: „If they disclosed to me, as I suspect they did, that I should not come back, and that Biddy was quite right, all I can say is – they were quite right too.“ (ebd.)

Pips getrübler Blick klärt sich schlagartig, als Magwitch sich als sein Gönner offenbart, denn „die Entdeckung der Abhängigkeit von Magwitch bedeutet, dass Pips vermeintlichem sozialen Prestige, das ihm den Umgang mit Joe ‚verbot‘, die Basis genommen ist.“ (Beyer, 1976, S. 322) All seinem Snobismus, all seinen Obsessionen im Hinblick auf Estella ist plötzlich der Boden entzogen. Die Erfahrung, dass seine großen Erwartungen ausgerechnet in einer Sphäre ihren Ursprung haben, aus der er sich gelöst zu haben glaubte, kommt einer Katastrophe gleich.³⁰⁵ Es liegt darin eine Ironie des Schicksals, von dem er sich so begünstigt glaubte. Diese objektive Ironie, die ihm nicht entgeht („was there ever such a fate?“ Kap. 41), zwingt ihn zu einer Relativierung seines Standpunktes. Auf lange Sicht führt diese Erkenntnis zu Reue und Umkehr und wird in der Handlungsführung durch die Wiederholung von Ereignissen und Situationen markiert, um so den Wandel seines Herzens zu versinnbildlichen.

Magwitch wird die Bezugsperson, an welcher Pips Verrat an Joe wiedergutmacht wird. Zunächst fühlt Pip gegenüber Magwitch noch mehr Abneigung als gegenüber Joe: „The *abhorrence* in which I held that man, the dread I had of him, the *repugnance* with which I shrank from him, could not have exceeded if he had been some terrible beast.“ (Kap. 39, S. 337; Hervorhebungen d.d.Verfasserin) Sobald ihm aber bewusst wird, in welche Gefahr sich Magwitch seinetwegen begeben hat – es ist ja nicht nur die Verfolgung durch die Behörden, sondern auch die Rachsucht des ehemaligen Komplizen Compeyson – schlägt seine Abneigung in Mitleid um (Kap. 43, S. 367). Das „Mit-Leiden“ leitet die Aufweichung seines extremen Egoismus ein, indem Pip Magwitch in die eigenen Empfindungen einbezieht (Beyer, 1976, S. 230). Je mehr Magwitch in Gefahr gerät, nachdem auch Compeyson wieder in London aufgetaucht ist, desto intensiver werden Pips Gefühle um Magwitch willen: „In short, I was always full

³⁰⁵ „If I had often thought before, with something allied to shame, of my companionship with the fugitive whom I had once seen limping among those graves [...] My comfort was, that it happened a long time ago, and that he had doubtless been transported a long way off, and that he was dead to me, and might be veritably dead into the bargain.“ (Kap. 19, S. 173 unmittelbar nach Kenntnis von den großen Erwartungen). Auch in diesem engen erzählerischen Nebeneinander liegt eine Ironie, die später sichtbar wird.

of fear for the rash man who was in hiding.“ (Kap. 46, S. 394) Ihm wird klar, dass er sich gewandelt hat:

“Looking back at him, I thought of the first night of his return when our positions were reversed, and when I little supposed my heart could ever be as heavy and anxious at parting from him as it was now“ (Kap. 46, S. 392)

Wie beständig, verantwortungsvoll und tief Pips Zuneigung zu Magwitch sich später darstellt, erweist sich in der Folge. In der Annahme, dem verfolgten Magwitch zu nützen, lässt sich Pip auf eine dubiose Verabredung in der Einsamkeit der Marschen ein. Diese erweist sich als tödliche Gefahr für Pip und ist inhaltlich ein Akt der Läuterung nach dem bestandenen Kampf mit dem Bösen. Orlick, Joes ehemaliger Gehilfe und Sinnbild des Teufels, Anleihe aus der Tradition der „Gothic Novel“, lockt Pip in einen Hinterhalt. Schon der Weg dorthin ist eine symbolische Reise in die Unterwelt,³⁰⁶ vorbei am stinkenden Kalkofen, hinunter in den dunklen Steinbruch und wieder hinauf in die Dunkelheit der Marschen. Orlick fungiert – ähnlich wie Tulkinghorn – als Schattenbild der unabgeholten Vergangenheit und Schuld, die Pip belasten. Schon in Pips Jugend tauchte Orlick immer wieder wie ein Schatten auf, indem er unvermutet wie Pip einen freien Tag haben wollte, indem er auf Pips Nachhauseweg plötzlich aus dem Dunklen auftauchte und auf die Sträflinge in den Hulks anspielte und indem er unerkant Mrs. Joe mit dem zurückgelassenen Fußisen des Sträflings erschlug (Kap. 14, S. 141f., S. 145, Kap. 16, S. 148). Später – nach Mrs. Joes Beerdigung – tauchte er wiederum wie aus dem Nichts auf und schien Biddy heimlich zu verfolgen (Kap. 35, S. 303). Dann präsentierte sich Orlick überraschenderweise auch in der Sphäre von Satis House, weil er dort eine Anstellung gefunden hatte, die Pip unmittelbar durch Intervention bei Jaggers beendete. Pip hätte sich denken können, dass Orlick hinter der dubiosen Verabredung steckt, hatte Biddy ihn doch informiert, dass Orlick aktuell im Steinbruch arbeitete (Kap. 16). Nun konfrontiert Orlick Pip mit allerlei Schuldvorwürfen, die Kleinigkeiten während der gemeinsamen Arbeit in der Schmiede betreffen, sich aber auch auf Pips Verhalten im Hinblick auf Orlicks Interesse an Biddy und seine Verantwortung für den Verlust der Arbeit bei Miss Havisham beziehen. Er ordnet ihm sogar den Tod von Mrs. Joe zu, weil er, Orlick, diese mit dem Fußisen des Sträflings erschlagen habe (Kap. 53, S. 435-439). So vermag er Pips Schuldbewusstsein

³⁰⁶ Diese Reise spielt an auf Bunyans *The Pilgrim's Progress*. Der Pilger muss eine Reihe von Prüfungen bestehen, um in die Stadt Gottes zu gelangen. Den damaligen Lesern war das Werk bekannt, so dass die symbolische Anspielung verstanden wurde, die Orlick zur allegorischen Figur macht, welche Pip die unabgeholte Vergangenheit vor Augen hält und seine Läuterung herbeiführt.

zu wecken. Nur die wahre Schuld, die Pip auf sich geladen hat, vermag er nicht zu formulieren. Aber Pip erkennt im Angesicht des Todes seine wirklichen Fehler und Irrtümer,³⁰⁷ und leistet in seinem Herzen stille Abbitte. Maack sieht in Pips „Kampf mit Orlick die bildliche Darstellung einer spirituellen Erfahrung“, einen „Kampf der Seele mit dem Bösen“ (Maack, 1991, S. 179).³⁰⁸ Nach der wundersamen Rettung durch Herbert, Startop und ausgerechnet Trabb's Boy kehrt Pip innerlich geläutert in die Welt zurück. Dieses tiefgreifende Erlebnis hat symbolische Qualität und führt zu einer psychischen und moralischen Reinigung (Leavis Q. D., 1980, S. 415). Pips Kampf mit Orlick ist keinesfalls ein Element des Sensationsromans (vgl. auch Maack, S. 179), sondern dichtungslologisch nötig, um Pips innere Läuterung symbolhaft zu unterfüttern und zu vertiefen. Diese Szene deutet allerdings auch schon voraus, dass Orlick weiter als Agent des Schicksals auftreten wird und möglicherweise Pips Rettungsplan für Magwitch vereitelt, was später tatsächlich passiert.

Auch nachdem Pips aufwendiger Plan, Magwitch außer Landes zu begleiten, fehlgeschlagen ist, Magwitch nach dem Kampf mit Compeyson im Wasser der Themse und mit schweren Verletzungen festgesetzt wird, erneut vor Gericht kommt und zum Tode verurteilt wird, hält Pip zu ihm. Nicht zuletzt durch Magwitch erkennt Pip sein eigenes Fehlverhalten.³⁰⁹ Magwitch wird Pip parallel gesetzt, um ein moralisches Kontinuum von Gut und Böse herzustellen, in welchem der eine für den Anderen komplementäre Bedeutung annimmt (Van Ghent, 1967, S. 33). Die dauerhafte Dankbarkeit und Zuneigung, die Magwitch in seiner Beziehung zu Pip zeigt, führt diesem deutlich seine eigene Undankbarkeit und Treulosigkeit gegenüber Joe vor Augen. „I only saw in him [Magwitch] a much better man than I had been to Joe.“ (Kap. 54, S. 457) Pips Wandel wird auf diese Weise durch einen Akt des Sehens und nicht durch eine moralische Analyse versinnbildlicht und ermöglicht auch dem Leser ein moralisches Verstehen allein durch Anschauung (Hardy, 1967, S. 55ff.).³¹⁰ Pips

³⁰⁷ „Softened as my thoughts of all the rest of men were in that dire extremity; humbly beseeching pardon, as I did of Heaven; *melted at heart*, as I was, by the thought that I had taken no farewell [...] or ask compassion *on my miserable errors*;“ (Kap. 53, S. 437; Hervorhebungen d.d. Verfasserin)

³⁰⁸ Marcus sieht in Orlick eine allegorische Darstellung im Sinne einer Reise in die Unterwelt und einer Konfrontation mit dem Satan. Insofern sei der Orlick-Strang dem Thema zugeordnet (Marcus, 2/1966, S. 65). Dem ist zuzustimmen.

³⁰⁹ Ein wenig trägt dazu natürlich auch die Erkenntnis bei, dass Estella gar nicht die Aristokratin ist, für die sie Pip gehalten hat, sondern Mollys und Magwitchs Tochter. Auch dieses ein Beispiel für die Oberflächlichkeit seiner Wahrnehmungen und für die Ironie des Schicksals.

³¹⁰ Diese Qualität der Anschauung verbunden mit Magwitchs tragischer Geschichte mag auch einen zeitgenössischen Leser für die Botschaft, die von Magwitch ausgeht, zu öffnen und eine mentale Neu-Orientierung in seiner Werthaltung befördern.

Entwicklung wird eindringlich vertieft, indem sich Ereignisse, die Pips vermeintlichen sozialen Aufstieg und seine moralische Degeneration kennzeichneten, nun wiederholen (Thomas R. G., 5. Aufl. 1975).³¹¹

So besucht Joe Pip ein zweites Mal in London und pflegt ihn, als dieser schwerst erkrankt ist.³¹² Bei dieser Gelegenheit wird das alte Verhältnis von Joe und Pip wiederhergestellt: „I thought of that eventful Christmas Day when he had carried me over the marshes.“ (Kap. 57, S. 477) Ähnlich „restauriert“ sich auch das „alte“ Verhältnis zwischen Pip und Pumblechook. Nach seiner Rückkehr wird Pip von diesem genauso herablassend behandelt wie ehemals als kleiner Pip. Auch sein Verhältnis zu Biddy wird wieder herzlich und vertrauensvoll, obwohl Biddy nicht – wie erhofft – seine Frau wird. Nach der Rückkehr aus Ägypten ist Pips Schuld gesühnt, er führt ein selbstbestimmtes Leben, indem er erarbeitet, was er braucht, und bescheidenen Erfolg verbuchen kann. Er hat zu der Ernsthaftigkeit in der Lebensführung gefunden, die dem guten Herzen beiwohnt.³¹³ Die erfolgte Sühne wird symbolisiert durch seinen Gang zum Friedhof. „Mit dieser Wiederholung des Anfangstableaus schließt sich der Kreis von Pips Entwicklung.“ (Maack, 1991, S. 176) Jedoch ist Pip auf einer höheren Bewusstheitsebene angelangt.

Zunächst ist eine Lösung von Pips Herz aus der Verhärtung zu sehen (Cerny, 1975, S. 252). Pips Weg zurück ins Dorf ist auch zugleich Umkehr, die den Wandel seines Herzens anzeigt. Das an sich pikarische Handlungsmuster des Romans ist gegenüber *OT* abgewandelt, indem nicht ein von außen herangetragenenes Glück und überstandene Abenteuer zur Integration des Helden führen, sondern die Auseinandersetzung des Helden mit sich selbst, welche eine Verwandlung der Person zu Folge hat (ebd., S. 231).³¹⁴ Daher ist Pips Weg nur scheinbar kreisförmig, sondern eher spiralförmig; jede Wiederholung vollzieht sich auf einer höheren Ebene, deren

³¹¹ Es erweist sich auch eine Parallelität im Aufbau der Teile 1 und 3 sowie die Wiederholung von sich entsprechenden Ereignissen als Strukturmittel. Vgl. dazu ausführlich (Thomas R. G., 5. Aufl. 1975, S. 21f.), der die inhaltlichen Entsprechungen, die sich im Aufbau von Versuchung und Fehlverhalten (Teil 1) und in der Läuterung (Teil 3) ergeben, nachzeichnet.

³¹² Dickens setzt die Krankheit erneut metaphorisch ein. Sie fungiert als symbolischer Tod und führt zur spirituellen Wiedergeburt des Kindes auf höherer Ebene, so dass er sich Joe und den Werten, die dieser repräsentiert, wieder zuwenden kann. D. h. das Materialistische wird nichtig, das Menschliche tritt wieder in den Vordergrund (Maack, 1991, S. 176).

³¹³ Vgl. Kap. 2.1.1 dieser Studie: schon *OT* wird „a good and earnest heart“ bescheinigt.

³¹⁴ Damit erinnert das Handlungsmuster an die mittelalterlichen Morality Plays, die die Suche des Christen nach Erlösung zum Inhalt hatten und zwar mit den Stufen von Versuchung, Fall und Rettung, so dass das pikarische Muster zur Prüfung wird (vgl. Kap. 5.4 dieser Studie).

integraler Bestandteil die Dynamik der Mysteries darstellt.³¹⁵ Erst die Enthüllung der Geheimnisse trennt Schein und Wirklichkeit und führt Pip neben seinem logischen Irrtum das Vergehen seiner „Herzlosigkeit“ durch Snobismus vor Augen, was zu Reue und Umkehr führt. Im nächsten Kapitel wird herausgearbeitet, wie die Themen des zentralen EnthüllungspLOTS – die Korruption des „Herzens“ durch das Geld, die Vernichtung der Mitmenschlichkeit durch Machtmissbrauch und durch die Veräußerlichung der Werte – in den anderen Handlungssträngen und Figurenkonzepten wieder auftauchen und zur vertiefenden Aussage des Romans beitragen.

5.5.2 Die Vertiefung des Themas durch Analogien von Schuldhaftigkeit

Pips Wandlung zum arroganten Egoisten und Snob hatte sich in erster Linie auf seine Korrumpierung durch das Geld zurückführen lassen, auch wenn eine komplexe Motivationslage seine bedenkenlose Annahme eines anonymen Vermögens vorbereitet hat (Scham über seine Herkunft, Obsession für Estella). Außer Pip tauchen auch andere Figuren im Roman auf, die ihr Leben von „großen Erwartungen“ abhängig machen.³¹⁶ Die Romangesellschaft lässt sich in zwei Gruppen einteilen, in diejenigen Figuren ohne „Erwartungen“ i. S. v. sozialen Aufstiegsambitionen und der Erlangung von Reichtum wie Bidley, Joe und Matthew Pocket und diejenigen mit Erwartungen, die in der Mehrzahl sind.

Da sind zunächst die Menschen aus Pips dörflichem Lebenskreis: Uncle Pumblechook, der Saatenhändler, Mrs. Joe, seine Schwester, und Mr. Wopsle, der verhinderte Pfarrer und Schauspieler. Pumblechook und Mrs. Joe sind beide Anhänger von Äußerlichkeiten und ergötzen sich schnell an der Idee, dass Miss Havisham – wie immer exzentrisch sie ihnen erscheinen mag – etwas für Pips Status tun möge (Kap. 7, S. 82). Damit tragen sie maßgeblich dazu bei, dass Pip seinen Irrtum, Miss Havisham sei seine Gönnerin, begründet und nachhaltig verfolgt. Beide zeigen mit ihrer Haltung, dass sie die Menschen ihrer Umgebung nach materiellen, rein äußerlichen Gesichtspunkten bewerten. Nachdem Pip tatsächlich zu seinen „großen Erwartungen“

³¹⁵ Wie groß diese Dynamik ist, kann festgemacht werden an Pips detektivischen Aktionen. Zunächst geht er seinem Irrtum durch Interviews mit Jagers und Miss Havisham nach (s.u.), später deckt er mit detektivischem Spürsinn das Geheimnis von Estellas Herkunft auf (Kap. 50 und 51). Die Lösung ist aber nicht ein Akt der rationalen Deduktion, sondern eine Assoziation, in welcher Estellas und Mollys Hände in eins gesetzt werden.

³¹⁶ Camerer sieht die Londoner Figuren als Parallelfiguren, die dazu geeignet sind Pips Traum zu verallgemeinern (Camerer, 1978, S. 156).

gekommen ist, empfindet sich Pumblechook nicht nur als Begründer derselben, sondern knüpft daran die Hoffnung, an Pips Reichtum teilhaben zu können (Kap. 19, S. 181). Im Gegensatz zu vorher begegnet er Pip nun mit Servilität und grotesker Unterwürfigkeit,³¹⁷ die er sofort wieder abstellt, nachdem Pip die „großen Erwartungen“ verloren hat.

Wopsle ist eine weitere groteske Figur, indem sein innigster Wunsch ist, Schauspieler zu werden und das englische Drama mit seinen vermeintlichen Künsten zu reformieren (Kap. 31). Seine armselig inkompetente Darstellung des Hamlet auf einer Londoner Bühne reizt das Publikum zu Lachsalven und wird von Wopsle als Unreife der Zuschauer ausgelegt (Kap. 31, S. 278). Auch Wopsle lässt sich – ähnlich wie Pip – von der Realität der Dinge nicht beeindrucken und ist besessen von der Idee, eines Tages Erfolg zu haben. In der Rolle des Prinzen gerät Wopsles Darstellung wegen seiner Unfähigkeit und unfreiwillig komischen Verzerrung des Originals zur Travestie und spiegelt damit den unechten Gentleman Pip wider. So wie Pips Träume vom Gentleman-Dasein, vom großen Geld und von der Heirat mit Estella zusammenfallen, so muss auch Wopsle mit Ernüchterung feststellen, dass sein Leben als vermeintlich großer Schauspieler in Melodramen und Pantomimen auf den Brettern von billigen Theatern stattfindet (Maack, 1991, S. 181f.).³¹⁸ Wopsle und seine Ambitionen stellen eine Parodie auf Pips „große Erwartungen“ dar und machen bereits in Kap. 31 dessen Hoffnungen lächerlich. Gleichzeitig werden starke Zweifel an Pips wahren Aussichten erzeugt.

Die Verwandten von Miss Havisham gehören ebenfalls in die Kategorie der Ambitionierten, die ihre Hoffnung darauf richten, anstrengungslos zu Geld und Geltung zu kommen, indem sie Miss Havisham beerben. Auch ihre Erwartungen sind lebensbestimmend und korrumpierend. Sie müssen vorgeben Miss Havisham Zuneigung entgegenzubringen und sie in ihrem gefängnishaften Haus besuchen. Dabei versuchen sie, sich gegenseitig in der Gunst Miss Havishams auszustechen und wachen eifersüchtig über mögliche Konkurrenten wie Pip und Estella (Kap. 11, S. 108ff., Kap.

³¹⁷ Der Eindruck des Grotesken kommt durch die ständige Wiederholung der gleichen Szene zustande, in welcher Pumblechook beflissen „May I -may I-?“ ausruft, um sich damit die Erlaubnis zu holen, Pips Hand zu schütteln. Diese Handlung ist völlig überflüssig, übertrieben und sinnentleert und macht den Geschäftsmann, der sonst immer so selbstbewusst und von sich eingenommen auftritt, lächerlich (Kap.19, S. 180).

³¹⁸ Maack weist darauf hin, dass auch das Hamlet-Thema selbst eine Referenz auf Pips Schicksal darstellt, indem der Geist im Drama die Titelfigur für seine Rache instrumentalisieren will, wie Magwitch es mit Pip tut.

33, S. 287). Da auch ihnen jegliches Mitgefühl abgeht, erleiden sie den gleichen Realitätsverlust wie Pip. Sie halten Miss Havisham für Pips Gönnerin und erhalten am Ende nichts von dem erhofften Geld.

Ähnlich verblendet und in gesellschaftlichen Status verliebt ist Mrs. Pocket, die sich aufgrund einer fragwürdigen „fast adeligen“ Herkunft für etwas Besseres hält und der gesellschaftlichen Stellung der Menschen eine übertrieben große Bedeutung beimisst. Dieser Umstand spiegelt sich in ihrer Zuwendung zu dem nichtsnutzigen Aristokraten Drummle wider (Kap. 23, S. 216). Das ist schon desavouierend genug. Aber der Lächerlichkeit gibt sie sich preis, indem ihr einziges Buch ein Adelsverzeichnis ist, in welchem sie unentwegt herumblättert (Kap. 23, S. 212). Wie die Philanthropen-Damen Mrs. Jellyby und Mrs. Pardiggle in *BH* hat Mrs. Pocket keine Neigung, sich um ihren Haushalt und ihre Familie zu kümmern. Ihr Haus versinkt im Chaos und ihr Verhalten gegenüber ihrer Familie ist geprägt von Lieblosigkeit und Egoismus. Alle diese Figuren leiden am Verlust ihres Herzens. Sie sind nicht mehr fähig, wahres Mitgefühl zu entwickeln, weil sie die Welt nur als Erweiterung ihres eigenen Geistes erfahren. Sie übernehmen weder Verantwortung für sich, noch für andere und führen im Kern ein parasitäres veräußerlichtes Leben. Offenbar wird dieser Umstand keiner der betroffenen Figuren bewusst.

Daneben gibt es die Gruppe der Figuren, deren Erwartungen enttäuscht wurden und die versuchen, ihre Enttäuschung mittels einer Ersatzperson zu kompensieren (Hagan, 1954, S. 61). Dazu gehören Miss Havisham und Magwitch, die sich in mancher Hinsicht als Spiegelbilder zueinander verhalten (Daleski, 1970, S. 238). Beide hatten ihre Hoffnungen auf dieselbe Person projiziert, nämlich den Gentleman-Schurken Compeyson. Miss Havisham hatte seinem Eheversprechen geglaubt, Magwitch hatte ihm als Komplizen vertraut. Beide versuchen nun, das erlittene Unrecht, aber noch viel mehr die erlittene Schmach zu rächen. Miss Havisham, indem sie Estella, ihre Adoptivtochter, dazu erzieht, die Männer stellvertretend für sie selbst für sich einzunehmen und dann abzuweisen. Dabei konzentriert sie sich ausschließlich auf Äußerlichkeiten. Estella wird mit Juwelen herausgeputzt, im Ausland in feinen Manieren unterrichtet und aufwendig in die feine Gesellschaft Londons eingeführt (Kap. 11, Kap. 15,³¹⁹ Kap. 33). Magwitch verfolgt ein affines Ziel, indem er Pip durch sein Geld zu einem Gentleman erziehen lässt, der ihm in der feinen Gesellschaft

³¹⁹ „‘Abroad,’ said Miss Havisham; ,educating for a lady; far out of reach; prettier than ever; admired by all who see her.“ (S. 144).

Londons stellvertretend die versagte soziale Anerkennung und damit innere Genugtuung verschaffen soll. Auch Pips Erziehung ist ausschließlich auf Äußerlichkeiten, d. h. gesellschaftliche Umgangsformen und Habitus hin geprägt,³²⁰ die Magwitch bei seiner Rückkehr an Kleidung, Uhr sowie Ausstattung der Wohnung festmacht und mit dem Geschenk des mitgebrachten Brilliantrings krönen will (Kap. 39, S. 338). Verfolgt man diese beiden Handlungsstränge, so ergibt sich im Aufbaumuster von *GE* eine Parallelstruktur (Drew, 1954-56, S. 123ff.). Pip und Estella fungieren als Marionetten ihrer Protektoren (Kap. 9, S. 88; Kap. 33, S. 285) und werden zunächst nach deren Vorstellungen geformt, indem sie vollständig deren egoistischen Zielen und besitzergreifenden Haltungen unterworfen werden. Die Figuren werden nicht gebildet und moralisch beseelt, sondern - im Gegenteil - durch diesen Vorgang der Manipulation völlig ent-seelt, ihrer Handlungsoptionen beraubt und in ihren ‚Herzfunktionen‘ beeinträchtigt.

Miss Havisham erzieht Estella dazu, kein Herz zu haben, damit sie gegen die Avancen der Männer auf ihr Herz gefeit und gleichzeitig gefühllos genug ist, deren Herz zu brechen (Kap. 12, S. 123). Estella lernt ihre Lektion nur zu gut. Ihr Herz ist nicht der Sitz des Gefühls, sondern lediglich ein Instrument „‘to be stabbed in [...] and of course, if it ceased to beat I should cease to be.’“ (Kap. 29, S. 259) Sie kann daher keine Liebe empfinden, weder für Pip noch für Miss Havisham, was sie beiden eindrücklich und kühl in mehreren Situationen vermittelt (Kap. 29, S. 259; Kap. 38, S. 322ff.; Kap. 44, S. 376).³²¹ Pip fragt sich verzweifelt „‘when should I awake the heart within her, that was mute and sleeping now?’“ (Kap. 29, S. 265), verkennend, dass es nichts zu erwecken gibt.

Auch Estella macht im Laufe der Zeit einen Läuterungsprozess durch; dessen Stationen zwar vom Leser nicht mitvollzogen werden wie bei Pip, aber dennoch kann der moralische Wandel von Estella durch das Stilmittel der Wiederholung einer bestimmten Situation anschaulich gemacht werden. Das Verhältnis zwischen Pip und Estella spiegelt sich besonders eindrücklich in Szenen, die sich im verwilderten Garten³²² von Miss Havisham abspielen. Im Kapitel 8 wird Pip von Estella wie ein

³²⁰ Am Ende erkennt Pip, dass er überhaupt keine Kenntnisse erworben hat, die ihn auf die Aufnahme einer beruflichen Tätigkeit vorbereitet hätten: „[...] I am fit for nothing.“ (Kap. 41, S. 351)

³²¹ Estellas Kernaussagen sind „[...] I have no heart – if that has anything to do with my memory“; „I have no softness there, no - sympathy - sentiment - nonsense.“ (beide Aussagen: Kap. 29, S. 259).

³²² Der verwilderte Garten ist ebenfalls ein Zeichen mangelnder Liebe und Mitmenschlichkeit. Man denke nur an die intakte Natur um das Haus der Mailies oder an den Garten des zweiten „Bleak House“ von Esther und Allan Woodcourt (vgl. Kap. 3.5.3 und 4.6.2). Vgl. auch (Beyer, 1976, S. 145f.).

Hund ‚abgefüttert‘ und derart verächtlich behandelt, dass er sich im Garten verkriecht und vor Scham über die erlittene Entwürdigung weint. Danach beobachtet er, wie die so unkindlich wirkende Estella auf den Fässern der verlassenen Brauerei balanciert und später in der düsteren Halle verschwindet, wo sie eine Eisentreppe emporsteigt und nach oben verschwindet „as if she were going out into the sky“ (ebd., S. 92ff.). Dieses Verhalten demonstriert einen Rest von Kindlichkeit und Unschuld in Estella, welches durch die Dürsterkeit der verlassenen Brauereigebäude und das frostige Licht des Himmels in Frage gestellt wird.³²³ Gleichzeitig wird durch das Himmelsbild Estellas emotionale Kälte und ihre Unerreichbarkeit veranschaulicht.³²⁴ Als beide erwachsen sind, Pip bereits zum Gentleman-Aspiranten avanciert ist und Estella ihrerseits ihre Erziehung zur Dame der Gesellschaft absolviert hat, treffen sie sich anlässlich eines Besuchs bei Miss Havisham erneut im verwilderten Garten. Pip erinnert Estella an ihre Kinderzeit, indem er auf diese erste Gartenszene anspielt. Doch Estella kann sich nicht erinnern, denn auch die Erinnerung ist eine Fähigkeit des Herzens,³²⁵ die Estella nicht besitzt (Kap. 29, S. 259f.). Vielmehr gibt sie in dieser Gartenszene ein weiteres Beispiel von Arroganz und Herzlosigkeit, indem sie Pip zu ihrem Pagen und Diener herabwürdigt, dieser aber ihr Angebot, ihr zu Diensten zu sein, als Versprechen für die Zukunft annimmt (ebd.).³²⁶ Beide Szenen sind durchdrungen von der Zwiespältigkeit in Pips Wahrnehmung, die zwischen Wunsch und Wirklichkeit, zwischen Angst und Verwirrung schwankt. Die letzte Begegnung zwischen Pip und Estella findet wiederum in dem verwilderten Garten von Satis House statt und ist nach zwölf Jahren ein zufälliges Zusammentreffen; auch wenn Pip das Anwesen um Estellas willen aufsucht, kann er nicht ahnen, dass er ihr dort begegnet. Da, wo früher die Fässer gestanden hatten, sieht Pip die äußerlich veränderte Estella sitzen. Aber Estella hat sich offenbar auch innerlich gewandelt – eine Entwicklung, die sich als Wandlung des Herzens darstellt, indem Estella zu verstehen gibt, dass sie sich erinnert und dass diese Erinnerung mit Gefühlen verbunden ist. So klingt aus ihrer Stimme „touching interest“, ihre Hände verraten einen „friendly touch“ und ihre Augen haben den stolzen Ausdruck

³²³ Zudem taucht in diesem Zusammenhang zum ersten Mal Pips Phantom-Bild von der an einem Balken in luftiger Höhe hängenden Miss Havisham auf, die ihm etwas zurufen will (ebd., S. 94) und welches sich in Kap. 49, S. 413 wiederholt. Später dient das Bild der Warnung und führt Pip zurück zu Miss Havisham.

³²⁴ Walz nennt Estella, auf ihren Namen anspielend „unerreichbarer Stern aus Eis“ (Walz, 2. Auflage 2015, S. 714).

³²⁵ Zum Komplex „Erinnerung und Herz“ siehe (Cerny, 1975, S. 253f.). Auch Pips Herzlosigkeit war mit dem Vergessen verknüpft, indem er zeitweise Joe und Biddy vergaß.

³²⁶ Das ist zu sehen an der Darstellung des vefallenen Gartens: „[...] it was all in bloom for me.“ (ebd.)

verloren (Kap. 58, S. 491f.). Mehr noch, sie ist sogar in der Lage Tränen zu vergießen (ebd., S. 492), die Ausdruck eines intakten Herzens sind.³²⁷ Durch ihre Erfahrung mit Bentley Drummle, dem Ehemann, den sie nicht liebte und den sie meinte meistern zu können, der ihr aber unendliches Leid zufügte, ist sie geläutert worden.³²⁸ Sie hat erkannt, dass sie Pips Liebe zu Unrecht zurückwies, weil sie deren Wert nicht realisierte,³²⁹ und steht zu dieser Erinnerung und ihrem Fehlverhalten. Wenn sie Pip um Verzeihung bittet und ihm versichert, ihm in Zukunft in Freundschaft verbunden zu sein („friends apart“), dann vollzieht sie eine Aussöhnung mit den Schatten ihrer Vergangenheit³³⁰ und mit Pip. „‘I little thought‘ said Estella, ‚that I should take leave of you in taking leave of this spot. I am very glad to do so.‘“ (ebd., S. 493)³³¹ Es ist auch für Pip ein letzter Akt im Rahmen seiner seelischen Läuterung, denn Verzeihung und Versöhnung bedeuten seelische Entlastung und Befreiung vom Schatten seiner Vergangenheitshypothek, nämlich der Obsession für Estella, die verbunden ist mit Satis House³³² und die ihn offenbar auch nach zwölf Jahren nicht vollständig losgelassen hat. Insofern bedeutet der letzte Satz „I saw no shadow of another parting from her“ nicht eine gemeinsame Zukunft, sondern Versöhnung mit der Vergangenheit und die Fähigkeit mit dem Auseinandergehen ohne die obsessive Trauer umzugehen, die Pip bei der letzten Begegnung gefangen nahm und die er mit „ecstasy of unhappiness“ umschrieb (Kap. 44, S.378).³³³ Damit hat Dickens durchaus keinen konventionellen Schluss gestaltet, denn das Ende ist weder tragisch, noch romantisch. Vielmehr begegnen sich Pip und Estella erstmals auf Augenhöhe. Das Bild von Versöhnung und

³²⁷ Im Kap. 19 erklärt Pip im Angesicht der großen Erwartungen und der genauso großen Verunsicherung: „Heaven knows we need never be ashamed of our tears, for they are rain upon the blinding dust of our hard hearts.“ (ebd., S. 186)

³²⁸ Im Kap. 44, in dem sie Pip die bevorstehende Heirat offenbart, gibt sie sich überlegen. Jagers deutet in Kap. 48 an, wie er die Zukunft dieser Ehe sieht: „I am putting a case. If he should turn to and beat her, he may possibly get the strength on his side; if it should be a question of intellect, he certainly will not.“ (ebd., S. 402) Drummle hat offenbar Estellas Hybris nachhaltig gebrochen, weil er die Oberhand gewann.

³²⁹ „[...] suffering [...] has taught me to understand what your heart used to be.“ Auch hier wird in Estellas Formulierung auf das Herz und seinen Wert hingewiesen.

³³⁰ Satis House ist als Schattenwelt gestaltet, einerseits, weil es eine andere Welt als die reale nahelegt, indem der Wind dort kälter und heftiger weht als draußen, andererseits, weil Dunkelheit und Schatten werfendes Kerzenlicht die Räumlichkeiten von Miss Havisham bestimmen (Kap. 8, S. 85f.).

³³¹ Maack sieht Estellas Läuterung geschmälert, weil ihr das volle Wissen um ihre Vergangenheit fehle und daher eine vollkommene Selbsterkenntnis nicht habe erlangen können (Maack, 1991, S. 181).

³³² Gelfert sieht in Satis House ein Gefängnis und in seiner Ruine die symbolische Bestätigung, dass die Protagonisten die „Abhängigkeit von den determinierenden Zwängen ihres Lebens überwunden und ihre innere Freiheit zurückgewonnen haben“ (Gelfert, 1974, S. 139).

³³³ Stewart weist in einer diffizilen linguistischen Analyse der Diktion der Schlusszene nach, dass die Diktion die präsentierte Versicherung des guten Endes unterlaufe und somit Offenheit nahelege (Stewart, 2001, S. 150f.).

Augenhöhe wird durch das Reichen der Hände versinnbildlicht³³⁴ und insofern verschmelzen Umkehr, Läuterung und Befreiung in der Schluss-Szene, ohne dass eine gemeinsame Zukunft damit konkretisiert wird.³³⁵ Vielmehr bleibt auch dieser Schluss im Ungefähren, indem die Schluss-Szene an Miltons *Paradise Lost* erinnert, in der dort ein Ende markiert wird, das aber nicht ohne Hoffnung auf die Zukunft sein soll (Maack, 1991, S. 182).³³⁶ Milton sieht nach Hammond die Vertreibung aus dem Paradies als einen Akt, in dem Adam und Eva ein Verständnis für ihre Laster mit all ihren scheinbaren Verführungen erlangen und ihnen die Erkenntnis gestiftet wird, dass der Mensch entscheiden kann zwischen Gut und Böse. Insofern endet *Paradise Lost* mit einer Wahl, „a completely free choice of where to live, only excepting Eden, which has been lost irrevocably through wilfully disobedient choices. But [...] man does not have to repeat such fatal choices, if he heeds his new guide, providence.“ (Hammond, 2017, S. 46) In dieser Deutung von *Paradise Lost* schwingt mit, dass Dickens mit seiner Anspielung auf *Paradise Lost* die Abkehr von der Sünde (hier: der Veräußerlichung und der Macht der Manipulation) meint, mit welcher sich eine neue Freiheit der Wahl eröffnet, die verantwortungsvoll und mit Respekt vor der Offenheit der Möglichkeiten im Rahmen einer göttlichen Ordnung wahrgenommen wird.³³⁷ Ein wie auch immer

³³⁴ Heaman weist in seiner Studie (*Dickens, Society and Art: Change in Dickens's View of Effecting Social Reform*, 2015, S. 40) daraufhin, dass Pip am Schluss mit der Fähigkeit ausgestattet werde, die Wahrheit zu sehen und zu vergeben.

³³⁵ Über den Schluss liegen viele kritische, einander widersprechende Beiträge vor (z. B. Sadrin, S. 175 ff. Leavis, S. 425 ff. Pickrel, S. 165, Camerer, S. 164, Marcus, S. 72, die an dieser Stelle nicht im Einzelnen diskutiert werden sollen.) Die Deutungen sehen im Gegensatz zu älteren Interpretationen (z. B. Shaw) kein romantisches Ende, sondern betonen die Offenheit, Unentschiedenheit der letzten Passage. Die hier vorgelegte Deutung erscheint durch die Stimmigkeit mit der den Roman durchziehenden Metaphorik und Symbolik, die in der letzten Szene in einer Engführung konvergieren, naheliegend und scheint insgesamt inhaltlich die Abrundung zu sein, die Dickens selbst mit einer gewissen Zufriedenheit in einem Brief an Collins formulierte: „I think it for the better.“ Gleichfalls zufrieden zeigte er sich in einem Brief an Forster: „I have put in as pretty a little piece of writing as I could, and I have no doubt the story will be more acceptable through the alteration.“ Dabei ist nicht davon auszugehen, dass Dickens sein übergeordnetes Ziel für den Teil 3 aus den Augen verlor: Er bedauerte in einem Brief an Forster kurz vor Beendigung des Manuskripts, dass der dritte Teil nicht als Ganzes gelesen werden könne: „because its purpose would be much more apparent; and the pity is the greater, because the general turn and tone of the working out and winding up, will be away from all such things as they conventionally go.“ (Dickens, *Dickens Letters on Great Expectations*, 1999, S. 535f.) Festgehalten werden muss, dass Dickens Mitleid erzeugen wollte, und dass er dieses nicht auf konventionelle Art zu tun gedachte. Daher sind Deutungen, die im Schluss eine ‚romantische‘ Versöhnung sehen, nicht naheliegend. Siehe unten.

³³⁶ Adam und Eva verlassen das Paradies – aber Adam darf vorher den Heilsplan Gottes schauen und gewinnt den tröstlichen Ausblick auf eine künftige Rettung durch eigenes verantwortungsvolles Handeln. Darin steckt nach der Hybris der Sünde die Demut eines tätigen Lebens. Mit Anspielung auf die großen Themen des Romans wird eine Absage erteilt an Manipulation und Kontrolle.

³³⁷ Da der Versuch, den anderen zu berechnen, scheitern muss, wird an dessen Stelle die Freiheitskonzession gesetzt, die nicht grenzenlos sein kann, sondern am Erleben von Handlung festgemacht und durch das Zugeständnis an Freiheit gesteuert wird (Luhmann, 15. Aufl. 2012, S. 159f.).

gemeintes romantisches Ende ist mit dieser Anspielung nicht verbunden, sondern die Versöhnung mit dem eigenen Schicksal, das nicht berechenbar ist.

Miss Havisham, die durch ihr manipulatives, herzloses Verhalten sowohl das Unglück von Estella als auch den Irrweg von Pip mitzuverantworten hatte, kann ihre Schuld zwar am Ende erkennen und bereuen, aber ihr bleibt eine Erlösung im Leben versagt. Sie hat sich bereits zu sehr in ihre Schuld verstrickt, so dass sie ihre gesamte Umgebung damit erfüllt hat (Van Ghent, 1967, S. 27). Der sich in ihrer Person manifestierende Mangel an Liebe spiegelt sich nicht nur in dem schon besprochenen verwilderten Garten, sondern in dem schattenhaften, gefängnisartigen Haus und am sinnfälligsten in ihrer unmittelbaren Umgebung. Diese ist gekennzeichnet durch die Beseelung der dinglichen, d. h. impersonalen Welt um sie herum, indem den Spinnen und Schaben jene Aktivitäten menschlicher Interaktion zugeschrieben werden, derer Miss Havishams Leben beraubt ist (Kap. 11, S. 113). Gleichzeitig wird Miss Havisham selbst entseelt, so dass sie von Pip nur mit toten Gegenständen wie „some ghastly waxwork at the Fair“ (Kap. 8, S. 87) verglichen wird. Die verkehrte Welt kommt auch durch das Anhalten der Uhren und das Ausschließen des Lichts sowie einen unnatürlichen Stillstand zum Ausdruck (so erstarrte sie mitten in den Vorbereitungen, indem sie den einen Schuh nicht mehr anzog, der im Moment des Verlassenwerdens noch fehlte). „[...] I felt that the stopping of the clocks had stopped Time in that mysterious place, and, while I and everything outside grew older, it stood still.“ (Kap. 17, S. 152) Der Stillstand wird scheinbar durchbrochen, indem Miss Havisham immer wieder die gleichen Handlungen wiederholt, z. B. das Behängen von Estella mit ihren Juwelen oder das Umrunden des verrottenden Hochzeitstisches (Kap. 8, 11 und 12). Die sinnentleerte Wiederholung dokumentiert Miss Havishams Entfremdung von sich selbst und von der Welt. Gelfert sieht in ihrem Verhalten die Weigerung, sich mit der „Gebrechlichkeit der Welt“ (1974, S. 139) zu arrangieren, was wiederum einhergeht mit der Suche nach Kontrolle und dem Versuch, den Lauf der Welt nach Belieben ändern zu wollen. In der Maßlosigkeit ihrer Rache zeigt sich aber auch die Hybris des Reichtums (Camerer, 1978, S. 148f.). Die so verzerrte natürliche Ordnung gleitet ins Groteske ab; Miss Havisham erzeugt einerseits das Grauen vor dem Häßlichen und Unnatürlichen, und gibt sich andererseits der Lächerlichkeit preis, indem ihr Racheakt sich nicht zuletzt auch gegen sie selbst wendet und von eindringlicher Vergeblichkeit gekennzeichnet ist.

D. h. die Absage an Manipulation und Kontrolle ist auch – mittelbar – ein Anerkenntnis an die Kontingenz des Seins.

Statt Liebe und Mitmenschlichkeit erzeugt sie Gleichgültigkeit und Kälte. Miss Havishams Lernprozess setzt erst ein, als sie in Pip den Spiegel ihres eigenen Unglücks sieht: „‘Until you spoke to her [Estella] the other day, and until I saw you in a looking-glass that showed me what I once felt myself, I did not know what I had done.’“ (Kap. 49, S. 412) Pip hatte in der Szene, auf die Miss Havisham anspielt, Estella seine unverbrüchliche Liebe gestanden angesichts der drohenden Heirat mit Bentley Drummle. Hatte Miss Havisham am Anfang der Szene noch kalt und abweisend reagiert,³³⁸ so ist sie am Ende völlig verwandelt und zeigt „pity and remorse“ (Kap. 44, S. 378), da sie erkennt, welches Unglück sie über Pips Leben gebracht hat.

Miss Havisham drückt ihren Sinneswandel ebenfalls in der Metaphorik des Herzens aus, wenn sie sagt: „‘I want [...] to show you that I am not all stone. But perhaps you can never believe, now, that there is anything human in my heart?’“ (Kap. 49, S. 408).³³⁹ Auch Miss Havisham erleidet zunächst einen symbolischen Tod, wenn sie fast verbrennt und von Pip in letzter Minute aus dem Feuer gerettet wird. Durch diesen Akt wird ihre Seele „gereinigt“ und regeneriert. In einer melodramatischen Szene,³⁴⁰ die Miss Havisham nach dem Verbrennen ihres Brautkleides in (frische) weiße, kühlende Baumwolle gehüllt zeigt, bittet sie Pip um Vergebung, die er ihr reinen und aufrichtigen Herzens gewährt (Kap. 49, S. 415).

Eine symbolische Reinigung erfährt auch Magwitch. Ähnlich wie Miss Havisham hat Magwitch eine Vater-Sohn-Beziehung zu seinem Schützling aufbauen wollen. Aber er hat Pips ‚Herz‘ durch die Art der Beziehung, die mehr einem Besitzverhältnis denn einer zwischenmenschlichen Beziehung gleicht, empfindlich gestört. Magwitch aber wird vor der Erkenntnis dieser Schuld bewahrt (Drew, 1954-56, S. 126). Als er Pip zu einem Gentleman machen wollte und unversehens nur Äußerlichkeiten, wie er sie an Compeyson wahrgenommen hatte, zum Maßstab seines Handelns erhob, hatte er nicht die Absicht, den Snob zu generieren, der dann aus Pip wurde. Sein Gefühl gegenüber Pip ist von Anfang an durch Herzlichkeit und Loyalität bestimmt. Eigenschaften, die Pip hinter der rauen, unkultivierten Schale erst erkennen muss, um sie schätzen zu lernen. Magwitchs Schicksal entwickelt sich nicht als

³³⁸ „‘Who am I [...] for God’s sake, that I should be kind.’“ (Kap. 44, S. 373)

³³⁹ Weitere Herzmetaphern („broken heart“, „poor heart“) vertiefen die Aussage. Auch das Bild der Tränen wird erneut verwandt, um die Auflösung der Verhärtung des Herzens zu signalisieren (ebd.). Pip, der Erzähler, ordnet ihr eine „earnest womanly compassion“ zu (ebd., S. 411).

³⁴⁰ Auch Kap. 44, in welchem Pip Estella in höchster Verzweiflung seine Liebe gesteht, um die drohende Heirat mit Bentley Drummle zu verhindern, ist in Gefühlstiefe, direkter Präsentation und Metaphorik dem Vorbild des Melodrams geschuldet, um den Leser zu bewegen.

Lernprozess, sondern als eine Art Erlösung. Gemeint ist die Lieblosigkeit seiner Umwelt, die ihn zu dem gemacht hat, was er ist. Durch Pip erfährt er eine späte aufrichtige Zuwendung und Umsorgung. Am Anfang des Romans kämpft er mit seinem ehemaligen Komplizen Compeyson in der Kälte und Nässe der Marschen, nachdem der versucht hatte, von dem Deportierschiff zu fliehen, um ihn wieder auszuliefern; am Ende wiederholt sich die Szene in umgekehrter Weise. Magwitch ist auf der Flucht und wird durch den Verrat Compeysons wieder gefasst. In den kalten Fluten der Themse ficht er einen finalen Kampf mit seinem Widersacher aus, der mit dessen Tod endet. Durch die Überwindung seines Feindes, der auch durch seine großbürgerliche Herkunft spezifisch gekennzeichnet ist, löst sich Magwitch endgültig aus der Welt des Verbrechens und der Lieblosigkeit (Gelfert, 1974, S. 69). Magwitchs Auseinandersetzung mit der Welt endet in dieser Reinigungszeremonie, denn er überlebt und gelangt für kurze Zeit in die Obhut seines Wahlsohnes Pip. Zudem führen die zugezogenen Verletzungen dazu, dass er nicht der weltlichen Strafe durch den Henker anheimfällt, sondern eines natürlichen Todes stirbt.

Magwitch, Miss Havisham, Pip und Estella werden durch gesellschaftliche Schuld und Korruption miteinander assoziiert und stehen paradigmatisch für eine Kritik an der auf Exklusivität basierenden viktorianischen Gesellschaft und ihrem Wertesystem. Alle Figuren sind sowohl Täter als auch Opfer: Magwitch, indem er als Kind vernachlässigt wurde, keine Chance auf Bildung hatte und auf diese Weise unter Anleitung eines Pseudo-Gentleman mit Public-School-Erziehung endgültig in die Kriminellenszene abrutschte. Er wird zum Täter, indem er einerseits tatsächlich kriminell wird und indem er ohne Bedenken in Pip einen veräußerlichten Gentleman erschafft, um an der Gesellschaft Rache zu üben für die erlittenen Ungerechtigkeiten. Miss Havisham wird durch den gleichen rücksichtslosen Menschen wie Magwitch um Liebe, Vertrauen, aber auch Vermögen betrogen. Gleichzeitig macht sich an ihr die Hybris der oberen Gesellschaftsschicht fest, indem sie glaubt, sie könne mit ihrem Geld das Recht kaufen, einen Menschen zu manipulieren. Sie macht sich sowohl an Estella als auch an Pip schuldig. Estella ist nicht nur Opfer von Miss Havishams Manipulationen und Bentley Drummles Brutalität; sie wird auch zur Täterin, indem sie Pip herabsetzt, immer wieder anlockt und dann ignoriert und fallen lässt. Pip wird als Kind in vielfältiger Hinsicht zum Opfer der Erwachsenenwelt; daran haben in erster Linie Pips hartherzige Schwester und ihr sozialer Kreis Anteil. Sie bereiten den Boden für die Korrumpierbarkeit durch Miss Havisham und Magwitch. Einmal oben angelangt

wird auch Pip zum Täter, indem er ein Gentleman-Ideal verkörpert, welches das korrupte Wertesystem der viktorianischen Gesellschaft widerspiegelt. Er entwickelt in seinem Lebensstil die Snobismen des Großbürgertums (Dienstboten, Schulden, Müßiggang), eine ausgeprägte Arroganz gegenüber den Menschen, die er nicht auf seiner Stufe wähnt wie Biddy und Joe und später Magwitch, und lebt ein völlig sinnentleertes Leben auf Kosten der Gesellschaft. In der Zerschlagung von Pips Gentleman-Karriere, „zerschlägt er [i.e. Dickens] auch das Bild des Großbürgers als Gentleman, der nichts tut und von den Zinsen seines Kapitals lebt“ (Maack, 1991, S. 178). In Satis House versinnbildlicht der Roman neben dem Gefängnis-Motiv, das den ganzen Roman durchzieht, die verkehrte Welt, in der Großbürger wie Compeyson zu Kriminellen werden, in der Kleinbürger wie Pip manipuliert werden, in der diejenigen vom „Rand der Gesellschaft“ die eigentlich verantwortungsvollen, ernsthaften, mitmenschlichen Bürger sind. Indem Menschen aus unterschiedlichen sozialen Herkunft in Beziehung gesetzt werden, verfolgt Dickens einmal mehr das Thema „connectedness“ in dem Sinne, dass er die Exklusivität der viktorianischen Gesellschaft ad absurdum führt und auf die Verantwortung jeden Bürgers für sich und das Gemeinwesen hinweist. Pips Lebensgeschichte macht sehr deutlich, dass die von den tonangebenden gesellschaftlichen Gruppen vertretenen Werte eine sinnentleerte Veräußerlichung zu Folge haben, indem nur Geld und Status zählen und indem ein parasitäres Lebensmodell jedwede Verantwortung für die Geschicke der Gesellschaft abwehrt. Estella wird dabei zum Symbol der leidenschaftslosen Vernunft des gesellschaftlichen Zeitgeistes, indem Selbstsucht und verkümmerte Ideale regieren. Thomas sieht darin das ‚Herzstück‘ der aufstrebenden kapitalistischen Gesellschaft (Thomas R. G., 5. Aufl. 1975, S. 38), Cheadle sieht in Pips Geschichte „a profound questioning of such basic conditions of Victorian life as class privilege and the effect of capitalism“ (The late Novels: Great Expectations and Our Mutual Friend, 2001, S. 78). Die Zelebrierung des Egoismus und übersteigerten Individualismus sind der Nährboden für Kontrolle und Manipulation und verzerren das gesellschaftliche Zusammenleben. Mitmenschlichkeit und Ernsthaftigkeit werden einer rationalistischen Machbarkeitsideologie geopfert. Der Roman kommt diesen Entgleisungen nur näher, indem er neben dem Mystery-Plot alle narrativen Formen der Ironie von Ambiguität, Ironie des Schicksals, Travestie, Parodie und Grotteske nutzt, um die Lächerlichkeit und Nichtigkeit solcher Haltungen und Handlungsweisen zu demonstrieren.

Durch Spiegelungen und Parallelisierungen von Figuren gewinnt die jeweils konkrete Lebensgeschichte die gesellschaftliche Relevanz und Verallgemeinerung, die die Botschaft des Romans befördern. Die Helden erlangen ihre psychologische Tiefe und ihr gesellschaftliches Format durch die jeweiligen Gegenspieler. Für Magwitch und Miss Havisham – zwei soziale „Antipoden“ – ist Compeyson der Gentleman-Gegenspieler, der sie beide in unterschiedlicher Weise durch vordergründige Seriosität und Status schicksalhaft bestimmt. Zwischen Miss Havisham und Estella entwickelt sich eine verzerrte Mutter-Tochter-Beziehung, da sie nicht durch Zuneigung, sondern durch Kontrolle und Gegenläufigkeit bestimmt wird. Es stellt sich am Ende die beunruhigende Frage, wer wen mehr kontrolliert und manipuliert hat, was dem Frankenstein-Motiv eine düstere Ironie verleiht. Estella ist auch *ein* Katalysator für Pips Suche nach seiner Identität, indem sie seinen Irrtum motiviert, sein Scheitern mitverantwortet und Pip aus der Frustration dieser Erfahrung zur Selbsterforschung seines Verhaltens anregt (Thomas R. G., 5. Aufl. 1975, S. 40). Magwitch und Pip stellen in ihrer schicksalhaften Verkettung ein moralisches Kontinuum von Gut und Böse dar, in welchem der eine dem Anderen komplementäre Bedeutung und psychologische Tiefe verleiht (Van Ghent, 1967, S. 33).

Es ist dieses Verweben der Schicksale, das dem Leser moralische Betroffenheit und Empathie empfinden lässt. Dabei ist das mentale Konzept des viktorianischen Lesers dem Romangeschehen in vielfältiger Hinsicht sehr nahe. Die zahlreichen Anspielungen auf die moralische Erbauungsliteratur der Zeit erzeugen Übereinstimmungen und spielen über Handlungsführung und Figurenkonzeption mit den Erwartungen der Leser. Auf diese Weise kann eine moralische Neu-Orientierung im Hinblick auf die Botschaft des Romans angebahnt werden: Nicht das zeitgeistige veräußerlichte Gentleman-Ideal ist das Erstrebenswerte, sondern das im Begriff „gentle“ liegende Ideal von Demut, Bescheidenheit, Fleiß und Ernsthaftigkeit. Nicht der Angehörige des Großbürgertums verfügt quasi automatisch über diese Eigenschaften, sondern jeder integre Bürger wie Joe, Biddy, Mr. Pocket und nicht zuletzt auch der geläuterte Kriminelle Magwitch. Nicht die Hybris der Machbarkeit um jeden Preis, sondern Mitmenschlichkeit und persönliche Integrität sind der Antriebsmotor für die Entwicklung einer Gesellschaft, in der alle ihren angemessenen Platz finden.

Für den aktuellen Leser sind die o.g. Anspielungen ohne die Hilfe von Annotationen nicht erkennbar, spielen aber für die Entwicklung eines geeigneten mentalen Konzepts im Sinne des Verständnisses des Romans keine unabdingbare Rolle.

Es sind hier vielmehr die aristotelische Handlungsführung, die Enthüllungsdynamik und die dichte, auf Spiegelung und Entsprechung ausgelegte Figurenkonzeption, welche helfen, emotionale Involvierung und moralisches Nachdenken herbeizuführen. Die inhärente Botschaft, dass die soziale Herkunft nicht die moralische Integrität des Menschen bestimmt, kommt dem mentalen Grundkonzept eines in einer Demokratie sozialisierten Bürgers sehr nahe. Diesem Leser ist auch das dargestellte Ringen um Identität gegen die Gefahr der Selbstentfremdung in einer modernen, stark veräußerlichten und auf Machbarkeitsvorstellungen agierenden Gesellschaft im Grundsatz nicht fremd. Die Handlungs- und Figurenführung ermöglichen es dem modernen Leser sich das narrative Situationsmodell so weit wie nötig zu erarbeiten, eine Verbindung herzustellen zum Figurenmodell und daraus die moralische Botschaft abzuleiten.³⁴¹ Diese Botschaft wird nach John auch durch die Verwendung von melodramatischen Elementen befördert, indem sie einen direkten Zugang zur Psyche des Lesers erzeugen und dessen moralische Phantasie anregen (John, 2011, S. 138).³⁴²

Flint sieht im Protagonisten Pip eine weitgehend passive Figur, die zwar die Determinanten ihres Seins offenlege, aber doch diesen Prozess der Offenlegung nicht aktiv gestalte. Damit mache der Roman nicht deutlich, wie das Individuum eine Rolle bei der Gestaltung seiner eigenen sowie der gesellschaftlichen Zukunft spielen könne (Introduction, 1993, S. ix). Nach Flints Ansicht ist Pip nicht die Art Held, welcher in einer auf Konkurrenz und Pragmatismus basierenden urbanisierten Gesellschaft in der Lage sei, sich zu behaupten, auch wenn seine Figur zeige, dass Integrität und Pragmatismus versöhnt werden könnten (S. xxi). Calder hingegen sieht die moralische Qualität der Figur des Pip in der Verbindung von „sharp intelligence“ mit „warm fellow feeling“ – das seien die beiden Antworten auf die gesellschaftlichen Übel (Introduction, 1978, S. 29).³⁴³ Man kann an Dickens kritisieren, dass in seinen Romanen die Dilemmata der Gesellschaft offenbart werden, jedoch keine systemische Erlösung von

³⁴¹ Natürlich spielen diese Grundzüge der Narration auch bei der Involvierung des zeitgenössischen Lesers eine Rolle, um Figurenempathie zu erzeugen, damit eine Bewertungsemotion erfolgen kann.

³⁴² Auch Calder weist auf die literarische Qualität hin, mit der Dickens die Elemente des Melodrams verwendet und welche Calder – bezogen auf Kap. 38 - festmacht an „[...] the quality of the rhetoric, the power of the repeated words and phrases, and the strength of Dickens’s conception of both characters [i.e. Estella and Miss Havisham]“ (Introduction, 1992, S. 38).

³⁴³ Auch Leavis wendet sich gegen die Bewertung einer schwachen, uninteressanten Figur, weil sie Pip als Repräsentanten des normalen Menschen sieht „but with greater sensitiveness“: „[...] it is the very fact of this awareness that makes Pip able to exercise moral choice [...]“ (Leavis Q. D., 1980, S. 427) und sie hebt hervor, dass die geschilderte Gesellschaft dieses nicht eben einfach mache. Damit entspricht Leavis’ Wertung indirekt den Anspielungen auf *Paradise Lost*, die sich auf die Freiheit der Wahl beziehen.

diesen aufgezeigt wird. Aber Dickens' Haltung ist eine völlig andere: Er hat kein Vertrauen in staatliche Institutionen. Das konnte bereits in *OT* und *BH* gezeigt werden. Ihm geht es im Wesentlichen darum, dass der Einzelne seine Verantwortung für das Gemeinwesen erkennt und wahrnimmt. Insofern ist Slater erhellend, der im autobiographischen Bericht Pips „a brilliant device“ sieht,

„to tell a universal story of human passions, mutual exploitation, selfishness, self-delusion and selflessness, a story that can have no end for any individual as long as he or she lives. The poisonous class system of the particular society in which the story is set may provide the plot but the great themes of the novel are indeed universal.“ (Slater, Introduction, 1992, S. xvii)

In diesem Zitat wird deutlich, dass es im Roman zwar um eine real existierende soziale Formation geht, aber dass es die gesellschaftlichen Implikationen sind, die eine Universalität und Überzeitlichkeit erzeugen. Es sind Themen von moralischer Grundsätzlichkeit, die Dickens in *GE* gleich in mehrere Mystery-Plots gießt, nämlich Schein und Scheinheiligkeit als Verhaltensmuster, die Vordergründigkeit von Werten und Normen, die die kapitalistische Gesellschaft prägen, und die die Entfremdung des Individuums als Grundkonstituante des Seins in der modernen Gesellschaft befördern. Indem Schein und Wirklichkeit, Mythos und Wahrheit, Irrtum und Erkenntnis ins Verhältnis gesetzt werden, erhält die Enthüllung der Wirklichkeit im Mystery-Plot eine besondere narrative Beschaffenheit, Zielführung und Wirkung. Sie erweist sich in ihrer Anlage als konstitutiv für die Aussage des Romans.

5.6 Die Poetik der Enthüllung in *GE*: Eine Visualisierung von Irrtum und Erkenntnis

Wie oben erwähnt gestaltet *GE* im Gegensatz zu *OT* und *BH* kein typisches Herkunftsrätsel oder eine in der Vorgeschichte verborgene Schuld, sondern verwebt einen Bildungsroman mit mehreren Mystery-Plots. Deren Auflösung offenbaren Irrtum und Schuld des Helden und führen zu dessen Erkenntnis, Reue, Läuterung und moralischer Entwicklung. In diesem narrativen Szenario erweist sich die Enthüllung von Geheimnissen als erzählerisches Leitmotiv, welches das Thema aus der individuellen Sphäre auf die gesellschaftliche Ebene hebt und auf diese Weise eine soziale Fabel gründiert. Es wird Verborgenes sichtbar gemacht und der Leser kognitiv und emotional involviert, so dass er sich für die inhärente Frage nach den Werten und Normen, die eine Gesellschaft braucht, öffnen kann. Im Enthüllungsmodus liegt folglich ein sinnstiftendes Leseerlebnis.

Es sind die Prinzipien der Handlungsführung, der Figurenkonzeption, der leitmotivischen Metaphorik und Symbolik sowie eine vielgestaltige Präsentation der Geschichte zwischen Narration, Reflexion, szenischer Darstellung, Melodram und allen Facetten der Ironie, die den Leser an Pips Identitätssuche intensiv beteiligen und den Fokus auf das gesellschaftliche Thema hin erweitern. Der Enthüllungsmodus entspricht auch in *GE* der Idee, die strukturgebend für Pips Lebensgeschichte ist, nämlich Irrtum sichtbar und Erkenntnis möglich zu machen. Mehrere Mystery-Plots, nämlich diejenigen, die sich um die Wahrheit der vier Hauptfiguren des Romans - Pip, Estella, Miss Havisham und Magwitch - ranken, überschneiden, spiegeln und vertiefen sich gegenseitig und werden mit jeweils unterschiedlichem narrativen Fokus erzählt.

Die zentrale Geschichte, um die sich die anderen Geschichten wie Trabanten anordnen, ist die Geschichte einer Verblendung, die von den Stufen Fehler, Irrtum und Enthüllung mit anschließender Erkenntnis und Läuterung bestimmt wird. In Ermangelung eines Ermittlers auf der Figurenebene und durch einen Erzähler, der die Aufklärung behindert, wird der Leser in diese Rolle gedrängt. Der autodiegetische Erzähler als handelndes Ich leugnet die Identität der Dinge bzw. deutet sie im Sinne seiner Verblendung anders, so dass der Leser immer in Gefahr ist, seinen Irrtum mitzuvollziehen. Die Erweiterung dieser eingeschränkten Sichtweise durch das Ich des sich erinnernden reifen Chronisten ermöglichen dem Leser durch dessen Vorausdeutungen, Warnungen und Kommentare Zweifel an der Erzählung des handelnden Ich zu entwickeln und die Frage nach Pips Gönner mit einer anderen Erwartung zu stellen als der handelnde Erzähler. Zu diesen beiden narrativen Ebenen fungieren die szenischen Darstellungen in zentralen Kapiteln als Kontrast, Korrektiv oder Komplement, so z. B. die Begegnung mit dem Fremden in der Dorfschänke (Kap. 10), die Offenbarung der großen Erwartungen durch Jaggers (Kap. 18), der Abschied von Miss Havisham (19), das Wiedersehen mit Estella in Satis House (Kap. 29), die Begegnung mit Estella in London (Kap. 33), das Konfrontationskapitel Estella/Miss Havisham (Kap. 38) und das „Ernüchterungskapitel“ (Kap. 44), als Estella ihre Heirat mit Bentley Drummle verkündet. In diesen szenischen Darstellungen, die eine direkte Wirkung auf den Leser haben und die Distanz zwischen Erzähler und Leser zeitweilig aufheben, erhält der Leser *eigene* Eindrücke, die er zur Sichtweise des handelnden Pip in Beziehung setzen kann. Auch diese Eindrücke erzeugen Zweifel, indem das Nebeneinander von sichtbarer Manipulation durch Estella und Miss Havisham und Pips verblendeter Wunsch-Wertung einen starken Kontrast erzeugen. Hinzu kommt das

unentwegte Nebeneinander von Kriminellenmilieu und Estella-Sphäre, was den handelnden Erzähler deutlich verunsichert und was der Leser als starke Vorausdeutung auf eine andere Wirklichkeit gewichten kann.

Zusätzlich zur direkten Dramatisierung werden „inset-stories“ eingesetzt, um den Fokus des handelnden Ichs zu erweitern und die Handlungsdynamik zu erhöhen. Miss Havishams Geschichte einer verlassenen Braut, die ihre Handlungsmotive verdeutlicht, wird in wesentlichen Teilen schon in Kap. 22 von Herbert erzählt. Diese Geschichte führt aber nicht dazu, dass sich Pip gewarnt fühlt, vielmehr sieht er sich bestätigt in seinem Glauben, Miss Havisham sei seine Gönnerin, nur weil er *meint*, Herbert teile seine Auffassung. Die hier erstmals aufgeworfene Frage nach Estellas Herkunft wird erst später im Wechsel von „inset-stories“, dramatischen Szenen, die das Ähnlichkeitsmotiv als „clue“ nutzen, und Pips eigenen Recherchen als Quasi-Detektiv zu einer Lösung gebracht, an der der Leser teilhat. Das Ähnlichkeitsmotiv wird in verschiedenen Kapiteln (29, 32, 33) genutzt, um Spannung zu erzeugen. Aber erst mit Magwitchs Geschichte, die er selbst erzählt (Kap. 42), werden weitere Aspekte von Miss Havishams Geschichte sichtbar, nämlich dass sowohl Magwitch als auch Miss Havisham Opfer des Gentleman-Kriminellen Compeyson wurden. Von nun an wird für Pip die Frage nach Estellas Herkunft virulent. In Kapitel 48 wird ihm die immer schon gefühlte Ähnlichkeit offenbar und er erkennt die Mörderin Molly als Estellas Mutter; eine Annahme, die Wemmick durch die komplementäre Geschichte Mollys erhärtet. Von nun an betätigt sich Pip als eine Art Detektiv, indem er weitere Indizien sammelt, Miss Havisham befragt (Kap. 49) und mit Herbert, der als eine Art „Watson“ fungiert, alle „clues“ zusammenfügt und zu einer Auflösung bringt, die Estella als Tochter von Molly und Magwitch ausweist (Kap.51) und damit die Ironie der Ereignisse um Pips Irrtum auf einen Höhepunkt treibt. Für diese Detektion ist entscheidend, dass nicht Rationalität Pips Suche nach der Wahrheit bestimmt, sondern dass es durch Szenen hervorgerufene Assoziationen sind, die Pip auf die Spur von Wahrheit und Erkenntnis bringen, wobei die anschließende Investigation nur verifizierenden Charakter hat.

Die Polymodalität stiftet ein Gegengewicht zu Pips Wahrnehmungen als handelnder Erzähler. So lange sich Pip im Zustand seiner Verblendung befindet, ist er selbst zu keiner Erkenntnis in der Lage. Aber für den Leser werden Widersprüche, Spiegelungen durch Wiederholung, signifikante Juxtapositionen sichtbar, die Spannung erzeugen und die Frage nach Pips Gönner durch die Frage, wann er seine Verblendung bemerkt, ergänzen. Diese beiden Fragen werden überlagert durch die Frage nach Pips

moralischer Entwicklung. In zentralen Szenen, die die Begegnungen mit seinem früheren Umfeld illustrieren, wird schnell klar, dass er ein arroganter Snob geworden ist. So lange ihn der Snobismus bestimmt, verfängt er sich immer mehr in seinem Irrtum, weil ihm das Herz als moralische Kraft zur Erkenntnis fehlt. Die Herzmeterapher wird durch den ganzen Roman leitmotivisch entwickelt und zur Charakterisierung von mentalen und moralischen Befindlichkeiten der Figuren eingesetzt.

Der Leser ist sowohl kognitiv wie emotional involviert, indem er Indizien sucht, sich in die erzählende Figur versucht hineinzusetzen und indem er Mitleid mit ihr empfindet, weil er die quälende Obsession für Estella, den Verlust von personaler Integrität und Bodenhaftung verspürt. Hatte der Teil 1 dem Leser in kleinen Spannungsbögen Pips Leben auf den Marschen nähergebracht, seine Verletzlichkeit, seine Involvierung mit dem Kriminellenmilieu, sein kindliches schlechtes Gewissen, seine fehlerhafte Suche nach einem Platz in der Gesellschaft offenbart, so ist der mittlere Teil ein langer Spannungsbogen, in dem Pips moralische Dekadenz und Verblendung zu einer Klimax getrieben wird bis zur Begegnung mit Magwitch, welche sein ganzes Leben förmlich aus den Angeln hebt. Dabei ist der Leser weniger überrascht als der irrende Protagonist, zumal er vom Erzähler-Chronisten einige deutliche Vorausdeutungen erfahren hat. Dennoch ist er in der Lage, Pips Verzweiflung nachzuvollziehen. Nachdem der 2. Teil der Geschichte durch die Gegenläufigkeit von Irrtum und Erkenntnis eine Langsamkeit in der Handlungsentwicklung aufweist, nimmt die Handlung nach der Anagnorisis an Tempo zu. Die Figurenkonzeption hatte im 2. Teil die Verlangsamung der Ereignisse begünstigt, indem sowohl Miss Havisham als auch Magwitch dazu beitragen, den Irrtum des handelnden Erzählers zu begünstigen und seine wachsende Obsession für Estella zur Verfestigung beizutragen. Im 3. Teil drängen all diese Geschichten nach vorne und wollen enthüllt werden, damit die Verbindungen der Figuren untereinander offenbar werden und ihre Beziehung zu Pip geklärt wird: Magwitch als Gönner von Pip, Miss Havisham als Manipulatorin von Pips Gefühlen, Estella als Tochter einer Mörderin und eines Kriminellen, die ihn zugleich anlockte und zurückwies (Kap. 29). Dabei sind Pip und Magwitch als ein moralisches Kontinuum von Gut und Böse gestaltet; Miss Havisham ist Pips Spiegelung, indem auch sie durch obsessive Liebe einem Irrtum zum Opfer fällt; Magwitch und Miss Havisham werden durch ihre Manipulationen zu Parallelfiguren; Estella ist allen zugeordnet als kalter Stern und Symbol der Veräußerlichung, aber auch als Pips moralische Entsprechung von Snobismus und Arroganz. Die komplementäre Anordnung der Figuren verleiht

ihnen nicht nur charakterliche Tiefe, sie ergänzt den Enthüllungsmodus, indem sie Schlussfolgerungen über die Beziehungen der Figuren untereinander evoziert. Der Zufall ist es, der die Figuren zusammenführt und eine höhere Macht impliziert. Aber Pips beharrliche Weigerung, den Zufall als ordnende Macht auch nur in Erwägung zu ziehen, unterfüttert seinen Irrtum. Alle Zufälligkeiten verwandelt er entweder in Setzungen, indem er falsche Kausalattributionen vornimmt, oder er wehrt sie ab, indem er die Signifikanz leugnet. Der Leser hat durch die Polymodalität der Narration die Chance andere Möglichkeiten der Wirklichkeit zu sehen.

Das System der Mystery-Plots sorgt für Ordnung, Rhythmus und Kohärenz in der Erzählung; es zeigt auf der Inhaltsebene überraschende Verbindungen zwischen unterschiedlichen sozialen Welten und Figuren auf und dient auf der thematischen Ebene der moralischen Erkenntnis. Der Mystery-Plot verleiht der sozialen Fabel von Schein und Wirklichkeit, von Manipulation und Entfremdung eine adäquate Gestalt, indem die zugrunde gelegte aristotelische Handlungsführung in Verbindung mit der Narration einer Bildungsbiographie auf Enthüllung und Erkenntnis drängt. Diese Geschichten thematisieren Grundkonstituenten des menschlichen Seins, nämlich Fehler, Irrtum, Erkenntnis und moralisches Lernen. Letztere werden anschaulich und quasi expressionistisch in Szene gesetzt durch Schatten- und Wassersymbolik sowie Pips symbolische Reise in die Unterwelt und sein erfolgreicher Kampf mit der Macht des Bösen.

Vom Einzelschicksal ausgehend vermag die so organisierte soziale Fabel sozialkritische Aussagekraft zu gewinnen. Die Vielgestaltigkeit der Narration und das Zusammenwirken von komplementären Figurenkonzepten ermöglicht mit sparsamen Mitteln Bezug zu nehmen auf eine komplexe Gesellschaft und ihre Dilemmata. Wieder sind es auch die narrativen Mittel von Zufall, von Kontrast und Entsprechung, von Multiplikation und Spiegelung der Beispiele, die den Mystery-Plot von der individuellen auf die gesellschaftliche Ebene führen. Leitmotivische Metaphorik (Herz) und sinnfällige Symbolik (Nebel, Gefängnis, Schatten) unterfüttern die Enthüllung der individuellen und der gesellschaftlichen Schuld. Der Wechsel zwischen melodramatischen Stilmitteln in zentralen Szenen der Erkenntnis und Desavouierung und allen Spielarten der Ironie begünstigen die innere Involvierung des Lesers und seine Erkenntnis, da sie einen direkten Zugang zur emotionalen und moralischen Erfahrung des Lesers ermöglichen. Der Modus der Enthüllung, der den Mystery-Plots zugrunde liegt, begünstigt die kognitiv-analytische Involvierung des Lesers und lässt in der

subtilen Handlungsführung von *GE* die Einsicht reifen, dass die Ratio allein nicht tauglich ist, der Komplexität der Welt auf die Spur zu kommen und dass man dieser Komplexität durch Manipulationen und Machbarkeitsbehauptungen nicht gerecht werden kann. Der Mystery-Plot erweist sich zwar als Strukturgeber; jedoch wird er auch zum Sinnbild einer begrenzten Wahrnehmung: begrenzt in dem Sinne, dass sie sich allein auf die Mittel der Ratio verlässt. Es drängt sich die Erkenntnis auf, dass dem technokratisch-veräußerlichten, ausschließlich rationalen Verständnis von Gesellschaft ein komplementäres Werte- und Normensystem entgegengesetzt werden muss, das auf Mitmenschlichkeit, Ernsthaftigkeit und persönlicher Integrität beruhen sollte.

Der Bewertungsrahmen ergibt sich für den zeitgenössischen Leser durch Wertkongruenzen zwischen den zahlreichen literarischen Anspielungen und Pips schlussendlicher Entwicklung zu einem ernsthaften, mitmenschlichen und verantwortungsbewussten Menschen wie es Smiles nahelegt. Pips Figureneindruck wird verstärkt durch die zirkuläre Entwicklung und durch das Versöhnungsmotiv der Schluss-Szene, das wiederum durch die literarische Anspielung auf *Paradise Lost* eine komplexe Weiterung der Aussage erfährt.³⁴⁴ Für den aktuellen Leser stellen sich ähnlich gelagerte Bewertungsemotionen ein. Für ihn ist dabei weniger das Wertekonzept der viktorianischen Erbauungsliteratur oder des Gentlemans ein Bezugsrahmen, sondern dasjenige von Anstand und Solidarität.³⁴⁵ Auch verfährt für den aktuellen Leser die kritische Beleuchtung der Entfremdungsmechanismen, der das Individuum in einer komplexen Gesellschaft durch die Manipulationen des Geldes ausgesetzt ist, mindestens so sehr wie für den zeitgenössischen Leser. Diese Mechanismen mögen hier vermittelt sein durch die direkte und persönlich motivierte Manipulation einer Angehörigen der Führungsschicht oder einer unsichtbaren monetären Macht im Hintergrund; dennoch wird die Übertragbarkeit in den aktuellen gesellschaftlichen Rahmen durch die gesellschaftliche Rolle und Funktion der einzelnen Figuren für die Geschichte erkennbar. Pips Einsicht in die eigenen Irrtümer und Fehler und die zunehmende

³⁴⁴ Anne Sadrin macht darauf aufmerksam, dass der Publikumserfolg des Romans immens war, indem das Werk allein in seinem ersten Jahr fünf Auflagen erlebte. Die Rezensenten hätten „plot terseness truthfulness and reality, credibility and imaginativeness“ gewürdigt. Edwin Whipple habe Dickens geschätzt, indem er ausführte: „[...] the author had succeeded in at once stimulating and baffling the curiosity of his readers.“ (Sadrin, 1988, S. 246) Diese Wertungen unterstreichen den hier vorgelegten Wirkungsbefund. Natürlich gab es auch kritische Stimmen wie die von Mrs. Oliphant (S. 247ff.).

³⁴⁵ In dem schon erwähnten Buch von Axel Hacke über den Anstand wird diese Idee für die Gegenwart sinnfällig formuliert: „Wir alle akzeptieren oft nur sehr ungern Tatsachen, die nicht zu unserem Weltbild passen, das ist ausgesprochen menschlich und auch gar nicht so schlimm. Man sollte es bloß wissen und so *anständig* sein, es zuzugeben.“ (Hacke, 2017, S. 126f.); (Hervorhebung d.d. Verfasserin)

Aufhebung der Distanz zwischen Erzähler als Handelndes Ich und Erzähler als Chronist sind ein sinnfälliges Mittel, um den damaligen wie den heutigen Leser „mit der Figur gehen“ zu lassen. Dabei stiften insbesondere dem modernen Leser jene Darstellungsmittel einen Zugang zur Figur des Protagonisten, die eine Affinität zur Moderne haben: die polymodale Erzählweise, die reziproke Spiegelung von Umgebung und innerer Befindlichkeit, der nahezu filmische Darstellungsmodus mancher Sequenzen einschließlich der melodramatisch-expressiven Präsentation der Gefühle und die Verbindung von Satire, Grotteske und Mystery. Die dem Mystery-Plot inhärente Dynamik ist darauf gerichtet die Imagination des Lesers anzuregen, damit er das Verborgene sichtbar machen kann. In *GE* macht der Mystery-Plot die organischen Beziehungen der Menschen untereinander sichtbar und legt den Irrtum offen, man könne Gesellschaft auf der Basis von Machbarkeitsphantasien, Exklusivität und Geld gestalten. Vielmehr werden dieser Einsicht die Bedeutung von moralischen Kategorien für das eigene Handeln entgegengesetzt sowie die Demut in den Vordergrund gerückt, die darin liegt zu erkennen, dass etwas auch anders möglich sein kann als man denkt. Insofern haftet Pips Geschichte eine erstaunliche Aktualität an.

Kapitel 6 *Our Mutual Friend* (OMF): Variationen von Enthüllung und Erkenntnis im Spätwerk

„[...] things are not always what they seem“ (Buch II, Kap. 5, S. 321)

Diese Äußerung, die der verdeckte Geldverleiher Fledgeby dem Hochstapler Lamble vermittelt, ist das Leitmotiv des Romans. In diesem Satz kommt zum Ausdruck, dass es in vielfältiger Weise um das Verhältnis von Oberfläche und Untergrund geht, um die gegenläufige Dynamik, die die Konkurrenz von Schein und Wirklichkeit entfalten.

Mit *OMF* hat Dickens einen Roman geschaffen, in welchem „mysteries“ die ganze Handlung durchziehen und eine sehr komplexe Struktur schaffen. Das zentrale Thema ist das Geld, welches in allen Spielarten vorkommt, die schon aus den drei anderen Romanen dieser Studie bekannt sind. Das Geld bestimmt die Beziehungen, seien es Heirat, Freundschaft, Eltern-Kind-Bindung oder soziales Miteinander; das Geld definiert die Schichtenzugehörigkeit und erzeugt Snobismus und Dünkel; es ist Ausgangspunkt für Mord, Manipulationen, Erpressungen und falsche Identitäten und formt eine Gesellschaft, die ausschließlich auf Äußerlichkeiten bedacht ist und in der es

vielen Figuren an charakterlicher Tiefe im Sinne von „goodness of the heart“, „earnestness“ und „fancy“ mangelt und insofern die Oberflächlichkeit konstitutiv für Idee und Struktur des Romans ist.

Im Zentrum des Romans stehen zwei Schicksale, die als Entsprechungen gestaltet sind. Zum einen ist da John Harmon, der Haupterbe eines immensen Vermögens, das sein verstorbener Vater mit dem Handel von Müll erwarb. John kehrt zu Beginn des Romans von einem langen Auslandsaufenthalt zurück. Er soll sein Erbe nur antreten dürfen, wenn er die von seinem Vater ausgesuchte Frau, Bella Wilfer, Tochter eines früheren Angestellten, heiratet. Als John überfallen wird und nur mit Glück dem Tod in den Fluten der Themse entgeht, durch Zufall eine Leiche aus dem Fluss gezogen wird, die für ihn, Harmon, gehalten wird, ergibt sich die Möglichkeit mit falscher Identität in den sozialen Kreis seines verstorbenen Vaters zurückzukehren und Bella Wilfer auf die Probe zu stellen. Er nimmt unter dem Namen John Rokesmith bei den Wilfers Wohnung und verdingt sich bei Boffin, einem weiteren früheren Mitarbeiter seines Vaters, der nun statt seiner das Vermögen erbt, als Sekretär.

Die Parallelgeschichte dreht sich um das Schicksal der Familie Hexam, nämlich Vater Gaffer, Tochter Lizzie und Sohn Charley, die mit dem Sammeln von Müll und Leichen in der Themse ihr Geld verdienen, und um Eugene Wrayburn. Dieser ist ein reicher Nichtstuer und klientenloser Anwalt, der über den Leichenfund des scheinbaren John Harmon mit Lizzie in Kontakt kommt. Er hat sowohl Interesse an der Verbrechensgeschichte, in deren Aufklärung sein Freund Mortimer Lightwood und die Polizei involviert sind, als auch an Lizzie Hexam, die er mehr planlos als gezielt verfolgt und die sich diesen Nachstellungen entzieht, weil sie sehr wohl weiß, dass sie nicht zu seiner sozialen Sphäre passt. Dennoch: Wrayburns Interesse ruft Lizzies Bruder Charley und dessen Lehrer Bradley Headstone auf den Plan – Headstone verliebt sich auf eine völlig besitzergreifende Weise in Lizzie, so dass sie sich abgestoßen fühlt und seinen Antrag ablehnt. Die Abweisung führt Headstone in ein obsessives Stalking und letztlich in den versuchten Mord an seinem Nebenbuhler Wrayburn. Lizzies Vater, Gaffer Hexam, gerät schnell in Verdacht, für den Tod des vermeintlichen John Harmon verantwortlich zu sein, weil sein Geschäftspartner Rogue Riderhood ihn denunziert. Dessen Motiv ist das ausgelobte Lösegeld. Er weiß sehr wohl, dass Hexam unschuldig ist, weil er selbst an dem Verbrechen beteiligt war. Was die Polizei nicht bewerkstelligt, erledigt Rokesmith alias Harmon, indem er Riderhood inkognito (auch für den Leser) aufsucht und dazu bestimmt, seine Denunziation zurückzunehmen.

Gaffer Hexam nützt es nichts mehr, weil er auf der Themse verunglückt und ertrinkt; aber Lizzies soziale Reputation wird wiederhergestellt. Rokesmith - bis dahin auch für den Leser trotz allerlei „clues“ noch immer undurchsichtig - erzählt nach dieser Intervention in einem großen Monolog von den Ereignissen seines vermeintlichen Todes, seiner Motivation für den Identitätswechsel und seiner Überlegung, es beim Stand der Dinge zu belassen, was den Geschehensablauf in der Zukunft des Romans noch eine Weile bestimmt. Letztlich muss er hinnehmen, dass sein Arbeitgeber Boffin sich nun scheinbar zu einem ausgesprochenen Geizhals und gefühlkalten Menschen entwickelt und ihm das Leben schwermacht. Er muss auch hinnehmen, dass Bella Wilfer, in die er sich unversehens verliebt hat, seinen Heiratsantrag ablehnt, weil sie „Geld“ heiraten will. Gleichzeitig wird er von Mrs. Lamble, einer Dame aus der Gesellschaft, bei Boffin in Misskredit gebracht und entlassen. Doch Rokesmith gibt seine falsche Identität nicht auf, heiratet sogar später Bella, die durch die Begegnung mit Lizzie Hexam den Wert von Liebe und Mitmenschlichkeit und im erschreckenden Verhalten von Boffin ein Spiegelbild ihrer Geldgier erkennt. Bella und Rokesmith/Harmon führen ein bescheidenes, aber zufriedenes Leben bis John Rokesmith zufällig Mortimer Lightwood begegnet und der ihn als den Mann erkennt, der bei der Leichenschau als Zeuge auftrat und einen verdächtigen Eindruck machte. Nun schaltet sich auch die Polizei noch einmal ein, um den Fall für die Romangesellschaft endgültig aufzuklären. Der Leser weiß ja schon seit dem Monolog im Kap. 29 (von insgesamt 66 Kapiteln, die auf vier ziemlich gleich große Bücher aufgeteilt sind), wer sich hinter Rokesmith verbirgt. Auch Boffin gibt zu, dass er Johns Scharade schon eine Weile durchschaute und seinen eigenen vorgeblichen Charakterwandel nur spielte, um ein Zeichen zu setzen. Ohne zu zögern installiert er John nun wieder in sein Erbe (Kap. 13 des vierten Buches mit 16 Kapiteln).

Alternierend mit dem Schicksal von Bella und John wurde der Lebensfaden von Lizzie Hexam und Eugene Wrayburn weitergesponnen. Dass diese beiden Figuren zueinanderfinden können, hat mit Lizzies Charakterstärke und Mitmenschlichkeit zu tun und mit Eugene Wrayburns Erfahrungen von Nahtod, Erkenntnis und Läuterung. So begegnet Eugene Jenny Wren, einer Freundin von Lizzie, die ihr Geld als Herstellerin von Puppenkleidern für eine reiche Kundschaft verdient und damit ihren trunksüchtigen Vater unterhält. Jenny, körperlich behindert und eigentlich noch nicht erwachsen, hat die emotionale Qualität eines unschuldigen Kindes. Sie ist fantasiebegabt, völlig ohne Sinn für Oberflächlichkeit und die Verführung des Geldes und präsentiert sich in einer

unverstellten Mitmenschlichkeit. Wrayburn gerät durch die schweren Verletzungen, die ihm Headstone bei dem Mordversuch zufügt, in eine Nahtod-Erfahrung und wird von Lizzie, die ihn mit einem Boot aus der Themse vor dem Ertrinken rettet, und Jenny gepflegt. Quasi auf dem Totenbett heiratet er Lizzie (gegen seine vorherige Überzeugung), um sie vor sozialer Schmach zu schützen. Als er doch wieder richtig gesund wird, erneuert er sein Treue- und Liebesversprechen und bekennt sich zu einem aktiven planvollen Leben, in dem er Verantwortung übernimmt. Bradley Headstone und Rogue Riderhood geraten durch den Erpressungsversuch von Rogue, der Headstones Angriff auf Wrayburn erkannt hat, so aneinander, dass sie in dem Kampf beide ums Leben kommen. Parallel zu diesen beiden Hauptsträngen gibt es noch eine Reihe weiterer Erzählstränge, die von Intrigen getragen werden: So versucht die Figur des grotesken Bänkelsängers Silas Wegg, ähnlich hinterlistig und auf Geld aus wie Krook und Smallweed in *BH*, sich an Boffin zu bereichern. Er tritt in dessen Haushalt als Vorleser und Kalfakter auf, ist aber immer darauf aus, hinter Boffin herzuschleichen und überall nach Brauchbarem für sich selbst zu suchen. In all dem Müll auf Boffins Grundstück findet er tatsächlich noch ein Testament, welches das Erbe der Krone zukommen lässt und erpresst Boffin. Aber wie in *BH* ist ein Testament nicht in Stein gemeißelt und ein weiteres wird gefunden, das Boffin zum Alleinerben macht. Des Weiteren spinnt der verdeckte Geldverleiher Fascination Fledgeby böse Ränke gegen diejenigen, die sich auf ein Kreditgeschäft mit seiner verdeckt geführten Firma eingelassen haben. Fledgeby gehört zu dem Gesellschaftskreis, der die „high society“ im Roman ausmacht und von einer Reihe von neureichen Paaren (die Veneerings, die Podsnaps), scheinreichen Hochstaplern (Mr. und Mrs. Lammle) und echten Adligen wie Lady Tippins und Melvin Twemlow repräsentiert werden. Zu ihnen gehören faktisch auch Wrayburn und Lightwood, die als Public School-Absolventen, Anwälte und Söhne reicher Eltern, durch ihre Anwaltstätigkeit die Verbindung zwischen den gesellschaftlichen Sphären herstellen – ähnlich wie Jagers in *GE*. Fledgeby treibt mit hinterhältiger Boshaftigkeit die Lammles und Twemlow in den Bankrott und versteckt sich lange hinter der Fassade des jüdischen Händlers Riah. Insofern ist er an Machtbewusstsein und an fehlender Moral dem Anwalt Tulkinghorn nicht unähnlich, der ja ebenfalls einen Sinn für das Verdecken und Verstecken sowie den eigenen Vorteil hatte.

Die feine Gesellschaft trifft sich regelmäßig zu Dinner-Parties, auf denen ihre Mitglieder den neuesten Gesellschaftsklatsch austauschen, sich durch ihre hohlen Reden

selbst desavouieren und das Romangeschehen wie ein antiker Chor kommentieren (Davis, 1999, S. 399). Ihnen gehört im Roman das letzte Wort. Sie tratschen in hochmütiger Weise über die Heirat von Wrayburn und Lizzie Hexam und sehen diese Verbindung als unangemessen an. Einzig Twemlow erhebt seine Stimme gegen die Scheinheiligen und drückt die Essenz der Botschaft des Romans aus: „[...] if such feelings³⁴⁶ on the part of this gentleman, induced this gentleman to marry this lady, I think he is the greater gentleman for the action, and makes her the greater lady.“ (Buch 4, Kap. 16, S. 891) Zwar kann auch aus diesem Roman keine systemische Lösung für die Dilemmata der Gesellschaft abgeleitet werden, aber die Haltung von zwei Mitgliedern der Oberschicht, die sich von der Oberflächlichkeit ihrer Standesgenossen abkehren, ist doch als Hoffnungsschimmer zu werten. So sieht es auch Mortimer Lightwood, der am Ende fröhlich gestimmt seinem Büro zustrebt. Das letzte Wort des Romans ist „gaily“ (ebd., S. 892).

Die kurze Inhaltsangabe zeigt bereits, dass die Mysteries nicht in erster Linie um die Aufklärung von Verbrechen in Form des Entdeckens und Sammels von „clues“ gehen, sondern um die Entlarvung des schönen Scheins und um die Aufdeckung und Entwicklung der wahren Identitäten der sinntragenden Figuren bzw. um das, was Täter wie Wegg und Fledgeby antreibt. In den „sub-plots“ ist der Roman eine Satire auf die Oberflächlichkeit der Gesellschaft und die korrupte Macht des Geldes. Der zentrale Mystery-Plot entfaltet sich in diesem Roman denn auch anders als in den schon besprochenen Romanen. Im Nachwort seines Romans verteidigt Dickens entschieden sein Design. Er hebt darauf ab, dass es ihm ausdrücklich darum ging, den Leser früh vermuten zu lassen, dass Harmon nicht tot ist und dass John Rokesmith Harmon ist. Dickens hat dabei offenbar Wilkie Collins‘ Vorwort zu dessen Roman *The Dead Secret* im Blick gehabt. In diesem Vorwort hebt Collins darauf ab, dass er die Wirkung der Geschichte lieber von der Erwartung als von der Überraschung des Lesers abhängig machen wollte: „believing that the reader would be all the more interested in watching the progress of „Rosamond“ and her husband towards the discovery of the Secret, if he previously held some clue to the mystery in his own hand.“ (Annotation 1 zum Postscript von Dickens in der hier verwendeten Penguin-Ausgabe, S. 910)

Schon in der Wahl der Erzählinstanz wird Dickens‘ Absicht deutlich, die Oberfläche der Dinge in Frage zu stellen. Das ist folglich die Entdeckungsaufgabe des

³⁴⁶ Gemeint sind „gratitude, respect, admiration, affection“ (ebd.).

Lesers. Der heterodiegetische Erzähler wechselt zwischen Gesellschafts- und Polizeireporter, zwischen subjektiver Figurensicht und dramatisierter Darstellung. Der Gesellschaftsreporter erzählt satirisch überzeichnend, tritt wie in *OT* auch als ‚public orator‘ auf, lässt die Figuren durch ihre Rede sich selbst desavouieren, stellt sie in Kontrast und Entsprechung, nimmt mal diese oder jene Figur, um das Geschehen subtil zu kommentieren und beschreibt in ausführlichem Detail, dessen Charakteristik die Wiederholung ist, was es zu sehen gibt, z. B. bei den Dinnerparties der Veneerings. Als Polizeireporter oder Berichterstatter wählt er eine konsequente Außenschau, die nur durch die Dialoge der Figuren und deren Selbstdarstellung unterbrochen wird (Maack, 1991, S. 184). Ein Beispiel ist die Eingangsszene, in welcher Gaffer Hexam und seine Tochter Lizzie mit ihrem Boot auf der Themse ihrer Arbeit nachgehen. Die Außenschau sorgt dafür, dass der Leser alle Bezüge zwischen den Figuren und alle wichtigen Informationen zu den Figuren aus Beschreibung und Figurenrede abstrahieren muss. Bei der Leichenschau mit Lightwood, Mr. Inspector, Gaffer Hexam und dem Zeugen Handford (alias Harmon alias Rokesmith) werden die „clues“ in trockener Amtssprache beschrieben und zu einem vorläufigen Bild zusammengefügt. Hier sind sowohl die Romanfiguren als auch der Leser gefragt, ihre Schlussfolgerungen zu ziehen (Maack, S. 184). Es kommt zu der folgenreichen Personenverwechslung, „a case of mistaken identity“ (ebd.), die für den Leser insofern früh Argwohn auslöst, als der „Zeuge“ Handford (alias Rokesmith) ein sehr verdächtiges Verhalten an den Tag legt: er wirkt unsicher, verstohlen, fahrig, und am Ende ist er wie vom Erdboden verschluckt. Später wird Lightwood per Zeitungsannonce nach ihm suchen. Und es wird auch Lightwood sein, der die Aufdeckung der falschen Identität auf der Figurenebene initiiert. Der Leser weiß zu diesem Zeitpunkt schon um die doppelte Identität und legt seit Buch II, Kap. 13 sein Interesse auf die Frage, wie lange Rokesmith seine falsche Identität noch bewahren kann und will. Jaffe - zitiert bei Litvack - beklagt, dass die Erzählinstanz nicht dominant fokussiert sei, sondern im Unbestimmten bleibe (Litvack, 2008, S. 441), indem keine Figur klar die Position des Erzählers repräsentiere. Es liegt ja gerade in dieser multiplen und oft direkten Erzählweise der Reiz für den Leser, der ohne den Reflexionsfilter eines prominent kommentierenden Erzählers oder **einer** zentralen Figur wie z. B. Oliver Twist seine eigenen Schlussfolgerungen aus dem Erzählten abstrahiert und dazu seine Imagination einsetzen muss.

In *OMF* verlagert sich das Leserinteresse von der „whodunit-Aufklärung“ auf die psychologische Exploration der in Geheimnisse, falsche Identitäten und Intrigen

verwickelten Personen. Schon in *BH* wurde das Rätsel um Esthers Herkunft und Lady Dedlocks Geheimnis früh gelöst, um dem Interesse an Lady Dedlocks Verheimlichungsstrategien auf der Ebene der Romangesellschaft und ihrem Umgang mit der Schuld Platz zu machen. Auch in *GE* ist der Leser mindestens genauso an Pips emotionalen Irrungen und Wirrungen interessiert wie an der Frage, wer denn nun der geheimnisvolle Gönner sei. Diese Art der Handlungs- und Figurenführung und der damit verbundene variable narrative Fokus ermöglicht es, „die geheimnisvolle Identität der Figuren zu durchschauen, hinter dem Äußeren, der Maske oder dem Rollenspiel die Psyche des einzelnen zu erkennen“ (Maack, S. 183) und damit eher Motive, Antriebskräfte und Charakterdispositionen freizulegen rund um das Thema von Streben nach Status, Geld und Gier und von korruptem Verhalten.

In der Figur des Boffin erlebt der Leser zunächst eine scheinbare Wandlung des Charakters durch das Geld und dann eine Überraschung, als Boffin am Ende aufdeckt, dass er seine Veränderung zum Geizhals nur spielte, um Bella den Spiegel vorzuhalten und sie auf die Probe zu stellen. Da der Leser Boffin im Wesentlichen aus der Figurenperspektive wahrnimmt, ist er genauso überrascht wie Bella, wenn Boffin seine „Deckung“ verlässt. Umso eindrücklicher wird die Lektion kognitiv wie emotional wahrgenommen, die Bella, Wegg, die Lammles und der Leser über die Korruptierbarkeit des Geldes lernen sollen (Maack, S. 187). Ähnliches gilt für die Leserinvolverung, wenn der Erzähler die Rolle des „public orator“ einnimmt, nämlich immer dann, wenn er besonders empörende Geschehen kommentiert: So den Tod von Betty Higden und von Johnny, dem Waisenkind. In beiden Fällen verfolgt Dickens in einem „sub-plot“ nochmals das Thema des Armengesetzes und setzt es vor dem Hintergrund der oberflächlichen, selbstgerechten oberen Mittelschicht in bewegenden Szenen um. Diese sprechen mit ihrer melodramatischen Direktheit und der Inszenierung von Gefühlen nachhaltig die Emotionen des Lesers an.

Die Aufdeckung der Identitätsverwechslung aus den Eingangskapiteln lässt noch eine Reihe von Kapiteln auf sich warten (Buch II, Kap. 12/13) und ist von der Handlungsführung und Informationsvergabe her ganz anders gestaltet als in den bislang besprochenen Romanen. Dem Ziel geschuldet, eher keine Rätselspannung, sondern eine Erwartungsspannung im Hinblick auf die moralische Entwicklung der zentralen Figuren zu erzeugen, verweben sich zwei parallele Handlungen. Der vermeintliche Mord an Harmon und dessen Leben in einer zweiten Identität bis zur Selbstaufklärung in Buch II, Kap. 12 und 13 erzeugt zunächst eine Rätsel- oder Entdeckungsspannung, die durch

sparsame Andeutungen gesteuert wird, die im Wesentlichen auf der Inkonsistenz von Situation und Reaktion beruhen. Nach der Auflösung für den Leser erfolgt ein Wechsel der Spannung auf die Erwartung hin, wie lange das Geheimnis in der Romangesellschaft zu wahren ist und welche Folgen für die Figuren damit verbunden sind. Schon in *BH* war diese Art des Spannungswechsels verwandt worden, um den Leser stärker für die Figur der Lady Dedlock zu interessieren und durch die Prüfungen Empathie zu erzeugen. Der zweite Teil der Harmon-Geschichte wird dann in größeren Bögen erzählt. Diese werden mit der parallelen Geschichte von Eugene Wrayburn ausgefüllt, die von diesem Zeitpunkt an mit mehr Dynamik erzählt wird. Hier richtet sich die Spannung von vornherein auf die Frage nach Wrayburns moralischer Entwicklung, weil schon früh erwartet werden kann, dass seine Zuneigung zu Lizzie sonst keine Erfüllung finden wird. Gleichzeitig baut sich durch Headstones obsessive Verfolgung eine Bedrohungsspannung auf.

Geheimnis und Spannung werden auf mehrfache Weise etabliert: „Clues“ auf das Verborgene liefern in der Regel Inkonsistenzen zwischen Situation und Reaktion der Figur, wie sie schon in *BH* häufig Verwendung fanden (z. B. Buch I, Kap. 3 und 4). Oder Informationen werden über Figurenrede und äußere Beschreibung vermittelt, die Vermutungen und Hinweise auf die Identität der Dinge und auf die Identität der Figur liefern (Buch II, Kap. 12 und 13). Beide Varianten zielen auf eine kognitive Involvierung des Lesers ab und fordern seine Fantasie heraus, um die Bedeutungsebenen voneinander zu scheiden und die Informationen zu verknüpfen. Wrayburns Schicksalsfaden wird gesponnen über seine wechselhafte, ziellose Natur, seine Auseinandersetzung mit dem Konkurrenten Bradley Headstone, seine Suche nach Lizzie mit dem Boot, seinen Nahtod im Wasser und seine Rettung durch Lizzie, und zwar physisch wie psychisch-moralisch. Diese Odyssee ist mit Gefühlen aufgeladen, die Zug und Zug eine Empathie für Wrayburn aufbauen können, je mehr er sich von seinem alten, verantwortungslosen, herzlosen Selbst distanziert.³⁴⁷ Die Atmosphäre wird sinnträchtig aufgeladen durch die Symbolik des Wassers, welche physischen Verfall (Müll und Leichen) und physische Vitalität (Existenzsicherung, Einklang mit der

³⁴⁷ Am Anfang war Wrayburns Verhalten deutlich von seinem Statusdünkel geprägt, wirkte er doch stellenweise wie der Verführer Steerforth in *DC*. So fühlt er sich zu Lizzie hingezogen, aber ist auch genauso entschieden, dass er sie aus Standesgründen nicht würde heiraten können. Auch hat Eugene am Anfang keinen Resonanzboden für Lizzies aufrichtige Liebe, denn er verbindet mit ihrer Zuneigung die Vorstellung, Macht über sie gewonnen zu haben. Gegenüber Headstone wirkt er arrogant und herablassend. Er redet Headstone nicht einmal mit seinem Namen an.

Natur), Tod und Leben, Gefahr und Hoffnung gleichzeitig vermittelt (Litvack, 2008, S. 434).

Die Parallelität beider Figuren wird durch eine Ähnlichkeit ihrer Leiden, Prüfungen und Erkenntnisse erzeugt. Harmon wird genau wie Wrayburn durch einen übermächtigen Vater bestimmt. Harmon befreit sich von diesem Vater, indem er durch die Erfahrung des Nahtods, seine glückliche Rettung und die Zufälle der Identitätsverwechslung ein völlig neues Leben beginnen kann, in welchem er selbstbestimmt entscheiden kann, weil ihm die Abkehr vom Geld eine Wahl eröffnet hat. Wrayburn erfährt in der Annäherung an die Sphäre von Lizzie Hexam und deren Freundin Jenny Wren erstmals die Anschauung eines zielbestimmten Lebens, in dem Selbstverantwortung, Mitmenschlichkeit und Solidarität eine zentrale Rolle spielen. Mit Jenny lernt er zudem den Wert der Fantasie kennen. Durch den Nahtod im Wasser und die Rettung durch Lizzie erleidet er ebenfalls eine Art Wiedergeburt, die ihm zu moralischer Integrität verhilft und auch ihm die Einsicht vermittelt, dass er eine Wahl hat.

Beide Figuren befreien sich nicht nur von der Macht des Geldes, dem Einfluss ihrer Väter, sondern emanzipieren sich zu moralisch unabhängigen Menschen (Kettle, 1962, S. 218f.), die die Wichtigkeit des Gefühls gegenüber der Ratio erkannt haben. Für Wrayburn ist Lizzie diejenige, welche ihm durch die beherzte Rettung auf Augenhöhe begegnet, was wie eine Anagnorisis wirkt, und ihn durch die anschließende Pflege zu einer moralischen Umkehr bewegt, die in die Heirat mündet. Bei Wrayburn kommt hinzu, dass die selbstlose Liebe zu Lizzie zu seiner charakterlichen Festigung beiträgt. Lizzie ist auch die Figur, die für Bella Wilfer die Erkenntnis stiftet, welche Bedeutung Mitmenschlichkeit und Liebe haben und damit auch für sie eine Initiation einleitet in ein selbstbestimmtes Leben in eigener Verantwortung statt in Abhängigkeit von fremdem Geld. Aber gleichermaßen entscheidend ist für Bella der Blick in ihr Spiegelbild (Hardy, 1967, S. 55ff.), wenn Boffin aus Geiz und Verblendung Rokesmith/Harmon entlässt. Damit ist Boffin für Bella zwar eine Art Regiefigur, aber Bella hat genügend Freiraum, sich für oder gegen das Geld, für oder gegen Gefühl und Mitmenschlichkeit als Leitwerte zu entscheiden (Maack, S. 188).³⁴⁸ Sie ist nicht nur Sinnbild von „domestic virtue“, sondern eine facettenreiche, komplexe Figur (Muir, 1979, S. 193),

³⁴⁸ Es ist auch zu berücksichtigen, dass Bella gute Anlagen in sich birgt. Diese guten Anlagen zeigen sich, wenn sie das Geld, das Harmon ihr gibt, für ihren Vater verwendet.

die durch Spiegelung und bewusst erlebte moralische Entwicklung an Glaubwürdigkeit gewinnt und auf diese Weise Empathie auf sich ziehen kann.

Auch in *OMF* tauchen wieder Handlungsprinzipien auf, die schon aus den anderen hier untersuchten Romanen bekannt sind. Wieder spielt der Zufall eine stimulierende, ordnende Rolle: Zufällig sieht der Matrose Radfoot Harmon so ähnlich, dass die Verwechslungsgeschichte funktioniert. Zufällig sind es die Hexams, die die Leiche finden und zufällig begleitet Wrayburn seinen Freund Lightwood (als Rechtsvertreter Harmons) zur Leichenschau, so dass er Lizzie begegnen kann. Weitere Zufälle spielen Rokesmith/Harmon sowie Wrayburn in die Hände, indem sie deren Schicksal lenken und wiederum wie die göttliche Vorsehung wirken.³⁴⁹ Auch in *OMF* macht Dickens wieder Gebrauch von der aristotelischen Handlungsführung (Fehler, Erkenntnis, Läuterung) und von den Darstellungstechniken des Melodrams, indem Gefühle dramatisiert werden und Erkenntnis in „concentrated incidents“ gewonnen werden. Zudem fällt in *OMF* auf, dass die Handlung, die in vier etwa gleich umfänglichen Büchern ausgefaltet wird, einen symmetrischen Aufbau hat, der für Einheit und Geschlossenheit sorgt und wie in *GE* in einen sinnträchtigen Schluss mündet.³⁵⁰

Hierzu skizzenhaft der Aufbau: Buch I: Konfliktentfaltung entsprechend der verdeckten Identitäten (Harmon-Mord, Riderhoods Denunziation, Weggs Eigensucht) und der Oberflächlichkeit der feinen Gesellschaft durch verschiedene Dinner-Parties (bei Veneering mit dem Thema der Harmon-Geschichte; bei Lammler mit dem Thema Geldheirat und Täuschung; bei Podsnap mit dem Beginn der Intrige gegen Miss Podsnap durch Lammler). Buch II: „Verdeckte“ Enthüllung der Harmon-Identität, Komplott Wegg/Venus gegen Boffin, Aufbau Konflikt Headstone/Wrayburn/Lizzie; Entwicklung von Bella und Boffin, Party bei Lammler zur Weiterführung der Intrige gegen Georgiana Podsnap. Buch III: Konfliktverdichtung durch neue und alte Ränkespiele (Wegg vs. Boffin, Lammler vs. Podsnap, Fledgeby vs. Lammler, Headstone vs. Riderhood und umgekehrt), Erkenntnis und Läuterung von Bella, Annäherung

³⁴⁹ Hier seien nur genannt die Zufallsfunde des 2. und 3. Testaments oder Lizzies zufällige Anwesenheit am Ufer der Themse, als Wrayburn nach dem Angriff von Headstone um sein Leben ringt.

³⁵⁰ Die vier Bücher haben sinnfällige, vorausdeutende Titel, die sich auf gängige Sprichwörter beziehen: Buch I: „The Cup and the Lip“ = There is many a slip between the cup and the lip; Buch II: „Birds of a Feather“ = Birds of a feather flock together; Buch III: „A Long Lane“ und Buch IV: „A Turning“ = It is a long lane that has no turning. Die Überschriften spielen an auf die Überraschungen (Man soll den Tag nicht vor dem Abend loben), die Ränkespiele (Gleich und gleich gesellt sich gern) und das gute Ende (Gut Ding will Weile haben).

Rokesmith/Bella, Dinner-Party bei Veneerings (Klatsch über Lammles Schulden). Buch IV: Annäherung Wrayburn/Lizzie, Wrayburns Nahtod, Rettung und Läuterung, Heirat Bella/Rokesmith und Lizzie/ Wrayburn, Auflösung aller Konflikte und Enthüllung letzter Wahrheiten, finale Dinner-Party (Klatsch über Wrayburns Heirat). In den Büchern spiegeln sich die Stufen von Enthüllung, Erkenntnis und Läuterung in ihren verschiedenen Ausprägungen der parallel gestalteten Figuren und ihre und des Lesers Reinigung. Overtüre und Schluss werden gegenübergestellt durch eine Dinner-Party bei den Veneerings. Die Gegenüberstellung versinnbildlicht die den Büchern unterlegten Sprichwörter, nämlich dass Manches anders auskommt als man denkt (There is many a slip between the cup and the lip) und dass alles einmal ein Ende hat (It is a long lane that has no turning). So beginnt der Roman mit dem schönen Schein der feinen Gesellschaft, die zu allerlei Fehlschlüssen kommt, und endet ebenfalls mit einem letzten Blick auf die Zusammenkunft der feinen Gesellschaft, die sich nun selbst entlarvt hat und in Auflösung befindet. Wie ein Chor bewertet sie die Ereignisse und führt sich durch ihre Fehlentschätzung erneut selber vor.

Einheitlichkeit wird – wie in den anderen Romanen - auch durch die Metaphorik und Symbolik erzeugt. Die Bilder von „dust“ und „mounds“ durchziehen den gesamten Roman und versinnbildlichen den zwiespältigen Ursprung des Reichtums einerseits und die amoralische Qualität des Geldes: „[The dust-heaps] symbolise the dust and ashes of all misdirected human effort in a society in which true values have been distorted by an all-pervading greed for money“ (K. J. Fielding zitiert bei Muir, 1979, S. 192). Durch die Multiplikation der Beispiele von mangelnder Mitmenschlichkeit, Gier, Geiz und Statusdünkel, die in einer Vielzahl von „sub-plots“ dramatisiert werden, erzeugt der Roman ein fast undurchdringliches Netz von Intrigen, Bospitzelungen, Scheinwelten und falschen Vorgaben. In diesem Sinne versinnbildlicht der Roman Dickens' Diktum vom „story-weaver at his loom“ (Postscript, S. 893). Damit ist aber nicht nur die dichte Textur des Erzählten gemeint, sondern auch, dass sich das ganze Geschichtengewebe erst im Rückblick voll entfaltet. Der Leser muss sich in der Tat anstrengen, die verschiedenen Schichten von Betrug, schönem Schein und falschen Identitäten abzutragen. Das ist zugleich eine kognitive wie emotionale Herausforderung, weil die Akteure Bewertungsempfindungen freisetzen, und zwar sowohl diskrepante als auch kongruente Empfindungen. Der zeitgenössische Leser hat sich mit einer billigenden Haltung für die Ehe zwischen Wrayburn und Lizzie mit Sicherheit schwergetan. Doch Lizzie erzeugt – ähnlich wie Rose Mailie und Nancy – ein hohes Maß an Empathie in

ihrer selbstverständlichen, authentischen Mitmenschlichkeit, die an keiner Stelle korrumpierbar ist,³⁵¹ und ist eine starke Entsprechung für Bella Wilfer. Eine wertbezogene Neu-Orientierung können die zentralen Figuren wie Harmon, Wrayburn und Boffin erzeugen, die mit hoher Glaubwürdigkeit angelegt sind³⁵² und mit ihrem jeweiligen Schicksal Empathie beim Leser auszulösen vermögen, um so ihre Lektion weiterzugeben.

Durch die Spreizung der Gesellschaft von den Paupern über die Angehörigen der Unter- und Mittelschicht bis zur Leitungselite entsteht ein gesellschaftliches Panorama, das in vielen Aspekten der modernen Industriegesellschaft von heute noch den Spiegel vorhalten kann. Hoffnung entsteht durch Figuren wie Boffin, die sich am Ende doch nicht korrumpieren lassen durch die Macht des Geldes, durch Wrayburn, der seinen Statusdünkel ablegt und Verantwortung übernimmt und Twenlow, der seiner sozialen Schicht verbalen Widerstand entgegensetzt. Der Titel des Romans ist so uneindeutig wie der Umgang mit Freundschaft im Roman. Viele werden Freunde genannt, die keine sind, denn die Veneerings müssen sich Freunde kaufen, um den Schein von sozialer Anerkennung aufrechtzuerhalten. Aber auf der zentralen Handlungsebene entsteht Freundschaft: Harmon wird zum Freund von Wrayburn und Lizzie, Boffin wird zum Freund von Harmon und Bella. Die Botschaft ist, dass die Bürger „must go about their daily lives „gaily“ [...], albeit with an awareness of both individual and communal responsibility.“ (Litvack, 2008, S. 442) Davies sieht ergänzend dazu „mutuality“ als Strukturthema, indem die Idee von Wechselseitigkeit/Gemeinsamkeit die Verantwortung aller Bürger für das gesellschaftliche Ganze herausstellt (Davis, 1999, S. 298).

In *OMF* inszeniert Dickens nochmals das gesamte gesellschaftliche Panorama eines industrialisierten, auf kapitalistischen Wirtschaftsformen basierenden Gemeinwesens, von der Unterschicht bis zu den Leitungseliten, vom Armengesetz bis zum elitären Dünkel, vom Drang nach Geld und Status bis zur Oberflächlichkeit aller Beziehungen. Aber Frauen- und Männerrollen werden gegenüber den vorherigen

³⁵¹ Lizzie ist in dieser Anlage – genau wie Oliver – „the principle of good surviving“.

³⁵² Gemeint ist ihre anschauliche, über mehrere sinntragende Ereignisse gehende Wandlung, die alle Figuren zu einer bewussten *Wahl* im Hinblick auf ihr Schicksal führt: Harmon entscheidet sich zunächst gegen die Erbschaft, um ohne die Last des Erbes eine Ehe einzugehen, die auf Liebe und Treue beruht; Wrayburn wählt ein Leben in Selbstverantwortung und eine Ehe auf Augenhöhe über die Klassenschranken hinweg; und Boffin findet nach allen Erfahrungen mit der Korrumpierbarkeit des Geldes eine Genugtuung darin, sich von der Last des Erbes zu befreien. So gibt er an Harmon ohne Auflagen, was ihm gehört, so dass „[...] money had turned bright again, after a long long rust in the dark [...]“ (Buch IV, Kap. 13, S. 849). Darin liegt eigentlich die Absage an die Manipulation durch Geld.

Romanen weiterentwickelt. Bella wie auch Lizzie sind integrale, geistig unabhängige Persönlichkeiten, die ihren Männern auf Augenhöhe begegnen. Allein schon die Handlungsführung, die Lizzie ihren späteren Mann mit ihren besonderen Fähigkeiten als Bootsführerin aus der Themse erretten lässt (und nicht etwa umgekehrt), erzeugt die Idee einer starken Frau, die dem „Angel of the House“ entgegensteht (Slater, Dickens and Women, 1983, S. 283). Harmon, der gemeinsame Freund, ist eine verhältnismäßig starke Männerfigur, die Integrität, Weitsicht und Willensstärke besitzt, was im Dickenschen Romankosmos erst im Spätwerk entwickelt wird (z. B. Woodcourt in *BH*, mit Einschränkung auch Herbert Pocket in *GE*). Es sind diese Handlungsfiguren, die die Botschaft unterfüttern, dass eine moderne Gesellschaft Zusammenhalt braucht, der sich nicht auf Geld und Status, sondern auf Mitmenschlichkeit und Uneigennützigkeit stützt.

Der äußerst komplexe Multi-Plot, der manchem Kritiker wie ein „jigsaw-puzzle“ erscheint (Maack, S. 183), wird durch eine Reihe von narrativen Elementen zusammengehalten: Da ist die Themse als Raum, wo wesentliche Handlungsstränge zusammenlaufen (Harmons vermeintlicher Tod, Wrayburns Nahtod, Riderhoods und Headstones Tod, wichtige Zusammentreffen: Lizzie/Wrayburn sowie Bella/Rokesmith, Gespräch Riderhood/Rokesmith; Hochzeiten), die Symbolik des Wassers, die Metapher des Herzens als moralische Entwicklungsmarkierung, die Struktur der Analogiebildung der verschiedenen Lebens- und Entwicklungsgeschichten, die aristotelische Handlungsführung und nicht zuletzt die Gestaltung als Cluster von Mysteries, die nach und nach entfaltet werden. Die Kombination von Mord, Identitätssuche und Intrige bietet eine Vielfalt von Parallelisierungen (Fledgeby/Lammle; Riderhood/Headstone als Beziehungen des Misstrauens und Betrugens neben Harmon/Wrayburn als moralische Entsprechung), Kontrasten (Wegg/Venus, Mrs. Wilfer/Bella Wilfer als Varianten der moralisch grundierten Wahlmöglichkeit, die genutzt oder nicht genutzt wird) und Spiegelungen (Bella/Boffin), die die ganze Komplexität menschlicher Haltungen in Szene zu setzen. Auf diese Weise entwickeln der Mystery-Plot und seine Entsprechungen auch in diesem Roman eine auf Enthüllung drängende Handlungsdynamik im Dienste der sozialen Fabel. Durch die auf Enthüllung angelegte Plot-Gestaltung werden die vielen Details zusammengehalten und auf eine gemeinsame Gefühlsstruktur ausgelegt, „which defines the „general condition“ of society“ (Cheadle, 2001, S. 79).

Kapitel 7 Resümee und abschließende Wertung

7.1 Der Mystery-Plot als Träger narrativer Strukturen und Strategien der Leserinvolverung: Design und Thesen

Ziel dieser Dissertation ist es, die narrativen Strukturen und Strategien, die das Romanwerk von Charles Dickens charakterisieren, in ausgewählten, als paradigmatisch angesehenen Romanen zu untersuchen und ihre Wirkungsästhetik zu bestimmen. Da die meisten Romane um einen Mystery-Plot herum erzählt werden und dieser offenbar den erzählerischen Ambitionen von Charles Dickens besonders entspricht, ging die Analyse der ausgewählten Romane vom Mystery-Plot aus und nahm ihn als „pars pro toto“ in den Blick. Am Anfang stand die Feststellung, dass Dickens sich nach wie vor einer bemerkenswerten Publikumsnachfrage erfreut (seine bekanntesten Romane wie *OT*, *DC*, *BH*, *GE* erfahren auch in deutscher Übersetzung immer wieder Neuauflagen), welche eine Entsprechung in einem kontinuierlichen literaturwissenschaftlichen Interesse findet. Jedoch halten sich kritische Beiträge, die Defizite in der Realismusauffassung, in der Charaktergestaltung, in der Handlungsführung, in der Ausfaltung der Sozialkritik und in der inhaltlichen wie strukturellen Kohärenz sehen, mit solchen - z. T. neueren - Untersuchungen die Waage, die in Dickens' Erzählwerk zeitlose Modernität - auch im sozialkritischen Gehalt - und narrative Virtuosität und Geschlossenheit ausmachen. Allen gemeinsam ist eine grundsätzliche Wertschätzung für einen als genial angesehenen Romancier und eine Bewunderung für seine Imagination und kraftvolle Darstellung, was ebenso allgemein wie unbestimmt ist. Der beschriebene Widerspruch war Grundlage für die Konzipierung der hier vorgelegten Studie; weder gibt es Untersuchungen, die differenziert von den erzählerischen Strukturen und Strategien des Mystery-Plots ausgehen und dessen Bedeutung und Funktion für den jeweiligen Gesamtroman und am Ende für das Gesamtwerk ausloten, noch gibt es Untersuchungen, die sich konsequent auf der Basis rezeptionstheoretischer Ansätze mit der inhärenten Wirkungsästhetik der Romane, ausgehend vom Mystery-Plot, beschäftigen

Der Forschungsbericht legte nahe, von Dickens' eigenen ästhetischen Vorstellungen auszugehen und diese ins Verhältnis zur literarischen Tradition und zu den (gesellschaftspolitischen) Wissensstrukturen sowie zu den Werten und Normen seiner Zeit zu setzen, um auf diese Weise das den Romanen unterliegende Situations-

und Figurenmodell zu bestimmen. Auf dieser Grundlage sollte ausgelotet werden, welche Aspekte des Erzähldiskurses eine zielführende Wirkung auf eine aktive Leserrezption entfalten und welche mentalen Konzepte des jeweiligen (durchschnittlichen) Lesers dabei eine Rolle spielen.³⁵³ Wie die Auseinandersetzung mit Dickens' ästhetischem Credo darlegte, suchte er die Nähe zum Publikum, weil er in seinen Romanen eine Möglichkeit sah, das Publikum nicht nur zu unterhalten, sondern auch zu bilden und ihm zu moralischen Erkenntnissen zu verhelfen. Und zwar ausdrücklich nicht im Sinne einer instruierenden Belehrung, sondern durch Sichtbarmachung individueller und gesellschaftlicher Fehler, indem er sich die Darstellungsweisen von „Mystery“, „Gothic Novel“, Melodram und alle Spielarten der ironischen Übertreibung und Verzerrung zunutze machte, um Kognition und Emotion im Leser anzusprechen und Empathie für die Figuren zu erzeugen. Dieses als eine Grundlage für Erkenntnis und moralische Neu-Orientierung (s.u.).

Dickens leitete seine moralischen Maxime aus der Gefühlswelt der Romantik und einem „informellen“ Idealismus ab. Danach waren ihm „fancy/imagination“ (als Instrument der Erkenntnis der Ratio überlegen), „goodness of the heart“ (als Leitlinie von Handeln und Erkenntnis), „earnestness“ (als Aufrichtigkeit im Handeln) und „innocence“ (im Sinne einer unverstellten Offenheit für Mensch und Welt) zentrale Wertkategorien, die in seinen positiven Figuren präsentiert werden und an denen sich negative Figuren messen lassen müssen. Sein sozialkritischer Impetus findet in diesen Werten einen Ankerpunkt; das bedeutet, dass nicht mimetische Abbildung der Wirklichkeit, sondern „truth“ im Sinne einer wahrhaftigen, plausiblen Erfassung von menschlichen Stärken und Schwächen und von daraus resultierenden gesellschaftlichen Defiziten die Desavouierung der Auswüchse der industrialisierten Gesellschaft und kapitalistischen Wirtschaftsweise bestimmt. Die Darstellung ist ausgelegt auf eine gezielte Leserinvolverung durch Ansprache von Gefühl und Kognition und durch eine direkte Kommunikation zwischen der Erzählinstanz und dem fiktiven Adressaten. In Anlehnung an das Melodram ergibt sich daraus eine veräußerlichte, unmittelbar wirkende Darstellung („externalized aesthetics“) statt Introspektion, Erkenntnis durch

³⁵³ Es wurde in Kap. 2.1.2 schon angemerkt, dass die Vielfalt der Rezeption nicht erfasst werden kann. Wohl ist es das Anliegen dieser Studie im Grundsätzlichen zwischen dem zeitgenössischen und dem aktuellen gegenwärtigen Leser zu unterscheiden und aus seinen vermuteten Erfahrungen, Wissensbeständen und Wertvorstellungen - auch anhand von kulturellen Referenzen - auf das mentale Konzept zu schließen. Mit dem heutigen Leser ist der mögliche Rezipient mit Erfahrungen in einer westlich geprägten Demokratie gemeint, wobei eine Fokussierung auf deutschsprachige Leser vorliegt.

„acts of seeing“ (Hardy, 1967) und „concentrated incidents“ (ebd.) auf der Handlungsebene statt Instruktion oder rationale Deduktion. Durch die Enthüllungshandlung würden die Figuren sehen, wer sie sind (ebd.). „Mystery“ (aus den literarischen Vorlagen der Romantik) und „Gothic Novel“ (als besondere Ausprägung romantischer Exzentriz) liefern texturale Elemente, die das Geheimnis und das Geheimnisvolle evozieren wie z. B. leitmotivische Bildhaftigkeit und sinnträchtige Symbolik bis hin zur Allegorie. Die Symbolhaftigkeit der Präsentation ist gerichtet auf die Visualisierung von Ideen durch Dinge und auf die psychologische Grundierung der Figuren. Das Figurenkonzept beruht zudem auf Kontrast und Gleichstimmung, auf Parallelität und Spiegelung (die „acts of seeing“ dramatisieren), auf Analogien und Multiplikation der Beispiele, so dass trotz Veräußerlichung vertiefte Charakterportraits entstehen. „Mystery“ und „Gothic Novel“ liefern auch die strukturellen Elemente, die auf Entdeckung und Enthüllung ausgerichtet sind und eine Handlungsführung herbeiführen, die auf Erkenntnis, Umkehr und Reinigung ausgerichtet ist und bei Dickens im aristotelischen Erzählmuster seine kongeniale Ausprägung erfährt. Denn damit sind nicht nur die Erzeugung von Spannung und Leseremotionen wie z. B. Furcht, Mitleid und Erleichterung verknüpft, sondern auch die Hoffnung auf vertieftes Nachdenken und moralisches Lernen durch Empathie für die Figuren und durch die Visualisierung von Erkenntnis und Wandel in „concentrated incidents“. Diese komplexe moralische Grundierung und ihre narrative Umsetzung gehen denn auch weit über die Vorlagen aus der Tradition des 18. Jahrhunderts hinaus.

Die dargelegten Befunde legen als theoretische Grundlegung für eine wissenschaftliche Analyse ein erweitertes Kommunikationsmodell nahe, in welchem Erzählinstanz und fiktiver Adressat durch ihre jeweiligen Erfahrungs-, Wissens- und Wertestrukturen und eine direkte Kommunikation bestimmt sind, und dem ein differenziertes Modell des Erzähldiskurses auf der Basis der narratologischen Textanalyse unterliegt. Dieses erweiterte Modell wurde mit einem rezeptionsorientierten Ansatz verknüpft, der emotionale und kognitive Leseleistungen beschreiben kann. Empathieempfindungen sind eine wichtige Voraussetzung für die vertiefte Auseinandersetzung mit einem Text (Keen) und hängen im konkreten Fall von den Erfahrungen, Wissensbeständen und Wertekonzepten des Lesers ab. Der Leser macht sich von Raum, Geschehensabläufen und Figuren auf dieser Grundlage ein mentales Modell, das durch seine Wissensbestände und Erfahrungen beeinflusst ist und das er mit dem Situations- und Figurenmodell im Text zu einem kognitiven

Leseindruck verbinden muss. Figuren sind dabei Repräsentanten gesellschaftlicher Strömungen, die Werteemotionen auslösen, entweder durch empfundene Wertekongruenzen oder -diskrepanzen und somit Empathie oder Antipathie erzeugen können (Schneider). Die positive Ansprache der Affekte, die sich bei der Enthüllung von Geheimnissen und in Auseinandersetzung mit dem Schicksal von Figuren einstellen können, gelingt am besten, wenn sie an das Selbst im Leser appellieren und auf diese Weise die Deutungsressourcen des Lesers aktivieren (Miall, Schneider). Es gehört dazu die Verbindung von Kognition und Emotion über die Verknüpfung von Weltwissen, Textinformationswissen und Empathie für die Figur. Letztere wird befördert durch eine Erfahrungshaftigkeit der dargestellten Emotionen und eine Ähnlichkeitsrelation zum Leser selbst (Schneider, Mellmann). Empathie kann auch erzeugt werden über die (direkte) narrative Präsentation von Gefühlen, die der Leser durch ein Hineinversetzen in den Gemütszustand der Figur kognitiv nachvollzieht (Mellmann). Auf diese Weise können auch Wertediskrepanzen zwischen Leser, Figur und Erzählinstanz überwunden werden (Schneider) und eine moralische Neu-Orientierung begründen. Eine wichtige Rolle für die emotionale Beteiligung des Lesers spielt die Fokalisierung der Erzählung. Wenn sie mit einer differenzierten Wahrnehmungsfunktion verbunden ist, kann sie die Illusion einer Quasi-Erfahrung erzeugen und auf diese Weise die Imagination des Lesers aktivieren (Mellmann). Nähe und Distanz des Erzählers, Unmittelbarkeit und Mittelbarkeit der Präsentation, Erfahrungshaftigkeit und Ähnlichkeit in Bezug auf den Rezipienten spielen also eine große Rolle für die Leserinvolverung. Die Präsentation und Enthüllung von Geheimnissen stiftet eine wichtige Voraussetzung für ein Leseerlebnis, das Kognition und Emotion verbindet (vgl. Spitznagel) und findet im Mystery-Plot eine adäquate Ausdrucksform.

Um dem Mystery-Plot analytisch gerecht zu werden, wurde eine Poetik der Enthüllung entworfen, die die Leseraktivierung durch die Erzählinstanz und durch den Rahmen einer Handlungs- und Figurendynamik, die auf Bewahren und Entdecken von Geheimnissen ausgelegt ist, abbildet. Die Poetik der Enthüllung verknüpft Erzählinstanz, Handlungsführung, texturale Elemente, Figurenkonzeption und -aktivität sowie die Verbindung des individuellen Geheimnisses mit der sozialen Fabel. Durch die Ausweitung des Individuellen auf das Gesellschaftliche wird eine Reduzierung der komplexen Realität auf die Ebene von sinnträchtigen über die historische Folie hinausgehenden Implikationen erzeugt. Das Resümee soll in drei Schritten die wesentlichen Ergebnisse und Erkenntnisse über Dickens' narrative Wirkungsästhetik

darlegen, und zwar über die Leserinvolverung, die Verknüpfung von Mystery-Plot und sozialer Fabel und die Zusammenführung von narrativen Grundstrukturen im Mystery-Plot.

Der Studie liegen folgende Annahmen über den Mystery-Plot, die inhärente Leserinvolverung und die Bedeutung für den narrativen Text als Ganzes zugrunde, deren Verifizierung in Dickens' Erzählwerk anhand einer Romanauswahl nachgegangen wurde:³⁵⁴

- Die Rezeption wird als Kommunikationsprozess verstanden. Der Leser tritt über den Enthüllungsmodus in eine intensive Kommunikation mit dem Text ein, welche Kognition und Emotion verbindet.
- Der Enthüllungsmodus im Dienst eines Figurengeheimnisses aktiviert die Deutungsressourcen des Lesers und eröffnet Raum für eigene Deutungen (Kognition) und damit vertieftes Interesse (Emotion).
- Die Beteiligung an der Enthüllung leitet einen Imaginationsprozess ein, der das kognitive Verständnis für die dargestellten Konflikte vertieft.
- Der Enthüllungsmodus setzt Gefühle wie Neugier, Furcht, Mitleid, Erleichterung frei, die Spannung erzeugen und lösen und auf diese Weise die Empathie für die Figur fördern.
- Die Visualisierung von Gefühlen (z. B. Angst, Schuld, Leid) in expressiver Dramatik erleichtert den Zugang zu den Gefühlen der Figuren, erzeugt ebenfalls Empathie und unterstützt Erkenntnis und moralisches Lernen.
- Die Handlungsführung entspricht einem visualisierten Erkenntnisprozess von Unwissen zu Wissen und fördert durch das Beispiel der betroffenen, auf Empathie ausgelegten Figur die emotionale Involverung des Lesers und u. U. eine wertbezogene Neuorientierung.
- Auch die Figurenkonzeption, die individuelles und gesellschaftliches Handeln auf der Grundlage moralischer Maxime verortet, stiftet in Verbindung mit dem Enthüllungsmodus und einer unmittelbaren Präsentation Empathie und kognitive Einfühlung als Voraussetzung für eine neue Werthaltung.

³⁵⁴ Es geht hier um eine geraffte Zusammenführung aller im Theorieteil aufgestellten Thesen, um die nachfolgende resümierende Wertung zu strukturieren.

- Der Enthüllungsmodus grundiert das gesellschaftskritische Thema, indem er von der Enthüllung individuellen Versagens auf eine gesellschaftliche Ausweitung hin angelegt ist (soziale Fabel).
- Die Dynamik der Enthüllung schafft Struktur, Kohärenz, Übersichtlichkeit und Zielführung in der Handlungs- und Figurenentwicklung.

7.2 Der Mystery-Plot als narrative Basis der Leserinvolverung

Der Mystery-Plot konnte in jedem der untersuchten Romane eine intensive Kommunikationssituation zwischen Erzählinstanz und fiktivem Leser herstellen. Kennzeichen der Erzählinstanz ist in jedem Fall eine erweiterte, variable Fokalisierung, die unterschiedliche Merkmale aufweist. In *OT* schwankt der hetero-extradiegetische Erzähler zwischen der Rolle eines Chronisten, eines empörten „public orator“ und eines politischen Kommentators. Der empörte Redner kommt dann zum Tragen, wenn Mitleid mit Olivers desolater, entwürdigender Situation erzeugt werden soll. Der politische Kommentator meldet sich als Satiriker zu Wort, der die Repräsentanten der Gesellschaft karikiert und damit deren Hohlheit und Nichtigkeit offenlegt. Beide Rollen sind geeignet, im Leser eine Parteilichkeit für den Protagonisten zu etablieren, sein Interesse an Olivers Schicksal und Herkunft abzurufen und so eine emotionale Involvierung des Lesers sicherzustellen. Dabei spielt der Erzähler im Hinblick auf den Enthüllungsmodus nicht sein gesamtes Wissen aus, sondern gibt dem Leser durch eine geschickte Verteilung von „clues“ und direkten Fragen die Möglichkeit, sich als Ermittler von Olivers wahrer Herkunft zu betätigen. Erst spät im Roman wird ein Ermittler auf der Figurenebene eingeführt, der zusätzliche Informationen stiftet und durch seine soziale Autorität den Gegenspieler des Helden festsetzen kann. Leitmotivisch wiederholte Bilder und expressive Szenen (Oliver, der um einen Nachschlag bittet, Oliver im Gebet, Oliver auf dem Krankenlager) vermitteln einen Einblick in die psychische Verfassung des Helden und stellen einen Appell an die Emotionen und die intuitiven Moralanschauungen der Leserschaft dar (Ledger). Der Erzähler sorgt – quasi als verdeckter Ermittler – für ein gezieltes Einwirken in die Enthüllung der Geheimnisse, erzeugt Spannung im Hinblick auf das Schicksal des Protagonisten und schafft narrative Einheitlichkeit und Geschlossenheit, indem er die

verschiedenen Stationen des pikarischen Erzählmusters verknüpft, teilweise auch durch den Einsatz rhythmisierender Wiederholungen von Bildern und Elementen der Figurenrede.

In *BH* wird der Leser durch die komplementäre Anlage der „double narration“ in ganz anderer Weise involviert. Die homodiegetische Erzählerin Esther, die ihre eigene Biographie in einer erinnernden Rückwendung erzählt, ist sowohl im Hinblick auf die Enthüllung ihrer Herkunft als auch im Hinblick auf die Bewertung der dargestellten gesellschaftlichen Zustände zurückhaltend. Durch die direkte Präsentation von sinnstiftenden Szenen erzeugt sie aber Neugierde und Bewertungsemotionen im Leser. Der heterodiegetische Parallelerzähler, der nicht Figur der Handlung ist, tritt wiederum in unterschiedlichen Rollen auf. Er bewegt sich zwischen der Rolle des Gerichtsreporters und des Gesellschaftschronisten und verhält sich zu Esthers Erzählung komplementär. Wie der Erzähler in *OT* spart er nicht mit satirisch bis grotesk überzeichneten Darstellungen und bissigen Kommentaren, die gelegentlich auch mit empörten Rednerrufen durchsetzt sind, wenn es darum geht, die Defizite der Repräsentanten der Gesellschaft zu desavouieren. Dieser Erzähler erzeugt auch hier intuitive Parteilichkeit und moralische Bewertung beim Leser. Er ist derjenige, welcher die Enthüllungsdynamik maßgeblich beeinflusst. Er gibt sich allerdings nicht allwissend, sondern beschränkt sich ebenfalls im Wesentlichen auf eine Außenschau, um dem Leser durch subtile „clues“, Fragen und Andeutungen, Hinweise auf die Inkonsistenz von Situation und Reaktion eine Teilhabe an der Ermittlung der zentralen Geheimnisse zu geben. Dadurch werden lange Spannungsbögen, kognitive Neugier, Mitleid und Furcht für die Figuren im Leser erzeugt. Auf der Figurenebene „helfen“ dem Leser selbsternannte Ermittler, die ebenfalls komplementär und mit unterschiedlicher Motivation die Geheimnisse ans Licht bringen möchten, und auf diese Weise Spannung und Emotion hervorrufen. Esther und der Reporter-Erzähler verleihen einander Reliabilität und Einsichtstiefe. Indem Esther im Laufe des Romans eine moralische Entwicklung durchläuft, beginnt sie sich immer mehr dem Reporter-Erzähler in Gesellschaftsverständnis und moralischer Haltung anzunähern. Während der Leser durch diese Erzählweise Einblick in und Verständnis für die Figuren und ihre Geheimnisse gewinnt, bleibt ihm dieses in dem Kurz-Plot um den Mord an Tulkinghorn versagt. Der heterodiegetische Erzähler lenkt durch eine reliefartige Außenschau die Leseraufmerksamkeit derart, dass er keine Kontrolle über die Aufklärung gewinnen kann, obwohl ihm die meisten „clues“ bekannt sind.

Noch eine andere Variante der variablen Fokalisierung findet sich in *GE*. Der autodiegetische Erzähler Pip präsentiert seine Geschichte schon insofern polymodal, als er zwischen Pip als handelnder und erlebender Protagonist, der zudem älter wird, und Pip als reifer rückschauender und kommentierender Erzähler wechselt. Durch diesen multiplen Blick ergeben sich schon divergierende Distanzen zum Protagonisten und zu den Ereignissen sowie unterschiedliche Informationsstände im Hinblick auf das inhärente Rätsel. Eine autodiegetische Fokalisierung stellt immer eine künstliche Einschränkung des Blickwinkels dar. In *GE* wird dieser Blickwinkel erweitert, indem es lange Passagen in szenischer Darstellung gibt, die durch die Direktheit der Figurenpräsentation, durch Referenzen, Kontrast und Juxtaposition von scheinbar Unvereinbarem subkutane Informationen für den Leser bereitstellen. Hinzu kommen sog. „inset stories“, die die Geschichten anderer Figuren entweder autodiegetisch durch diese selbst (Magwitch) oder heterodiegetisch durch Dritte präsentieren (Herbert, Wemmick) und zur Beschreibung der Motivationslage und zur Erhellung der psychischen Befindlichkeit und Identität von Figuren wie Magwitch, Miss Havisham und Estella beitragen. Auf diese Weise wird der Leser kognitiv wie emotional herausgefordert; kognitiv, weil er andere Wahrnehmungen macht als der handelnde Protagonist, emotional, weil er Mitleid mit dem verblendeten Erzähler empfindet, wenn er sich in dessen Gemütszustand versucht hineinzusetzen. Pips Geschichte ist die Geschichte eines Irrtums und eines moralischen Absturzes, welche in der Anagnorisis, als „concentrated incident“ gestaltet, ihre Enthüllung und Wendung findet. Diesen Irrtum muss der Leser nicht gänzlich mitgehen, sondern findet durch den Erzählmodus schon vorher Anhaltspunkte für Zweifel an der Wahrnehmung des „Erzählers als Handelnder“ und Empathie für dessen emotionales wie moralisches Dilemma. Indem die Erzählinstanz dafür sorgt, dass der Leser vorübergehend einen Kenntnisstand gewinnt, der größer ist als derjenige der Figuren (auch in *BH* ein Teil der Enthüllungsstrategie) und damit die „Planungsemotion“ in Spiel bringt (Mellmann), die sich einstellt, wenn der Leser den Unterschied von Ist- und Soll-Wert der Geschehensrealität deutlich wahrnimmt, wird er zu erhöhter kognitiver Aufmerksamkeit und Aktivität animiert.

Auch in *OMF* ist die Erzählinstanz als heterodiegetischer Erzähler angelegt, der zwischen der Rolle eines Berichterstatters und eines Gesellschaftsreporters wechselt. Dieser heterodiegetische narrative Fokus zeichnet sich jedoch über weite Strecken durch eine ungewöhnliche Beschränkung der Sichtweise aus. Viele Szenen werden - dem

Thema der Oberflächlichkeit beschuldete - als Außenschau präsentiert, die zudem durch dramatisierte Dialogpassagen oder durch Raffung der Dialoge in indirekter Rede (einem Reporter gleich) gekennzeichnet sind. Das liefert für die Imagination des Lesers zahlreiche Anlässe. Z. B., wenn im ersten Kapitel die Bootsfahrt auf der Themse so distanziert in Szene gesetzt wird, dass der Leser Figurenbeziehung, Anlass und Ziel der Fahrt aus dem Dialog und der beschriebenen Handlung abstrahieren muss. In anderen Szenen, z. B. solchen, die in der sog. feinen Gesellschaft stattfinden, stellen sich die Akteure durch ihre Reden selbst bloß, indem sie unversehens die Trugbilder entlarven, die sie über sich erstellen, und so die Erkenntnis und Emotion des Lesers bestimmen. Enthüllungstechnisch wird der Leser zu erhöhter Aufmerksamkeit angeregt, indem er kleinste Inkonsistenzen zwischen Figurenverhalten und Situation registrieren und verarbeiten muss. Erkenntnis und moralische Entwicklung der Figuren (Bella, Eugene) werden durch Handlung versinnbildlicht und erzeugen so eine direkte kognitiv-emotionale Involvierung des Lesers ohne den sonst üblichen Reflexionsfilter der Erzählinstanz. Eine Ausnahme stellt die Hauptfigur John Harmon dar. Sie erzählt in einer langen, rückblickenden Figurenrede, die wie ein Selbstgespräch angelegt ist, ihre Geschichte von Kampf, Nahtod und Erkenntnis und erzeugt so eine direkte kognitiv-emotionale Wirkung auf den Leser, der vorher lange gerätselt hatte, wer den Mord beging und was der Fremde damit zu tun hat. Die Erzählinstanz in *OMF* konzentriert die Wahrnehmung auf die Oberfläche des Geschehens und ist auf diese Weise konstitutiv für den Enthüllungsmodus und die Aussage des Romans. Die besondere Ausgestaltung der Erzählinstanz schafft - wie dargelegt werden konnte - in jedem Roman eine sehr eigene, der Enthüllung und dem Thema geschuldete Kommunikationssituation, die den Leser persönlich anspricht, ihn in die Enthüllung involviert, seine Imagination und seine Bewertungsempfindungen herausfordert und Empathie für die Figuren erzeugt.

Auf der Handlungsebene wird die Dynamik der Enthüllung in den Romanen sichtbar durch den Einsatz von Zufällen und die Gestaltung von Figurenkonzepten, die der Gegenläufigkeit von Geheimnisbewahrung und -lüftung verpflichtet sind. In der Regel bringen die Zufallsereignisse zunächst einmal diejenigen Figuren zusammen, die in Beziehung zueinanderstehen: Oliver trifft auf seinen Halbbruder, auf Mr. Brownlow, den besten Freund des Vaters, und Rose Mailie, die Schwester seiner Mutter. Esther trifft auf ihre Mutter und sie tritt in die Sphäre ihres Vaters ein. Pip trifft auf Estella und Miss Havisham, aber auch auf Magwitch, seinen späteren geheimnisvollen Gönner oder

dessen „Stellvertreter“ in Gestalt des geheimnisvollen Fremden und Jagers, dem Anwalt. Auch in *OMF* sorgen Zufälle für Begegnungen, die für Enthüllung und Erkenntnis konstitutiv sind. Figurenkonzepte retardieren oder fördern die Enthüllung: Monk und Fagin stehen **gegen**, Nancy aus Opposition zu Fagin **für** eine Enthüllung; Guppy und Tulkinghorn befördern die Enthüllung aus Eigennutz, Esther, Lady Dedlock und Mr. George versuchen das Geheimnis zu wahren. Pips Geheimnis wird durch ihn selbst und durch Miss Havishams Eigeninteresse lange in der Schwebe gehalten und drängt erst an die Oberfläche, als Magwitch als Sinnbild der verdrängten Vergangenheit auftaucht. Riderhood und Headstone behindern und forcieren die Enthüllungen: Riderhood, indem er Hexam fälschlich beschuldigt und Harmon zur Offenbarung der Wahrheit zwingt; Headstone, indem er durch seine Verfolgung von Lizzie einerseits und Wrayburn andererseits Wrayburns Handeln beeinflusst und durch dessen Nahtod für Erkenntnis und Läuterung „sorgt“.

Beide Elemente – der Zufall als Wirkungsmacht und die gegenläufigen Figurenkonzepte – verweben sich in jeder der Enthüllungshandlungen mit dem System der Informationsvergabe und stellen so eine kognitive Herausforderung für den Leser dar, Fragen zu stellen, Vermutungen anzustellen und Erwartungen zu hegen. Auf diese Weise wird die Imagination des Lesers in Gang gesetzt, um ein vertieftes Verständnis für den zugrundeliegenden Konflikt zu entwickeln und sich in die Gemütslage der von Enthüllung betroffenen Figuren zu versetzen. Daraus ergeben sich kleinere Spannungsbögen, die sich auf das nächste Ereignis, auf die Situation der Figur (Bedrohung, Leid, Furcht) und auf die mögliche Lösung richten. So wird Empathie für die Figuren ausgelöst. In *OMF* wird die Dynamik der Enthüllung allerdings vor allem durch die Figurenkonzepte in Gang gesetzt: erst die Lügen des Schurken Riderhood führen dazu, dass Rokesmith alias Harmon zumindest teilweise seine verdeckte Identität verlässt und seine Kenntnisse stiftet, um Gaffer Hexam vom falschen Verdacht zu entlasten. Damit löst er ein Unbehagen aus, das auf der Figurenebene und in der Wahrnehmung des Lesers weniger durch „clues“ der Informationsvergabe als durch Inkonsistenzen von Verhalten und Situation erzeugt wurde. Dadurch konnte zunächst Neugier und erhöhte Aufmerksamkeit freigesetzt werden – im Moment der Enthüllung bestätigt sich für den Leser nicht nur seine Vermutung, sondern Harmon kann auch Empathie für seine Figur erzeugen. Gleichzeitig leitet er den Wechsel des Fokus auf die moralischen Konsequenzen seines Handelns ein. Anders die Entwicklung der Parallelfigur Wrayburn: hier geht es nicht um die Enthüllung eines Verbrechens,

sondern um die Entwicklung von Identität und die Freilegung der guten Anlagen der Figur. Diese wird hauptsächlich durch die Begegnung mit Figuren wie Lizzie Hexam und Bradley Headstone ausgelöst, die als Kontrast oder Spiegel angelegt sind. Gleiches gilt auch für die Enthüllungs- und Erkenntnisdynamik in der Figur der Bella, die durch Boffin als Spiegel und Lizzie Hexam als moralische Entsprechung ihre Entwicklung vollzieht.

In *OT* sind es das Wechselspiel von Aussichtslosigkeit und Hoffnung durch die Wiederholung ähnlicher Szenen (Festsetzung, Freilassung, scheinbare Rettung, Entführung, Entdeckung, Rettung, erneute Bedrohung), die ein komplexes Spannungskonstrukt erzeugen und dem Roman über die Langzeitspannung Kohärenz und Geschlossenheit verleihen. In *BH* ist es im Hinblick auf Esther eine Kette von sich aufladenden Ereignissen um Zufall und Ähnlichkeit, die die Anagnorisis vorbereitet und in einer sinnträchtigen Szene Erkenntnis stiftet; im Hinblick auf Lady Dedlock ist es das Auf und Ab von begünstigenden und retardierenden Zufällen, Selbstverrat und Erpressung, welche das Wechselspiel von Entdeckung und Bewahrung des Geheimnisses bestimmen und entsprechende Spannungsbögen erzeugt. Während die Empathie des Lesers sehr schnell bei der Figur der Esther greift (z. B. wegen der Darstellung ihrer Gefühle), entwickelt sich eine emotionale Anteilnahme an Lady Dedlocks Konflikt erst mit der zunehmenden Bedrohung durch Tulkinghorn. Dessen Mordgeschichte wiederum ist vorwiegend analytisch grundiert und erzeugt auf der Figurenebene nur geringe Gefühle, dafür aber die kognitive Einsicht, dass die rationale Deduktion keine gänzliche Kontrolle über die Welt garantiert, weil es immer noch andere Möglichkeiten gibt, die Zeichen zu werten und dadurch die Ordnung auch nicht wiederhergestellt wird.

Ganz anders die Geschichte von Verblendung, Irrtum, Absturz und Umkehr des „Helden“ Pip. Angst vor der Ungewissheit wechselt mit der Suche nach scheinbarer Bestätigung für die Frage nach dem geheimnisvollen Gönner. Durch die narrativen Strukturen und den Erzählmodus kann der Leser schon früh eine gewisse Empathie für das von der Schwester gebeutelte Kind und für den von der arroganten Estella herabgewürdigten Jungen und jungen Mann empfinden, der ein leichtes Opfer für die Manipulationen seiner Mitmenschen ist. Die Spannung richtet sich im mittleren Teil des Romans neben der Frage nach dem Gönner darauf, wie lange sich Pip manipulieren lässt und ist eher emotional als kognitiv grundiert. Nochmal ganz anders sind die Parallelschicksale von John Harmon und Bella Wilfer sowie Eugene Wrayburn und

Lizzie Hexam angelegt. Harmons Enthüllung seiner doppelten Identität wird in einem langen Spannungsbogen erzählt, welcher etwa ein Drittel des Romans ausmacht. Parallel dazu wird Bella Wilfers Entwicklung präsentiert, die faktisch mit der Verleumdung Harmons und dem Verlassen des Boffin-Haushaltes endet und ihre Erkenntnis manifestiert. Wrayburns Geschichte zieht sich über den ganzen Roman und gerät erst nach Harmons Schicksalsklärung in eine Dynamik, die von Bradley Headstone, dem eifersüchtigen und obsessiven Mitbewerber um die Gunst von Lizzie Hexam, in Gang gesetzt wird. Beide Varianten erzeugen durch die Unmittelbarkeit der Darstellung und die Präsentation der Gefühle der Akteure Empathie im Leser und ermuntern ihn immer wieder, sich in die Gemütszustände der Figuren hineinzusetzen.

Alle Enthüllungshandlungen werden nach dem aristotelischen Handlungsmuster von Hamartia, Anagnorisis, Peripetie und Katharsis dramatisiert; dieses Urmuster der Enthüllung drängt auf Entdeckung, Erkenntnis und Emotion. Es wird unterfüttert durch eine Vielzahl sinnfälliger leitmotivischer Bilder und Symbole bis hin zur Allegorie in den Figuren von Tulkinghorn (*BH*) und Orlick (*GE*) und durch den Kampf der Hauptfiguren mit dem Bösen (Oliver mit Monks, Lady Dedlock mit Tulkinghorn, Pip mit Orlick, Wrayburn mit Headstone). Diese Kämpfe spielen sich in expressiven, über sich hinausweisenden Szenen ab und rufen die Erfahrungshaftigkeit der Gefühle des Lesers auf, indem es um existentielle Grunderfahrungen von Angst, Schuld und Tod geht.

Diese Erzählweise, die auf einem komplexen System von „clues“, expressiven Szenen, die durch „concentrated incidents“ Erkenntnis stiften, und auf texturalen Mitteln der Geheimniserzeugung und Geheimnisenthüllung basiert, setzt auf das Mittel der Wiederholung, um die Erinnerung zu stützen, und auf einen triadischen Rhythmus, um Höhepunkte anzubahnen und Spannung herzustellen. Sie erzeugt eine gleichzeitig analytische wie involvierende Rezeption. Der Leser muss dafür eine zweifache kognitive Anstrengung vollziehen: Zunächst versucht er die „clues“ zu werten und unter die Oberfläche der Ereignisse zu sehen. Letzteres ist besonders in *OMF* wegen der spezifischen, an der Oberfläche bleibenden Erzählweise eine große Herausforderung. Außerdem ist es nötig, dass sich der Leser in die affektiven Prozesse der Figuren versetzt, die auf die Ereignisse reagieren. Dazu muss er die Gefühle der Figuren sehr häufig aus dem Text heraus abstrahieren und seine Imagination einsetzen. Am Ende ist es nicht rationale Deduktion, die die Enthüllung herbeiführt, sondern der Zusammenfall

aller „clues“ - auch solcher der Figureneinsicht - in einer expressiven Szene der sich rückwendenden Erkenntnis. Indem die Figuren für Werthaltungen stehen, führen kognitive Einfühlung und Empathie zu einer Annäherung an diese Werte. Da die Figurenkonzeption individuelles und gesellschaftliches Handeln verbindet und moralisch verortet, werden die Figuren zu Repräsentanten von gesellschaftlichen Haltungen und der sozialen Fabel, die der Enthüllungsmodus grundiert. Diese Verknüpfung wird im nächsten Kapitel resümierend ausgeleuchtet.

7.3 Der Mystery-Plot als soziale Fabel

Schon Edmund Wilson hatte den Mystery-Plot als „social fable“ bezeichnet und ihm einen ausgeprägten Symbolismus und tiefgreifende Implikationen zugesprochen. In jedem der untersuchten Romane wird ein gesellschaftsrelevantes Thema kritisch beleuchtet. In *OT* ist es die staatlich verordnete Armenfürsorge, die ein ungutes Licht auf die Repräsentanten des Staates und ihre Vorstellungen von Wirtschaft und Gesellschaft und ihre jeweils eigene Verantwortung wirft. In *BH* ist es ein moralischer Rigorismus, der sich mit elitärem Dünkel, Sucht nach Geld und Status und einer verantwortungslosen Politik – symbolisiert durch das Chaos des Kanzleigerichts – verbindet. In *GE* ist der Statusdünkel der gesellschaftlichen Eliten noch ausgeprägter als in *BH* mit Oberflächlichkeit, Verantwortungslosigkeit und sozialer Ausgrenzung weiter Teile der Gesellschaft verknüpft. In *OMF* nimmt Dickens nochmals das Thema der Oberflächlichkeit der Gesellschaft und den ausgeprägten Statusdünkel der Viktorianer als Thema auf. In den entsprechenden Kapiteln zur Ausleuchtung des historisch-politischen Hintergrunds wurde deutlich, dass Dickens es verstand, die virulenten Themen der Zeit aufzunehmen, mit zahlreichen Referenzen auf beliebte „Household Words“ auszustatten, so dass seine Leserschaft ein differenziertes Situationsmodell für den Romankosmos entwickeln konnte. Für den heutigen Leser ergeben sich trotz der historisch begründeten Fremdheit und Distanz zahlreiche Implikationen, die sich mit Wissens- und Erfahrungsbeständen seines Erlebens verbinden können und auf diese Weise einen Zugang zum jeweiligen Situationsmodell stiften. Durch die implizierte Universalität der Fragestellungen ist eine Abstrahierung der dargestellten Probleme in die Gegenwart möglich. Z. B. ist allen Romanen das Thema der Identitätssuche und der Entfremdung des Individuums von sich selbst inhärent. Daher werden die sozialkritischen Themen auf die Ebene des Individuums heruntergebrochen. Dadurch

ergibt sich sowohl eine Reduktion der komplexen sozialen Wirklichkeit als auch eine Individualisierung der relevanten sozialen Fragen in einem dynamischen politischen sowie sozio-ökonomischen Prozess, der alle Erschütterungsfelder ausweist, die auch gegenwärtig als relevant empfunden werden.

Im Zentrum stehen jeweils Figuren, die Träger von Dickens' moralischer Maxime bzw. ihr moralisches Gegenstück sind. Im Kontext der Dramaturgie der Enthüllung wird die Identität des Helden oder der Heldin restituiert oder überhaupt erst gefunden. Dabei werden ungeklärte Herkunft, verborgene Schuld, sichtbare und unsichtbare Manipulation als Grundierung der Enthüllungshandlung genutzt, um individuelle Schuld sichtbar und moralisches Lernen möglich zu machen. Oliver erweist sich als „the principle of Good surviving“ - wie es Dickens im Preface zu *OT* ausdrückte - indem er sich durch die Gesellschaft nicht korrumpieren lässt und „heart“, „generous impulse“ sowie „feeling“, die Insignien der Mitmenschlichkeit, hartnäckig verteidigt und auch in leidvollen Erfahrungen authentisch bei sich selbst bleibt. Durch den Gang der Enthüllung werden diejenigen entlarvt, denen es an Mitmenschlichkeit fehlt und die ihrer gesellschaftlichen Aufgabe nicht nachkommen wollen. Es werden aber auch Beispiele des Guten in Sphären sichtbar, die mindestens dem zeitgenössischen Leser fremd waren. Wenn die Prostituierte Nancy, für deren Auftreten im Roman und für deren positive Darstellung sich Dickens in seinem Preface rechtfertigte, als Beispiel für Treue, „Herz“ und Verantwortung ausgestaltet wird, so ist der viktorianische Mittelschichtleser emotional-moralisch herausgefordert. Nur durch eine zielstrebige Empathieerzeugung und ein moralisches Kontinuum mit Rose Mailie sowie mit Oliver, dem kleinen Helden, gelingt es auf der Erzählebene die Wertediskrepanzen im Hinblick auf Nancy zu überwinden. Auch Lizzie Hexam als Angehörige der Unterschicht, aber ausgestattet mit „heart“, „fancy“, „earnestness“ und einem ausgeprägten Sinn für Verantwortung und mitmenschliches Handeln, stellt als Ehefrau des Anwalts Wrayburn, einem Angehörigen der Oberschicht, eine Herausforderung für das zeitgenössische Mittelschichtpublikum dar, die nur durch Lizzies entschiedene Verteidigung von Tugend und personaler Integrität sowie eine auf Empathie angelegte Darstellung bewältigt werden kann.

Durch die narrativen Darstellungsmittel von Kontrast, Spiegelung und Entsprechung auf der Figurenebene wird das Individuelle auf das Gesellschaftliche ausgeweitet. Die Handlungsführung offenbart, dass Heilung nicht in der Reform des Sozialwesens oder gar in der Revolution zu suchen ist, sondern in der Initiative und

Verantwortung des Einzelnen. Dem unterliegt die Vorstellung, dass „a change of heart“ dem „change of system“ vorausgehen müsse. Das bleibt unabhängig davon, dass sich Dickens als Journalist und Privatmann aktiv in die Politik einmischte und mithilfe sozialer Reformen z. B. im Gesundheitswesen, im Schulwesen und im Wohnungsbau in Gang zu setzen. Am Ende steht denn auch eine aus der Wirklichkeit entrückte pastorale Idylle, in welcher sich die „Guten“ vergemeinschaftet haben. Jedoch setzt Dickens linguistisch der ausgemalten Idylle den Konjunktiv gegenüber und stellt damit das frustrierende Ende ohne Hoffnung auf eine positive gesellschaftliche Zukunft subtil in Frage. Die Zeitlosigkeit erlangt die Botschaft des Romans, indem das Individuelle auf die gesellschaftliche Verfasstheit übertragen wird. Es schwingt das erklärte Ziel mit, den Leser zu sensibilisieren für die Entwürdigung des Individuums durch Armut, für die ausgeprägte Entfremdung des Menschen vom Menschen durch die fortschreitende Urbanisierung und durch die kapitalistische Wirtschaftsweise, die die Gewinnmaximierung in den Vordergrund stellt.

In *BH* werden gleich zwei Hauptfiguren in den Kontext eines moralischen Rigorismus und eines auf Oberflächlichkeit ausgelegten Zeitgeistes gestellt, der ihr Leben nachhaltig prägt und belastet. Esthers vermeintliche Schuld ist gar keine Schuld, denn wie sie nach einem Enthüllungsprozess und weiteren Lebensprüfungen erkennen muss, ist sie für ihre uneheliche Geburt nicht verantwortlich. Insofern wird der moralische Makel, der in der Unehelichkeit besteht und der Esthers Respektabilität beschränken soll, vehement in Frage gestellt. Denn Esther „glänzt“ durch unprätentiöse und tatkräftige Mitmenschlichkeit, die alle erfahren, denen die eigentlich Verantwortlichen diese tätige Zuwendung versagen. Esthers Gegenstück, ihre Mutter, ist ein scheinbares Beispiel für gehobene Respektabilität, die im viktorianischen Wertesystem durch Status, Schönheit und Reichtum definiert ist. Lady Dedlock versucht deshalb ihren moralischen Fehltritt der vorehelichen Sexualität und Geburt eines Kindes zu verheimlichen und ist lange bereit, dieses Geheimnis zu verteidigen und die moralische Umkehr zu vermeiden. Auch sie macht durch die Enthüllung einen Lernprozess durch, in dem die Erkenntnis wächst, dass der Fleck auf der Respektabilität nicht in der Geburt des Kindes, sondern in der Aufgabe der Mitmenschlichkeit besteht. Beide Figuren werden durch die Dramaturgie der Handlungsführung nach aristotelischem Muster und der Darstellung der Gefühle in „acts of seeing“ zu Figuren, die Mitleid erzeugen und den Leser Empathie empfinden lassen. Diese empathische Annäherung ist es, die eine Überwindung der Wertediskrepanz zum herkömmlichen

Modell der religiös gefärbten Respektabilität ermöglicht. Esther als Vorbild aktiver Mitmenschlichkeit und Lady Dedlock als Sinnbild einer gelebten gesellschaftlichen Schuld werden durch gegenseitige Kontrastierung und Multiplikation ihrer Beispiele von der individuellen Ebene paradigmatisch in die gesellschaftliche Sphäre gehoben. Damit wird hier noch deutlicher als in *OT* ein Prinzip sichtbar, das Allgemeine und Abstrakte durch das Konkrete und Besondere in seiner Vielfalt darzustellen. Die annähernd 60 Figuren werden durch den Mystery-Plot, der die soziale Fabel gründiert, miteinander verbunden und zueinander in Bezug gesetzt, so dass eine komplexe Romangesellschaft entsteht, die der realen Gesellschaft den Spiegel vorhält und am konkreten Beispiel verdeutlicht, was passiert, wenn Verantwortung, Mitmenschlichkeit und aktive Nächstenliebe zugunsten von Scheinheiligkeit, Ignoranz und Aktionismus aufgegeben werden. Der Mystery-Plot mit seiner Enthüllungsdynamik und Erkenntnistiftung durch „acts of seeing“ macht Imaginationsangebote, die eine Einfühlung in die Gemütszustände der Figuren ermöglichen und so Empathie erzeugen. Es ist die Empathie für die Figuren, die als Grundlage gilt, das eigene Wertemodell zu überdenken und möglicherweise zu revidieren. Dabei unterstützen Melodram und Satire die Schaffung von direkten Eindrücken, durch welche die emotionale Involvierung vertieft wird (s.o.). Auch in *BH* ist der Schluss eine expressionistische, verweisende Szene, die die Zukunft der Romangesellschaft offenlässt. Die narrative Struktur des Mystery-Plots, der auf Enthüllung drängt, ist mit seiner Idee, die Scheinheiligkeit des gesellschaftlichen Wertekodex bloßzulegen, identisch. Gleichzeitig stiftet der Mystery-Plot mit seinen vielfältigen intratextuellen Verweisen in diesem vielsträngigen, figurenreichen Roman Ordnung und Geschlossenheit.

In *GE* wird das Prinzip, das Allgemeine durch das Besondere in seiner Vielfalt zu verdeutlichen, auf erheblich kleinerem Niveau ausgefaltet, ohne dabei an Eindrücklichkeit zu verlieren. Die Geschichte des Waisen Pip, der gerne ein Gentleman werden möchte, um die kaltherzige, aber schöne Estella heiraten zu können, ist die Geschichte der Oberflächlichkeit und Hohlheit der viktorianischen auf Exklusivität angelegten Gesellschaft und ein Paradigma für die fatale Wirkung der Manipulation und Machtausübung des Menschen über den Menschen. Pips Geschichte ist auch die Geschichte eines Irrtums, der sich auf der sachlogischen (wer ist der Gönner?) und auf der moralischen Ebene (was ist wichtig?) abspielt und Pip erst in einem schmerzhaften Prozess von Enthüllung und Erkenntnis in der Dramaturgie des aristotelischen Handlungsmusters deutlich wird. Die Enthüllung des Geheimnisses trennt Schein und

Wirklichkeit und ist integraler Bestandteil von Pips Identitätsfindung. Auch in diesem Roman findet die Vertiefung des Themas durch Analogien in einer Reihe von Parallelfiguren statt, in denen sich Pips Versagen spiegelt. Diese Spiegelungen und Parallelisierungen führen zu gesellschaftlicher Relevanz und Verallgemeinerung. Psychologische Tiefe gewinnt Pip durch starke Gegenspieler und Entsprechungen. So gerät Pip zum Spiegelbild von Miss Havisham, indem er glaubt, Estella könne dazu bestimmt werden, ihn zu heiraten. Er wird zu einer moralisch irrenden Entsprechung von Estella, indem er sich zu einem arroganten, herzlosen Snob entwickelt, der Joe und Biddy verachtet. Er steht im moralischen Kontinuum zu seinem Gönner Magwitch, der mit ihm die oberflächliche Vorstellung vom Gentleman und die Machbarkeitsideologie teilt, der aber vom Grunde seines Herzens ein Moralist ist, dem Mitmenschlichkeit und Loyalität zentrale Werte sind, so dass er Pip dazu verhelfen kann, sich moralisch zu läutern. Pip ist aber nicht nur Täter, sondern auch Opfer. Er ist Opfer der Drangsalierungen seiner Schwester und seines Onkels, Opfer der Manipulationssucht von Miss Havisham und Estella, Opfer von Magwitchs Machbarkeitsfantasien und nicht zuletzt Opfer seiner eigenen Verblendung. Diese vielfältige Verstrickung der zentralen Figur löst im Leser moralische Betroffenheit und Empathie aus.

Auch in diesem Roman wird die Entwicklung von Figurenempathie durch direkte Darstellung von Gefühlen und durch die Dramatisierung von zentralen Stufen des moralischen Verfalls und der moralischen Erkenntnis und Läuterung unterfüttert. Mehr noch als in den anderen Romanen wird der Leser durch den Darstellungsmodus als Zuschauer und als aktiver Spieler gleichzeitig angesprochen. Er gerät einerseits in die Mitte des Geschehens und andererseits in einen analytischen Abstand, nicht zuletzt auch durch die polymodale Erzählweise. Die moralische Befindlichkeit der Figuren wird durch die leitmotivische Verwendung der Metapher des Herzens, die auch in den anderen Romanen schon eine Rolle spielt, angezeigt. Die so gestaltete Handlungs- und Figurenführung ermöglicht es dem Leser sich das narrative Situationsmodell zu erarbeiten und eine Verbindung herzustellen zum Figurenmodell, so dass daraus die moralische Botschaft abgeleitet werden kann. Für den zeitgenössischen Leser ist es für diese Leseanstrengung von Vorteil, dass Dickens zahlreiche Anspielungen macht auf die allen bekannte Erbauungsliteratur der Zeit, die die „richtigen“ Referenzen herstellt und dafür sorgt, dass moralisches Lernen angebahnt wird, selbst im Hinblick auf die Anerkennung eines Sträflings als positive Figur. In der anspielungsreichen Schlusszene verschmelzen Umkehr, Läuterung und Befreiung von Zwang, Groll und Befangenheit.

Die Abkehr³⁵⁵ ist gleichzeitig die Eröffnung der Freiheit der Wahl und dadurch eine symbolische Rückkehr der Figur zu sich selbst. In *GE* ist die soziale Fabel wiederum untrennbar mit dem Mystery-Plot verbunden, weil dieser konstitutiv für die Aussage des Romans ist, indem er einen kongenialen Darstellungsmodus für die Aufdeckung des „schönen Scheins“ liefert, der die Gesellschaft korrumpiert.

Ähnliches gilt auch für *OMF*. Dieser Roman, der zentral die Oberflächlichkeit der Gesellschaft angreift und mit falschen und zwiespältigen Identitäten spielt, ist gänzlich auf Enthüllung angelegt. Einmal ist es der Mystery-Plot um den scheinbaren Mord an John Harmon und dessen Aufklärung, die integraler Bestandteil von dessen Identitätsverortung ist; zum anderen ist es die Enthüllung der Oberflächlichkeit, d. h. die Enthüllung der Wahrheit, die unter der Oberfläche von Individuum und Gesellschaft liegt, paradigmatisch dargestellt an der moralischen Entwicklung eines Mitglieds der Oberschicht, Eugene Wrayburn. Daneben werden zahlreiche Intrigen gesponnen und enthüllt, die die weitreichende Korrumpierbarkeit der Gesellschaft sichtbar machen. Auch hier spielt bei den Akteuren im Rahmen von Erkenntnis und Läuterung die Befreiung von Manipulation und Fremdbestimmung eine zentrale Rolle und führt für jede gute Figur durch den moralischen Befreiungsprozess zur Erlangung von Wahlfreiheit. Wrayburn traut sich Lizzie Wrayburn gegen alle gesellschaftlichen Konventionen zu heiraten; John Harmon ist bereit, ein Leben in Bescheidenheit einem Leben in Reichtum vorzuziehen, wenn er damit die Freiheit erlangt, Bella ohne Rücksicht auf Status und Konventionen zu heiraten. Es ist ein Zeichen für Dickens' persönliche Entwicklung, dass in *OMF* viel mehr noch als in den anderen Romanen gesellschaftliche Schranken überwunden und damit für nicht ausschlaggebend erklärt werden. Das Gute wie das Schlechte ist gesellschaftlich ubiquitär, führt nun aber diejenigen zusammen, die moralisch zusammenpassen und nicht diejenigen, die nach dem sozialen Schichtenmodell zusammen zu gehören scheinen. Das ist – aus der Epoche heraus gesehen – eine wagemutige Haltung, der der Enthüllungsmodus gerade in *OMF* eine unwiderstehliche und somit zielführende Form gibt, die nahelegt, dass gerade in diesem sozialen Modell die Zukunft der Gesellschaft liegen könnte.

Insgesamt erweist sich der Enthüllungsmodus des Mystery-Plots in jedem der untersuchten Romane als narrative Struktur, welcher der sozialen Fabel Ausdruck und

³⁵⁵ Die Abkehr wird dadurch symbolhaft und expressiv, dass Pip und Estella dem verwilderten Garten von Satis House, der so sehr verbunden ist mit ihren Irrtümern und dem Verlust des Herzens, den *Rücken* kehren.

Richtung verleiht, indem die Wahrheit durch „probing beneath the surface appearance“ (Lettis, S. 271) ans Licht kommt. Dieser erzählerische Duktus entspricht zudem Dickens‘ speziellem Realismus der implizierten Wirklichkeit, der durch die erzählerischen Strategien von Analogie, Kontrast, Spiegelung und Multiplikation der individuellen Beispiele und durch eine durchgängige, über die konkrete Ebene hinausweisende Symbolhaftigkeit entsteht.³⁵⁶

7.4 Die Wirkungsästhetik von Geheimnis und Enthüllung: Ihr Stellenwert im Romanwerk von Charles Dickens

Der Mystery-Plot hat sich als ein Erzählelement erwiesen, das ihm Laufe des Romanwerks immer stärker in den Mittelpunkt rückt. Verweben sich in *OT* Geheimnis und soziale Fabel erst im Laufe des Romans, so spielen Geheimnis und Enthüllung in *BH* und *GE* eine so zentrale Rolle, dass die Struktur des Mystery-Plots mit der den Romanen unterliegenden Idee (von der Offenlegung der gesellschaftlichen Dilemmata) identisch wird. Noch in der Nachfolge von *OT* verarbeitete Dickens den Mystery-Plot in eher untergeordneten, die Haupthandlung belebenden Handlungssträngen (*NN*, *DS*). Auch das pikarische Lebensmuster in Verknüpfung mit einer Selbstfindung (*MC*), die aus Erbschaftsmotiven und Praktiken der Selbstsucht erwächst, wird nochmal aufgenommen. In *DC* spielen Erzählmuster des Bildungsromans, welche einen Tenor von *GE* vorwegnehmen, eine entscheidende Rolle. Auch David arbeitet sich an Irrtümern und hinter Geheimnissen versteckten Realitäten ab, um zu einer moralischen Entwicklung zu gelangen; aber das detektivische, d. h. enthüllende Moment ist der Bildungsromanidee noch untergeordnet. Mit *BH* jedoch gehen Struktur und Idee des jeweiligen Romans eine engere Bindung miteinander ein, so dass der Mystery-Plot anfängt eine dominantere Rolle zu spielen, indem er den zentralen Ideen eine zielführende narrative Dynamik und Struktur verleiht. *LD* ist nach *BH* ein Roman, in dessen Verlauf nach und nach alles Verborgene ans Licht geholt wird und ein dichtes Netz von Handlungssträngen und Figureschicksalen geknüpft wird, welches einmal mehr Dickens‘ Vorstellung von der „connectedness“ als gesellschaftliches Prinzip der Verantwortung anklingen lässt. Im Enthüllungsmodus taucht der Manipulator auf, der fremden Geheimnissen aus Eigennutz nachspürt und zu Erpressungen nutzt; es taucht

³⁵⁶ Damit ist gemeint, dass Dickens eine intensive leitmotivische Metaphorik und Symbolik nutzt, um moralischen Verfall zu desavouieren und Umkehr und Läuterung zu versinnbildlichen

auch hier ein Gegenspieler in einer Art Ermittlerrolle auf, der versucht, Licht ins Dunkel der Machenschaften um unterschlagene Erbschaften und falsche Identitäten zu bringen. Es werden zudem institutionelles Versagen, Eigennutz und mangelnde Mitmenschlichkeit als Antriebsfedern für schuldhaftige Verstrickungen und Leid offengelegt, die sich vom Individuum ausgehend auf die gesamte dargestellte Gesellschaft ausweiten. Es klingen also in diesem kurzen Aufriss Motive und Handlungselemente an, die auch in *BH* eine Rolle spielen, und es wird deutlich, dass die Mystery-Plots in eine zentrale Position rücken.

Das gilt auch für weitere Romane der Spätphase. Während *HT* und *TTC* Geheimnisse nochmals nutzen, um thematisch komplementäre Nebenhandlungen zu kreieren und zusätzliche Spannung zu erzeugen, geht der letzte große vollendete Roman *OMF* von einem ganzen Geheimniskomplex aus. In diesem Roman spielen die Motive der Manipulation, der verdeckten Identitäten und der testamentarischen Fremdbestimmung eine zentrale Rolle, welche aus *GE* bekannt sind und in einem mehrsträngigen Romangeschehen, das ähnlich kunstvoll verknüpft ist wie in *BH*, dramatisiert werden. Fremdbestimmung durch Geld, Statusdünkel, Hartherzigkeit und Niedertracht haben eine große Bedeutung für das individuelle Schicksal und die Suche nach Identität. Aber es ist das Motiv der Oberflächlichkeit, welches all diese Einzelaspekte zusammenhält. Durch die Vielsträngigkeit der Narration und die Vielzahl der Figuren, die in Kontrast und Entsprechung zueinander angelegt sind, wird eine gesellschaftliche Dimension erzeugt, welche durch die Mystery-Plots mit einem entsprechenden auf Enthüllung drängenden Erzählmodus ausgestattet ist, welcher den Leser kognitiv und emotional involviert.³⁵⁷

Wie in dieser Studie belegt wird, ist der Mystery-Plot in vielfältiger Weise geeignet, den Leser zu interessieren, zu fesseln und aktiv am Geschehen zu beteiligen. Sein Ziel, Geheimnisse zu lüften, Verborgenes über Individuum und Gesellschaft sichtbar zu machen, prädestiniert dieses erzählerische Grundmuster als soziale Fabel eingesetzt zu werden. Die narrative Struktur des Mystery-Plots entfaltet eine auf Zielführung und Erkenntnis angelegte Dynamik, die der Botschaft nützt. Sie inkludiert den Leser als Ermittler, der Geheimnisse wittert, Fragen stellt, „clues“ sucht und auswertet, Handlung antizipiert und Figuren in den Fokus nimmt im Hinblick auf ihren

³⁵⁷ *MED* als letzter, aber unvollendeter Roman setzt gänzlich auf den Mystery-Plot, kann aber im Kontext des Erkenntnisinteresses dieser Studie gerade wegen der Unabgeschlossenheit nicht sinnvoll gewürdigt werden. Kennzeichen des Mystery-Plots ist seine Zielführung auf das Ende hin. Vgl. auch Anmerkungen in Kap. 1.6.

Anteil am Verdecken oder Enthüllen des Verborgenen. Dadurch werden die Figuren sichtbar in ihren Verstrickungen in Fehler, Schuld und Irrtum und enthüllen über ihr Handeln mehr über sich als sie möchten. Auf diese Weise vereinnahmt die Narration den Leser: sie fordert seinen analytischen Verstand heraus, macht ihn zum Mitspieler des Geschehens und lässt ihn so Anteil am Schicksal der Figuren nehmen. Gleichzeitig tritt er durch die Interventionen des Erzählers immer wieder in die Rolle des Zuschauers zurück und differenziert seine Wahrnehmung.

Der von Dickens kreierte Mystery-Plot ist ein Spiegel seiner narrativen Grundstrukturen und Strategien. Das Geheimnis und das Geheimnisvolle lagen Dickens nahe. Sie sind ein Erbe der „Gothic Novel“ und lassen sich durch leitmotivische Metaphern, Symbole, Elemente des Settings wie Häuser, Landschaft, Wasser und Allegorien aufrufen. Durch leitmotivische Wiederholungen werden einerseits „clues“ gelegt, andererseits schaffen sie Kohärenz und Geschlossenheit in einem mehrsträngigen Geschehen und unterstützen das Erinnerungsvermögen des Lesers. Die schurkischen Charaktere aus dem Arsenal der „Gothic Novel“ wie Monks, Tulkinghorn, Orlick und Riderhood repräsentieren psychologische Befindlichkeiten, die den guten oder irrenden Figuren gefährlich werden können und so die Handlung vorantreiben. Insofern sind sie von Anfang an mit Spannung aufgeladen, weil der Leser erwartet, dass sie tun, was ihre Aura nahelegt. Die Erzählinstanz schafft jeweils eine enge, direkte Kommunikationssituation mit dem Leser, beflügelt ihn als Ermittler, indem sie Hinweise gibt, Fragen stellt und Inkonsistenzen sichtbar macht zwischen Geschehensrealität und Wahrnehmung der Figuren. Sie fordert seine kritische Haltung gegenüber Figuren heraus durch Satire und Ironie³⁵⁸ und schafft Überraschungen durch Auslassungen und Beschränkungen. Wie auch immer die Erzählinstanz gestaltet ist, homodiegetisch oder heterodiegetisch, immer wird durch Ausschöpfung aller Spielarten von Stimme und narrativem Fokus eine Vielfalt und Unmittelbarkeit der Wahrnehmung erzeugt, die dem Mystery-Plot eine sehr eigene Dynamik und Spannung verleiht.

Die Unmittelbarkeit wird durch die Darstellungsformen des Melodrams verstärkt, indem nicht Introspektion, sondern das Prinzip des Äußerlichen in der Darstellung verfolgt wird. Charaktertiefe wird erreicht durch Setting, Handeln und personale Entsprechungen, in denen sich eine Figur kontrastiv spiegelt, ihr „double“ findet oder im moralischen Kontinuum zu sehen ist. Auch Enthüllung und moralische

³⁵⁸ Es konnte gezeigt werden, dass alle Spielarten ironischer Verzerrung sich kongenial mit dem Enthüllungsmodus verbinden, indem auch sie zur Bloßlegung und Enthüllung beitragen.

Erkenntnis finden nicht als Erklärung statt, sondern in konzentrierten Begegnungen, die in ihrer Dramatisierung zu einem Akt des Sehens für die Figuren und den Leser werden. Personale Entwicklung manifestiert sich ebenfalls in „concentrated incidents“, die den Wandel versinnbildlichen. Daher ist in den Mystery-Plots die rationale Deduktion eher kein Mittel die Auflösung herbeizuführen (Ausnahme Inspektor Bucket). Wenn es Erklärungen bedarf, so sind sie resümierende Rückwendungen der Figuren im Erinnerungsmodus. Insofern ist die Handlungsführung in Gestalt der aristotelischen Poetik eine Entsprechung der melodramatischen Darstellung: die Stufen von Fehler, Erkennen, Umkehr und Läuterung werden in sinnträchtigen Szenen präsentiert.

Das eröffnet die Möglichkeit Gefühle dramatisierend darzustellen und in symbolischen Szenen zu verdichten. Furcht, Schuldgefühle, Scham und Verzweiflung werden für den Leser sichtbar und nachvollziehbar gemacht, so dass er Nähe zur Figur empfinden und Empathie entwickeln kann. Es wurde schon in verschiedenen Kapiteln dieser Studie ausgeführt, mit welcher Sicherheit Dickens die kognitiv-emotionale Involvierung und die moralische Berührung des Lesers gelingt, so dass an dieser Stelle nicht nochmals im Detail darauf eingegangen wird. Die Darstellungsweise ist jedenfalls darauf angelegt, Bewertungsemotionen zu erzeugen, indem Erzählinstanz und Figuren ein Wertekonzept repräsentieren, welches zum Konzept des Lesers entweder Übereinstimmung oder Diskrepanz ausweist. Die Kunst in Dickens' Erzählduktus besteht darin, über die direkte Darstellung ein so großes Maß an Empathie für die Figur als Träger bestimmter Werte herzustellen, dass eine Überwindung von Diskrepanzen gelingen kann. Dieser Schritt ist Dickens wichtig, weil er mit seinen Romanen nicht nur unterhalten, sondern bilden und moralische Erkenntnisse über das richtige Handeln des Individuums und über gesellschaftliche Verantwortung vermitteln will. Im Mystery-Plot findet sich eine Plattform, die geeignet ist, Dickens' narrative Strukturen und Strategien der Bloßlegung und der Leserinvolverung bestmöglich umzusetzen. Horton sieht im Mystery-Plot „the most effective form he could have chosen“ (vgl. Fußnote 4). Es hat sich auch erwiesen, dass die Betrachtung der Romane vom Mystery-Plot aus Gewinn bringend ist, indem die Funktionalität vieler narrativer Strategien wie z. B. der Fokalisierung, der Figuren- und Handlungsentwicklung durch ihn sichtbar wird.

Keiner der Romane ist trotz aller Bezüge zur Realität ein Spiegelbild der Gesellschaft; vielmehr ist jeder Roman ein eigenständiges System von gesellschaftlichen Zusammenhängen, der durch die reale Folie (z. B. die Topographie von London) einen Schein von Wirklichkeit erzeugt, aber keine direkte Verknüpfung

von Romanwelt und Realität herstellt. Auch deshalb kann die inhärente Sozialkritik keine Blaupause für eine systemische Veränderung beinhalten, sondern nur Misstände sichtbar machen. Dickens ging es um Wahrhaftigkeit und Plausibilität der Darstellung. Diese fand er auch nicht beeinträchtigt durch den Einsatz des Zufalls, weil er den Zufall als einen Bestandteil des Lebens und der göttlichen Vorsehung sah. Seine Auffassung von Wirklichkeit spiegelt sich in der Idee, dass die Realität vielfältig sei, dass das Gute auch im Hässlichen zu finden sei, dass die vertrauten Dinge oft abstoßend seien, dass sie aber bei genauerem Hinsehen „romance“ in sich bergen würden (vgl. Kap. 2.1.1). Damit erteilt Dickens auch eine Absage an die Erwartung, nur den gesellschaftlich akzeptierten schönen Schein zu zeigen. Es ist ja gerade diese Haltung der Veräußerlichung von Werten, die er in seinen Romanen desavouiert. Sein Typus von Realismus ist das Interesse an Emotionen, an Erfahrungen, an den Vielfältigkeiten des menschlichen Lebens und setzt eine Offenheit für die vielen Möglichkeiten einer komplexen Wirklichkeit voraus. Insofern ist Dickens auch ein Agent des gesellschaftlichen Wandels, der die Grundierung für seine Sozialportraits liefert.

Damit rückt er mit seinen Überzeugungen in die Nähe der Moderne; ein Befund, der von vielen Literaturkritikern inzwischen geteilt wird. Zur Erinnerung: Gelfert sieht seine Modernität vor allem in der Fähigkeit, das Lebensgefühl der Selbstentfremdung zu zeigen, welches der moderne Leser teile (Charles Dickens der Unnachahmliche, 2012 2. Aufl., S. 275). Humphreys sieht im Mystery-Plot Elemente, die die moderne Welt als undurchschaubar darstellten und sieht Dickens' Romane daher als eine Vorform der Moderne an (Humphreys, 1995, S. 349). Hardy bewertet die subversive Darstellung von Individuum und Gesellschaft als Vorform der Moderne und betrachtet die Imagination daher als eine zentrale ästhetische Kategorie (Dickens and Creativity, 2008, S. xiii). Lennartz führt an, dass Dickens die viktorianischen Werte in subversiver Weise einer Dekonstruktion unterzogen habe (Radical Dickens: Dickens and the Tradition of Romantic Radicalism, 2015, S. 130). Dem entspricht Mighalls Befund, Dickens habe das Vertraute durch Verzerrung in Frage gestellt (Dickens and the Gothic, 2008, S. 94f.). Fludernik sieht in Dickens' Vorliebe für das Geheimnisvolle einen Ausdruck für sein Interesse am Unbewussten, Unterdrückten und eine Weigerung sich irgendeiner Kontrolle (d. h. von Ratio und Fremdbestimmung) zu unterwerfen (The Eighteenth-Century Legacy, 2008, S. 79). Chesterton lobt dementsprechend Dickens' Fähigkeit, dem Leser Einsicht in die menschliche Seele zu gewähren (Introduction, Reprint 1971, S. vi-x). Nelson wiederum macht in Dickens' Realismus ein „magnifying

picture“ der Gesellschaft aus (Charles Dickens, 1981, S. 140), einem Bild, dem man entnehmen kann, dass in der Vergrößerung des Konkreten und Besonderen die große Aussagekraft von Dickens‘ Romanen liegt. Die Romanwelt wird so weit aus der Wirklichkeit gerückt, dass die Leiden der Gesellschaft wie in einem Scheinwerferlicht fokussiert und damit sichtbar werden. Dickens‘ Auffassung von Realismus, der durch die oben dargestellten narrativen Eigenarten zumindest teilweise eine fantastische Qualität bekommt, ist nach Kucich und Sadoff (2006, S. 161) gekennzeichnet durch eben diese Spannung, die sich zwischen Realität und Fantasie aufbaue und unterfüttert würde durch die intensive Beschäftigung des Lesers mit den Geheimnissen, die die Figuren zu verbergen trachten und die der Leser ans Licht bringe.

Nach den hier vorgelegten Ergebnissen kann man Dickens weder Defizite in der Realismusauffassung noch in Charaktergestaltung und Handlungsführung oder im sozialkritischen Gehalt nachsagen. Vielmehr haben seine narrativen Strukturen und Strategien eine ganz eigene involvierende Qualität, die seine ästhetische Auffassung von der Wichtigkeit der Fantasie ausdrückt, die Wirklichkeit als Implikation universeller Erfahrungen zum Tragen bringt und dadurch die Imagination des Lesers in Gang setzt. Es liegt in der symbolhaften Reduktion menschlicher Befindlichkeiten und gesellschaftlicher Zustände jene nachhaltige Modernität, die Dickens‘ Romane auch für den modernen Leser interessant und inspirierend macht. Gelungene Inspiration setzt dabei jene narrativen Grundstrukturen und Strategien voraus, die in dieser Studie herausgearbeitet wurden und die konsequent die Involvierung des Lesers über die Anregung seiner Fantasie herbeiführen. In diesem Sinne sind Dickens‘ Romane auch für den heutigen Leser nicht notwendige oder nützliche, aber doch im besten Sinne unentbehrliche Quellen der Einsicht in die Verfasstheit der heutigen Gesellschaft und das sich daraus ableitende angemessene menschliche Handeln.

Literaturverzeichnis

- Alewyn, R. (1993). The Origin of the Detective Novel. In G. W. Most, & W. W. Stowe, *The Poetics of Murder. Detective Fiction and Literary Theory* (S. 62-78). San Diego u. a.: Harcourt Brace Jovanovich Publishers.
- Alewyn, R. (1998). Anatomie des Detektivromans. In J. Vogt, *Der Kriminalroman. Poetik-Theorie-Geschichte* (S. 52-72). München: W. Fink - Verlag.
- Aristoteles. (1961). *Poetik*. Stuttgart: Philipp-Reclam-Junior-Verlag.
- Assmann, J. (1997). Trieb oder Antrieb. In A. Assmann, & J. Assmann, *Schleier und Schwelle. Archäologie der literarischen Kommunikation. V.* (S. 45-66). München: W. Fink-Verlag.
- Bachorz, S. (2004). Analyse der Figuren. In P. Wenzel, *Einführung in die Erzähltextanalyse. Kategorien, Modelle, Probleme* (S. 51-67). Trier: Wissenschaftlicher Verlag Trier.
- Beer, G. (1983). *Darwin's Plots: Evolutionary Narrative in Darwin, George Eliot and Nineteenth Century Fiction*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Beyer, M. (1976). *Zufall und Fügung im Romanwerk von Charles Dickens*. Düsseldorf: Schadel & Wehle - Verlag.
- Bloch, E. (1998). Philosophische Ansicht des Detektivromans. In J. Vogt, *Der Kriminalroman. Poetik - Theorie - Geschichte* (S. 38-51). München: W. Fink-Verlag.
- Blount, T. (1965). Chancery as Evil and Challenge in 'Bleak House'. *Dickens Studies 1*, 112-120.
- Bodenheimer, R. (2007). *Knowing Dickens*. Ithaka und London: Cornell University Press.
- Böker, U. (1994). Nachwort. In C. Dickens, *Oliver Twist* (S. 553-570). Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.
- Bönig, G. (1980). *Werkgenese, Struktur und Stil bei Charles Dickens: Eine kontrastive Formanalyse von wöchentlich und monatlich publizierten Romanen*. Frankfurt am Main (u.a.): Peter D. Lang-Verlag.
- Bowen, J. (1999). Criticism and Scholarship - Freudian. In P. Schlicke, *Oxford Reader' Companion to Dickens* (S. 133-135). Oxford: Oxford University Press.
- Bradbury, N. (2001). Dickens and the Form of the Novel. In J. O. Jordan, *The Cambridge Companion to Charles Dickens* (S. 152-166). Cambridge: Cambridge University Press.
- Brattin, J. J. (1999). Dickens's Methods of Composition. In P. Schlicke, *Oxford Reader's Companion to Dickens* (S. 111-119). Oxford: Oxford University Press.
- Brauchli, J. (1928). *Der englische Schauerroman um 1800 unter Berücksichtigung der unbekanntenen Bücher*. Weida i. Thüringen: Thomas & Hubert-Verlag.
- Broich, U. (1998). Der entfesselte Detektivroman. In J. Vogt, *Der Kriminalroman. Poetik - Theorie - Geschichte*. (S. 97-110). München: W. Fink-Verlag .
- Brooks, P. (1976). *The Melodramatic Imagination. Balzac - Henry James. Melodrama and the Mode of Excess*. New Haven und London: Yale University Press.
- Brooks, P. (1984). *Reading for the Plot*. Oxford: Clarendon Press.
- Busse, J.-P. (2004). Analyse der Handlung. In P. Wenzel, *Einführung in die Erzähltextanalyse. Kategorien, Modelle, Probleme* (S. 23-49). Trier: Wissenschaftlicher Verlag Trier.

- Calder, A. (1978). Introduction. In C. Dickens, *Great Expectations* (S. 11-29). Harmondsworth, Middlesex, England: Penguin Books Ltd.
- Camerer, R. (1978). *Die Schuldproblematik im Spätwerk von Charles Dickens*. Frankfurt/Main u. a. : Peter Lang-Verlag.
- Cerny, L. (1975). *Erinnerung bei Dickens*. Amsterdam: B. R. Grüner Verlag.
- Cerny, L. (1978). II. Charakterdarstellung. In I. Leimberg, & L. Cerny, *Charles Dickens. Methoden und Begriffe der Kritik* (S. 74-127). Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.
- Cerny, L. (1978). IV. Biographischer Gehalt. In I. Leimberg, & C. Lothar, *Charles Dickens. Methoden und Begriffe der Kritik*. (S. 182-233). Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.
- Chatterjee, J. A. (1. November 2011). *Open letters monthly. The Hero of His Own Life?* Von Open letters monthly. The Hero of His Own Life?: <http://www.openlettersmonthly.com> abgerufen
- Cheadle, B. (2001). The late Novels: Great Expectations and Our Mutual Friend. In J. O. Jordan, *The Cambridge Companion to Charles Dickens* (S. 78-91). Cambridge: Cambridge University Press.
- Cheadle, B. (2008). Oliver Twist. In D. Paroissien, *A Companion to Charles Dickens* (S. 308-317). Oxford: Blackwell Publishing.
- Chesterton, J. K. (Reprint 1971). Introduction. In C. Dickens, *Great Expectations* (S. v-xi). New York: Everyman's Library Dutton.
- Christ, C. (1977). Victorian Masculinity and the Angel in the House. In M. Vicinus, *A Widening Sphere. Changing Roles of Victorian Women* (S. 146-162). Bloomington und London: Indiana University Press.
- Collins, P. (22. Juli 2016). *Charles Dickens/British Novelist/Britannica.com*. Von www.britannica.com/biography: www.britannica.com/biography/Charles-Dickens-British-novelist abgerufen
- Coolidge, A. C. (1961). Two Commentaries on Dickens. A. Dickens and the Philosophic Basis of Melodrama. B. Dickens and the Heart As the Hope for Heaven. *The Victorian Newsletter*, 1-13.
- Coolidge, A. C. (1967). *Charles Dickens as a Serial Novelist*. Ames, Iowa: The Iowa State University Press.
- Cunningham, H. (2008). Dickens as a Reformer. In D. Paroissien, *A Companion to Charles Dickens* (S. 159-173). Oxford: Blackwell Publishing-Verlag.
- Daleski, H. M. (1970). *Dickens and the Art of Analogy*. London: Faber & Faber.
- Davis, P. (1999). *Charles Dickens A to Z*. New York: Checkmark Books.
- Davis, P. (Paperback 1999). Mystery Story. In P. Davis, *Charles Dickens A To Z. The Essential Reference to his Life and Work* (S. 256). New York: Checkmark Books - Verlag.
- Dickens, C. (30. March 1850). A Preliminary Word. *Household Words*, S. 1-2.
- Dickens, C. (30.. March 1850). The Amusement of the People. *Household Words* , S. 13-15.
- Dickens, C. (1966). Preface. In C. Dickens, *Oliver Twist* (S. 33-37). Harmondsworth Middlesex, England: Penguin Books Ltd.
- Dickens, C. (1999). Dickens Letters on Great Expectations. In E. Rosenberg, *Charles Dickens: Great Expectations* (S. 531-536). New York und London: W. W. Norton & Company.

- Dierks, K. (1982). *Handlungsstrukturen im Werk von Charles Dickens*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht - Verlag .
- Diniejkó, A. (22. Juli 2016). *Charles Dickens as Social Commentator and Critic*. Abgerufen am 22. Juli 2016 von The Victorian Web: www.victorianweb.org/authors/dickens/diniejkó.html
- Donovan, R. A. (1962). Structure and Idea in 'Bleak House'. *ELH*, 175-201.
- Douglas-Fairhurst, R. (2012). *Becoming Dickens. The Invention of a Novelist*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press.
- Drew, A. P. (1954-56). Structure in 'Great Expectations'. *The Dickensian* 50-52, 123-127.
- Eigner, E. (1999). Melodrama in Dickens's Writing. In P. Schlicke, *Oxford Reader's Companion to Dickens* (S. 373-74). Oxford: Oxford University Press.
- Evans, E. J. (1999). Self-Help. In P. Schlicke, *Oxford Reader's Companion to Dickens* (S. 508-10). Oxford: Oxford University Press.
- Feldmann, D. (1995). *Politik und Fiktion. Die Anfänge des politischen Romans in Großbritannien im neunzehnten Jahrhundert*. München: Wilhelm-Fink-Verlag.
- Finkenauer, C., & Rimé, B. (1998). Emotionelle Geheimnisse: Determinanten und Konsequenzen. In A. Spitznagel, *Geheimnis und Geheimhaltung. Erscheinungsformen - Funktionen - Konsequenzen*. (S. 181-193). Göttingen u. a. : Hogrefe - Verlag für Psychologie.
- Flint, K. (1986). *Dickens*. Brighton: The Harvester Press.
- Flint, K. (1993). Introduction. In C. Dickens, *Great Expectations* (S. vii-xxi). Oxford und New York: Oxford University Press.
- Flint, K. (1999). Criticism and Scholarship. In P. Schlicke, *Oxford Reader's Companion to Dickens* (S. 129-1133). Oxford: Oxford University Press.
- Fludernik, M. (2008). The Eighteenth-Century Legacy. In D. Paroissien, *A Companion to Charles Dickens* (S. 65-80). Oxford: Blackwell Publishing.
- Fludernik, M. (2013). *Erzähltheorie. Eine Einführung*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.
- Foltinek, H. (1968). *Vorstufen zum viktorianischen Realismus. Der englische Roman von Jane Austen bis Charles Dickens*. Wien: Wilhelm Braumüller-Verlag.
- Foltinek, H. (2005). *Imagination All Compact. How Did Charles Dickens Compose His Novels?* Wien: Verlag der österreichischen Akademie der Wissenschaften .
- Ford, G. H. (1965). *Dickens and His Readers. Aspects of Novel-Criticism Since 1836* (Bd. 2. Auflage). New York: W.W. Norton & Company-Verlag.
- Ford, G., & Monod, S. (1977). Introductory Note on Law. In C. Dickens, *Bleak House. A Norton Critical Edition* (S. xvi-xix). New York und London: W. W. Norton & Company.
- Foster, S. (1985). *Victorian Women's Fiction: Marriage, Freedom and the Individual*. London und Sidney: Croom Helm.
- Frenk, J., & Steveker, L. (2015). *Dickens As an Agent of Change*. New York: AMS Press.
- Garrett, P. K. (1980). *The Victorian Multiplot Novel. Studies in Dialogical Form*. New Haven: Yale University Press.
- Gelfert, H.-D. (1974). *Die Symbolik im Romanwerk von Charles Dickens*. Stuttgart u.a.: W. Kohlhammer-

- Verlag.
- Gelfert, H.-D. (2012 2. Aufl.). *Charles Dickens der Unnachahmliche*. München: C. H. Beck-Verlag.
- Genette, G. (1998, 2. Auflage). *Die Erzählung*. München: W.-Fink-Verlag.
- Gerber, R. (1998). Verbrechensdichtung und Kriminalroman. In J. Vogt, *Der Kriminalroman. Poetik - Theorie - Geschichte* (S. 73-83). München: W. Fink-Verlag.
- Gilmour, R. (1981). *The Idea of the Gentleman in the Victorian Novel*. London u.a.: George Allen & Unwin.
- Gladigov, B. (1997). Vom Naturgeheimnis zum Welträtsel. In A. Assmann, & J. Assmann, *Schleier und Schwelle. Archäologie der literarischen Kommunikation. V. Bd. 3 Geheimnis und Neugierde* (S. 76-98). München: W. Fink-Verlag .
- Hacke, A. (2017). *Über den Anstand in schwierigen Zeiten und die Frage, wie wir miteinander umgehen*. München: Antje-Kunstmann-Verlag .
- Hagan, J. H. (1954). Structural Patterns in Dickens' Great Expectations. *ELH*, 55-66.
- Hammond, P. (2017). *Milton's Complex Words. Essays on the Conceptual Structure of Paradise Lost*. Oxford: Oxford University Press.
- Hardy, B. (1967). The Change of Heart in Dickens' Novels. In M. Price, *Dickens: A Collection of Critical Essays* (S. 39-57). Englewood Cliffs, N.J.: Prentice-Hall-Verlag.
- Hardy, B. (1970). The Complexity of Dickens. In M. Slater, *Dickens 1970 - Centenary Essays* (S. 29-52). London: Chapman & Hall-Verlag.
- Hardy, B. (1983). *Charles Dickens. The Writer and his Work*. Windsor, Berkshire: Profile Books Limited.
- Hardy, B. (2008). *Dickens and Creativity*. London: Continuum Books-Verlag.
- Harvey, W. J. (1967). Chance and Design in Bleak House. In M. Price, *Dickens: A Collection of Critical Essays* (S. 135-146). Englewood Cliffs, N.J.: Prentice-Hall.
- Hawthorn, J. (1987). *Bleak House*. Houndmills, Basingstoke, Hampshire und London: Macmillan Publishers Ltd.
- Heaman, R. (2015). Dickens, Society and Art: Change in Dickens's View of Effecting Social Reform. In J. Frenk, & L. Steveker, *Dickens As an Agent of Change* (S. 33-46). New York : AMS Press.
- Höffe, O. (1992). Einleitung. In O. Höffe, *Einführung in die utilitaristische Ethik* (S. 7-51). Tübingen: A. Francke-Verlag.
- Hollingworth, K. (1964). *The Newgate Novel. 1830-47*. Detroit: Wayne State University Press.
- Holloway, J. (1970). Dickens and the Symbol. In M. Slater, *Dickens 1970. Centenary Essays* (S. 53-74). London: Chapman & Hall-Verlag.
- Horton, S. R. (1981). *The Reader in the Dickens World: Style and Response*. London: Macmillan.
- House, M., & Storey, G. (Rprt. 1989). *The Letters of Charles Dickens. Volume One. 1820-1839*. Oxford: Oxford University Press.
- House, M., Storey, G., & Tillotson, K. (1989 Reprinted Edition). *The Letters of Charles Dickens Volume Five 1847-1849*. Oxford: Clarendon Press.
- Hühn, P. (1987). The Detective As Reader: Narrativity And Reading Concepts in Detective Fiction . *Modern Fiction Studies* 33, 451-466.

- Humphreys, A. (1995). Generic Strands and Urban Twists: The Victorian Mysteries Novel. In M. Hollington, *Charles Dickens: Critical Assessments. Vol. IV* (S. 356-373). East Sussex: Helm Informations-Verlag.
- Hutter, A. D. (1993). Dreams, Transformations, and Literature: The Implications of Detective Fiction. In G. W. Most, & W. W. Stowe, *The Poetics of Murder. Detective Fiction and Literary Theory* (S. 230-251). San Diego u.a.: Harcourt Brace Jovanovich Publishers.
- Jaffe, A. (1991). *Vanishing Points. Dickens, Narrative, and the Subject of Omniscience*. Berkeley und Los Angeles, California: University of California Press.
- John, J. (2008). The Novels and Popular Culture. In D. Paroissien, *A Companion to Charles Dickens* (S. 142-156). Oxford: Blackwell Publishing-Verlag.
- John, J. (2011). Melodrama. In S. Ledger, & H. Furneaux, *Charles Dickens in Context* (S. 133-139). Cambridge: Cambridge University Press.
- John, J. (2012). *Dickens and Modernity*. Suffolk: Boydell & Brewer-Verlag.
- Johnson, P. (1980). Das Grotteske und die Ungerechtigkeit bei Dürrenmatt. In O. F. Best, *Das Grotteske in der Dichtung* (S. 304-316). Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.
- Jordan, J. O. (2001). Preface. In J. O. Jordan, *The Cambridge Companion to Charles Dickens* (S. xix-xxi). Cambridge: Cambridge University Press.
- Jung-Grell, U. (1993). Nachwort. In C. Dickens, *Große Erwartungen* (S. 725-751). Stuttgart: Philipp Reclam jun.-Verlag.
- Kaplan, F. (1989 2. Aufl.). *Dickens. A Biography*. London: Hodder and Stoughton Ltd.
- Keen, S. (2007). *Empathy and the Novel*. Oxford: Oxford University Press.
- Kermode, F. (1993). Novel and Narrative. In G. W. Most, & W. W. Stowe, *The Poetics of Murder. Detective Fiction and Literary Theory*. (S. 175-196). San Diego u.a.: Harcourt Brace Jovanovich Publishers.
- Kettle, A. (1962). Our Mutual Friend. In J. Gross, & G. Pearson, *Dickens and the Twentieth Century* (S. 213-225). Toronto: University of Toronto Press.
- Kluxen, K. (1976). *Geschichte Englands - Von den Anfängen bis zur Gegenwart*. Stuttgart : Kröner-Verlag.
- König, J. C. (2005). *Herstellung des Grauens. Wirkungsästhetik und kognitiv-emotionale Rezeption von Schauerfilm und -literatur*. Frankfurt / Main u.a. : Peter-Lang-Verlag .
- Kucich, J., & Sadoff, D. F. (2006). Charles Dickens. In D. S. Kastan, *The Oxford Encyclopedia of British Literature. Volume 2* (S. 154-164). Oxford: Oxford University Press.
- Lämmert, E. (1975). *Bauformen des Erzählens*. Stuttgart: B. Metzler-Verlag.
- Leavis, F. R. (1948). *The Great Tradition*. London: Chatto and Windus.
- Leavis, Q. D. (1980). How we must read Great Expectations. In F. R. Leavis, & Q. D. Leavis, *Dickens The Novelist* (S. 360-428). Harmondsworth, Middlesex England: Penguin Books Ltd.
- Ledger, S. (2007). *Dickens and the Popular Radical Imagination*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Ledger, S., & Furneaux, H. (2011). *Charles Dickens in Context*. Cambridge (u.a.): Cambridge University Press.
- Leimberg, I. (1978). I. Sprachstil. In I. Leimberg, & L. Cerny, *Charles Dickens. Methoden und Begriffe der Kritik* (S. 1-73). Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.

- Leimberg, I. (1978). III. Symbolik. In I. Leimberg, & L. Cerny, *Charles Dickens. Methoden und Begriffe der Kritik* (S. 128-181). Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.
- Leimberg, I., & Cerny, L. (1978). *Charles Dickens. Methoden und Begriffe der Kritik*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.
- Leimberg, I., & Cerny, L. (1978). V. Sozialkritik. In I. Leimberg, & L. Cerny, *Charles Dickens. Methoden und Begriffe der Kritik* (S. 234-334). Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.
- Lennartz, N. (2015). Radical Dickens: Dickens and the Tradition of Romantic Radicalism. In J. Frenk, & L. Steveker, *Dickens As an Agent of Change* (S. 129-143). New York: AMS Press.
- Lettis, R. (1989). *The Dickens Aesthetic*. New York: AMS Press.
- Litvack, L. (2008). Our Mutual Friend. In D. Paroissien, *A Companion to Charles Dickens* (S. 433-443). Oxford: Blackwell Publishing.
- Luhmann, N. (15. Aufl. 2012). *Soziale Systeme. Grundriss einer allgemeinen Theorie*. Frankfurt am Main: Suhrkamp-Verlag.
- Maack, A. (1991). *Charles Dickens. Epoche - Werk - Wirkung*. München: C. H. Beck.
- Mahlmann, R. (2011). *Führungsstile gezielt einsetzen*. Weinheim und Basel: Beltz-Verlag.
- Makropoulos, M. (2009). Abstraktion. In M. Makropoulos, *Modernität und Kontingenz* (S. 66-82). München: W. Fink-Verlag.
- Marcus, P. L. (2/1966). Theme and Suspense in the Plot of 'Great Expectations'. *Dickens Studies*, 57-73.
- Marsch, E. (1972). *Die Kriminalerzählung: Theorie - Geschichte - Analyse*. München : W. Fink-Verlag.
- Marx, R. (1976). Nachwort. In C. Dickens, *Oliver Twist* (S. 593-608). Leipzig: Insel-Taschenbuch-Verlag.
- Maurer, M. (1997). *Kleine Geschichte Englands* . Stuttgart: Philipp Reclam jun. .
- Mee, J. (2010). *The Cambridge Introduction to Charles Dickens* . Cambridge : Cambridge University Press .
- Mellmann, K. (2011). Emotionale Wirkungen des Erzählens. In M. Martinez, *Handbuch Erzählliteratur* (S. 68-74). Stuttgart: J.B. Metzler-Verlag.
- Menden, A. (7. 2 2012). *SZ.de*. Von www.sueddeutsche.de/kultur/charles-dickens-zum-geburtstag-was-wir-heute-noch-von-dickens-lernen-koennen abgerufen
- Miall, D. S. (1988). Affect and Narrative. *Poetics* 17, 259-272.
- Mighall, R. (2008). Dickens and the Gothic. In D. Paroissien, *A Companion to Charles Dickens* (S. 81-96). Oxford: Blackwell Publishing-Verlag.
- Miller, D. A. (1988). The Novel and the Police. In G. W. Most, & W. W. Stowe, *The Poetics of Murder* (S. 299-340). San Diego u.a.: Harcourt Brace Jovanovich Publishers.
- Miller, J. H. (1958 (1965)). *Charles Dickens. The World of his Novels* . Cambridge, Mass.: Harvard University Press .
- Miller, J. H. (1977). Introduction. In C. Dickens, *Bleak House* (S. 11-34). Harmondsworth, Middlesex, England: Penguin Books.
- Most, G., & Stowe, W. (1993). *The Poetics of Murder: Detective Fiction and Literary Theory*. San Diego (u.a.): Harcourt Brace Jovanovich, Publishers.
- Moynahan, J. (1979). The Hero's Guilt - The Case of Great Expectations. In N. Page, *Dickens: Hard Times*,

- Great Expectations and Our Mutual Friend. A Casebook* (S. 103-118). Houndmills, Basingstoke, Hampshire and London: MacMillan Press Ltd.
- Muir, K. (1979). Image and Struktüre in *Our Mutual Friend*. In N. Page, *Dickens: Hard Times, Great Expectations and Our Mutual Friend. A Casebook* (S. 184-195). Houndsmills, Basingstoke, Hampshire and London: MacMillan Press Ltd.
- Nalecz-Wojtczak, J. (1970). Mystery in the Composition of Dickens' Novels. *Kwartalnik Neofilologiczny*, 239-251.
- Nelson, H. S. (1981). *Charles Dickens*. Boston: Twayne Publishers.
- Nünning, A. (2013). Unreliable Narration zur Einführung: Grundzüge einer kognitiv-narratologischen Theorie und Analyse unglaubwürdigen Erzählens. In A. Nünning, *Unreliable Narration. Studien zur Theorie und Praxis unglaubwürdigen Erzählens in der englischsprachigen Erzählliteratur* (S. 3-39). Trier: Wissenschaftlicher Verlag Trier.
- Nünning, V., & Nünning, A. (2010). Wege zum Ziel: Methoden als planvoll und systematisch eingesetzte Problemlösungsstrategien. In V. Nünning, & A. Nünning, *Methoden der literatur- und kulturwissenschaftlichen Textanalyse* (S. 1-27). Stuttgart und Weimar: J.B. Metzler-Verlag.
- Nusser, P. (1998). Aufklärung durch den Kriminalroman. In J. Vogt, *Der Kriminalroman. Poetik - Theorie - Geschichte*. (S. 486-498). München: W. Fink-Verlag.
- Oellers, B. (2010). *Krise und Integration der bürgerlichen Gesellschaft in Romanen von Charles Dickens*. Hamburg: Verlag Dr. Kovac.
- Oesterle, G. (1998). Aufklärung und Geheimnis oder die Kunst als Rätsel. In A. Spitznagel, *Geheimnis und Geheimhaltung. Erscheinungsformen - Funktionen - Konsequenzen*. (S. 97-105). Göttingen u.a. : Hogrefe - Verlag für Psychologie.
- Orwell, G. (1960 Rpr). *Critical Essays. Dickens*. London : Secker And Warburg.
- Ousby, I. (1976). *Bloodhounds of Heaven. The Detective in the English Fiction from Godwin to Doyle*. Harvard und London: Harvard University Press.
- Page, N. (1984). *A Dickens Companion*. London und Basingstoke: The Macmillan Press Ltd.
- Paroissien, D. (1999). Detective Fiction. In P. Schlicke, *Oxford Reader's Companion to Dickens* (S. 151-52). Oxford: Oxford University Press.
- Paroissien, D. (2008). *A Companion to Charles Dickens*. Oxford: Blackwell Publishing-Verlag.
- Partlow Jr., R. B. (1979). The Moving I: A Study of the Point of View in *Great Expectations*. In N. Page, *Dickens: Hard Times, Great Expectations and Our Mutual Friend. A Casebook* (S. 118-124). Houndmills, Basingstoke, Hampshire and London: MacMillan Press Ltd.
- Partlow, R. B. (1970). Foreword. In R. B. Partlow, *Dickens the Craftsman - Strategies of Presentation* (S. vii-xxiii). London und Amsterdam: Southern Illinois University Press.
- Pennekamp, J. (27. 8 2017). Der Sonntagsökonom. Sind alle Ökonomen Autisten? *Frankfurter Allgemeine Sonntagszeitung*, S. 20.
- Pfeiffer, L. K. (1998). Mentalität und Medium.Detektivroman, Großstadt oder ein zweiter Weg in die Moderne. In J. Vogt, *Der Kriminalroman. Poetik - Theorie - Geschichte*. (S. 357-377). München: W. Fink-Verlag.

- Pickrel, P. (1967). Great Expectations. In M. Price, *A Collection of Critical Essays* (S. 158-168). Englewood Cliffs, N.J.: Prentice Hall Verlag.
- Piontek, R. (1987). *Positionen des Realismus: Dickens' Bleak House, Thackerays Vanity Fair und G. Eliots Middlemarch*. Frankfurt/Main u. a.: Peter Lang - Verlag.
- Price, M. (1967). Introduction. In M. Price, *Dickens: A Collection of Critical Essays* (S. 1-15). Englewood Cliffs, N.J.: Prentice-Hall-Verlag.
- Purton, V. (2012). *Dickens and the Sentimental Tradition: Fielding, Richardson, Sterne, Goldsmith, Sheridan, Lamb*. London: Anthem Press.
- Pyckett, L. (2008). Dickens and Criticism. In D. Paroissien, *A Companion to Charles Dickens* (S. 470-485). Oxford: Blackwell Publishing.
- Reichardt, L. (19.. August 2016). *SZ.de Zeitung Magazin*. Von SZ.de Zeitung Magazin: www.sz-magazin.sueddeutsche.de/texte/anzeigen/36905/ abgerufen
- Sadrin, A. (1988). *Great Expectations*. London u.a.: Unwin Hyman Ltd.
- Sayers, D. L. (1998). Aristoteles über Detektivgeschichten. Vorlesung in Oxford am 5. März 1935. In J. Vogt, *Der Kriminalroman. Poetik - Theorie - Geschichte* (S. 13-22). München: W. Fink-Verlag.
- Schäfer, T. (2003). *Was die Seele krank macht und was sie heilt. Die psychotherapeutische Arbeit Bert Hellingers*. München: Knaur Taschenbuch-Verlag.
- Schlicke, P. (1999). *Oxford Reader's Companion to Dickens*. Oxford: Oxford University Press.
- Schlicke, P. (1999). Sentiment. In P. Schlicke, *Oxford Reader's Companion to Dickens* (S. 511-13). Oxford: Oxford University Press.
- Schneider, R. (2000). *Grundriss zur kognitiven Theorie der Figurenreption am Beispiel des viktorianischen Romans*. Tübingen: Stauffenburg-Verlag.
- Schneider, R. (2004). Rezeptionstheorien. In R. Schneider, *Literaturwissenschaft in Theorie und Praxis. Eine anglistisch-amerikanische Einführung* (S. 189-211). Tübingen: Gunter-Narr-Verlag.
- Schneider, R. (2010). Methoden rezeptionstheoretischer und kognitionswissenschaftlicher Ansätze . In V. Nünning, & A. Nünning, *Methoden der literatur- und kulturwissenschaftlichen Textanalyse* (S. 71-90). Stuttgart und Weimar : J.B. Metzler-Verlag .
- Schulze-Witzenrath, E. (1998). Die Geschichten des Detektivromans. Zur Struktur und Rezeptionsweise seiner klassischen Form. In J. Vogt, *Der Kriminalroman. Poetik - Theorie - Geschichte* (S. 216-238). München: W. Fink - Verlag.
- Shatto, S. (1988). *The Companion to Bleak House*. London u.a.: Unwin Hyman Ltd.
- Slater, M. (1983). *Dickens and Women*. London u. a. : J.M. Dent & Sons Ltd. .
- Slater, M. (1992). Introduction. In C. Dickens, *Great Expectations* (S. vii-xxi). London: Everyman's Library David Campbell Publishers Ltd.
- Slater, M. (1999). *An Intelligent Person's Guide to Dickens*. London: Duckworth - Verlag.
- Slater, M. (2011). *Charles Dickens*. New Haven und London: Yale University Press.
- Sommer, R. (2010). Methoden sturkturalistischer und narratologischer Ansätze. In V. Nünning, & A. Nünning, *Methoden der literatur- und kulturwissenschaftlichen Textanalyse* (S. 91-108). Stuttgart und Weimar: J.B. Metzler-Verlag.

- Spitznagel, A. (1998). Einleitung. In A. Spitznagel, *Geheimnis und Geheimhaltung. Erscheinungsformen - Funktionen - Konsequenzen*. (S. 19-51). Göttingen u.a.: Hogrefe - Verlag für Psychologie.
- Stang, R. (1959). *The Theory of the Novel in England. 1850-1970*. New York: Columbia University Press.
- Steinbach, S. L. (2012). *Understanding the Victorians. Politics, Culture and Society in Nineteenth Century Britain*. London and New York : Routledge-Verlag.
- Stewart, G. (2001). Dickens and Language. In J. O. Jordan, *The Cambridge Companion to Charles Dickens* (S. 136-151). Cambridge UK: Cambridge University Press.
- Stoehr, T. (1966). *Dickens: The Dreamer's Stance*. Ithaka, N.Y.: Cornell University Press.
- Stone, H. (1980). *Dickens and the Invisible World. Fairy Tales, Fantasy, and Novel-Making*. London: MacMillan-Verlag.
- Strasen, S. (2004). Analyse der Erzählsituation und Fokalisierung. In P. Wenzel, *Einführung in die Erzähltextanalyse. Kategorien, Modelle, Probleme* (S. 111-140). Trier: Wissenschaftlicher Verlag Trier.
- Striebitz, A. (2009). *Figuren und Figurenwelten. Eine Untersuchung zum Erzählwerk von Jane Austen und Charles Dickens*. Trier: Wissenschaftlicher Verlag Trier.
- Sucksmith, H. P. (1970). *The Narrative Art of Charles Dickens. The Rhetoric of Sympathy and Irony in His Novels*. Oxford: The Clarendon Press.
- Thomas, D. A. (1999). Sensation Novels. In P. Schlicke, *Oxford Reader's Companion to Dickens* (S. 510-11). Oxford: Oxford University Press.
- Thomas, R. G. (5. Aufl. 1975). *Dickens: Great Expectations*. London: Edward Arnold Ltd.
- Thomson, D. (1975). *England in the Nineteenth Century: 1815-1914*. Harmondsworth, Middlesex, England: Penguin Books Ltd.
- Todorov, T. (1972). *Einführung in die fantastische Literatur*. München: Hanser-Verlag.
- Todorov, T. (1998). Typologie des Kriminalromans. In J. Vogt, *Der Kriminalroman. Poetik - Theorie - Geschichte* (S. 208-215). München: W. Fink-Verlag .
- Tomalin, C. (2011). *Charles Dickens: A Life*. London: Penguin Press.
- Tracy, R. (2008). Bleak House. In D. Paroissien, *A Companion to Charles Dickens* (S. 380-389). Oxford: Blackwell Publishing.
- Trotter, D. (1983). Circulation, Interchange, Stoppage: Dickens and Social Progress. In R. Gidding, *The Changing World of Charles Dickens* (S. 163-179). London u.a.: Vision Press Limited.
- Turner, M. (1999). Novelists and the Novel Before Dickens. In P. Schlicke, *Oxford Reader's Companion to Dickens* (S. 412-416). Oxford: Oxford University Pres.
- Tyler, D. (2013). *Dickens's Style*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Van Ghent, D. (1959). *The English Novel: Form and Function* . New York : Rinehart .
- Van Ghent, D. (1967). The Dickens World: A View from Todgers's. In M. Price, *Dickens: A Collection of Critical Essays* (S. 24-38). Englewood Cliffs, N.J.: Prentice Hall Inc.
- Vogt, J. (24. 11. 2016). *literaturkritik.de*. Von [literaturkritik.de: http://www.literaturkritik.de/public/rezension_abgerufen](http://www.literaturkritik.de/public/rezension_abgerufen)
- Von Lovenberg, F. (7. 2. 2012). *faz.net*. Von www.faz.net/aktuell/feuilleton/charles-dicken-zum-200-

geburtstag-er-brachte-den-engländern-das-wetter-bei-abgerufen

- Vorderer, P. (1994). Lesen als Handlung. In A. Barsch, G. Rusch, & R. Viehoff, *Empirische Literaturwissenschaft in der Diskussion* (S. 206-222). Frankfurt/ Main: Suhrkamp-Verlag.
- Wall, S. (1970). *Charles Dickens. A Critical Anthology*. Harmondsworth, Middlesex, England: Penguin Books Ltd.
- Walz, M. (2. Auflage 2015). Nachwort. In C. Dickens, *Große Erwartungen* (S. 689-743). München: Deutscher Taschenbuch-Verlag.
- Weinstein, P. M. (1968). Structure and Collaps. A Study of Bleak House. *Dickens Studies* 4, 4-18.
- Wenzel, P. (2004). Analyse der Spannung. In P. Wenzel, *Einführung in die Erzähltextanalyse. Kategorien, Modelle, Probleme* (S. 181-195). Trier: Wissenschaftlicher Verlag Trier.
- Wenzel, P. (2004). Zu den übergreifenden Modellen des Erzähltextes. In P. Wenzel, *Einführung in die Erzähltextanalyse. Kategorien, Modelle, Probleme* (S. 5-21). Trier: Wissenschaftlicher Verlag Trier.
- Westland, E. (1999). Women and Women's Issues. In P. Schlicke, *Oxford Reader's Companion to Charles Dickens* (S. 590-593). Oxford: Oxford University Press.
- Williams, R. (1970). Dickens and Social Ideas. In M. Slater, *Dickens 1970* (S. 77-98). London : Chapman & Hall.
- Wilson, A. (1970). *The World of Charles Dickens*. London: Martin Secker & Warburg-Verlag.
- Wilson, B. (2007). *The Making of Victorian Values. Decency and Dissent in Britain 1789-1837*. New York: The Penguin Press.
- Wilson, E. (1961 (1940)). Dickens: The Two Scrooges. In E. Wilson, *The Wound and the Bow: Seven Studies in Literature* (S. 1-93). London: Methuen-Verlag.