

„Don't be a fool“ – Grundzüge einer Narrenpoetik in Charles Dickens' Romanwerk

Dissertation zur Erlangung des Grades einer Doktorin
der Philosophie im Fach Anglistische Literaturwissenschaft an der Fakultät für Geistes-
und Kulturwissenschaften der Universität Vechta

vorgelegt von
Verena Munding

Schlierbach, 19.04.2022

Erstgutachter: Prof. Dr. Norbert Lennartz, Universität Vechta

Zweitgutachterin: PD Dr. Katrin Röder, Humboldt-Universität zu Berlin

Danksagung

An dieser Stelle möchte ich allen danken, die mich bei der Anfertigung meiner Dissertation unterstützt haben.

Mein Dank gilt zunächst Herrn Prof. Dr. Norbert Lennartz, meinem Doktorvater, für die Betreuung dieser Arbeit, seine wegweisende Unterstützung, die konstruktive Kritik und die vielen Anregungen, die mir geholfen haben auf dem richtigen Weg zu bleiben und einen kritischen Zugang zur Thematik zu finden.

Mein Dank gebührt außerdem meinen Eltern, Antje und Hans-Jürgen Krabbe, die mir mein Studium und damit meinen Lebensweg ermöglicht haben und mir auch während der Anfertigung der Doktorarbeit unterstützend zur Seite standen.

Mein ganz besonderer Dank gilt meiner Familie, Mario, Jonas und Luca Munding, die mich in meinem Vorhaben zu promovieren stets bestärkt und unterstützt haben, mich ermutigt und aufgemuntert haben. Meinem Mann Mario danke ich für das geduldige Korrekturlesen unzähliger Arbeitsentwürfe. Ihm und meinen Kindern widme ich meine Arbeit.

Verena Munding

Zusammenfassung

Dickens' weise Narrenfiguren destabilisieren die Grenze zwischen Weisheit und Narrheit, die in der Literatur- und Kulturgeschichte mithilfe der Figur des Narren bereits häufig ins Wanken geraten ist. Im Rahmen der vorliegenden Arbeit wird das bisher fragmentarische Bild seiner Narrenfiguren unter Berücksichtigung der poetischen und narrativen Funktionen der Figuren mit Blick auf die Moderne in einer Narrenpoetik zusammengeführt. Neben der Analyse von Dickens' Narrendarstellung richtet sich der Blick auf den Gebrauch des Narrenmotivs im Mittelalter und der Renaissance bis hin zur Wandlung der Narrenfigur zum ‚Idioten‘ in der romantischen Epoche. Im Detail analysierte Narrenfiguren bilden die Schaffenszeit des Autors ab und lassen Entwicklungslinien erkennbar werden.

Zusammenfassend lässt sich sagen, dass Dickens' Romane in der Vermeidung stereotyper Bilder und viktorianischer Klassifizierungssysteme überzeugen. Dickens' anachronistischer Gebrauch der Narrenfigur zeugt von einem tiefen Verständnis der Narrenfigur als karnevalisches Wesen, als subversiven Kritiker am Rande der Gesellschaft und von der Kenntnis unterschiedlicher Narrentraditionen. Die Figuren transportieren das von Erasmus über Shakespeare vertretene komplexe Spiel zwischen Weisheit und Narrheit, bei dem die sich antithetisch gegenüberstehenden Kategorien miteinander in Verbindung gebracht und als dem Menschen inhärent gezeigt werden.

Unkontrollierbares Verhalten und überbordende Gefühlsausbrüche werden dem Wahnsinn gleichgesetzt. Dabei zeigt sich in Dickens' Romanen eine Tendenz hin zu einem komplexen Gebrauch von ‚madness‘ als Ausdruck einer krank machenden Gesellschaft.

Der Wandel von der marginalisierten Narrenfigur in der altbekannten Rolle des deutlich erkennbaren Mahners und Kritikers gesellschaftlicher Strukturen hin zu einer in die Gesellschaft integrierten Narrenfigur und einer subversiven Kritik durch die Überwindung von Idealen zeigt Dickens' Narrenpoetik als Inklusion von Andersartigkeit.

Mit dem dickensschen Narren findet Dickens eine Figur, die in den Referenzrahmen der Narrenliteratur eingebunden, subversiv neue humanistische Wege, neue soziale Möglichkeiten und neue kulturelle Perspektiven aufzeigt.

Inhaltsverzeichnis

Abkürzungen	iii
<hr/>	
1 Einleitung	1
<hr/>	
2 Narrenfiguren in Dickens' Romanwerk vor dem Hintergrund sich wandelnder medizinischer Kenntnisse	13
<hr/>	
2.1 <i>Don't be a fool</i> – Gesellschaft, Medizin und Psychiatrie im Wandel	15
2.2 „For he is a little – you know! – M – !“ – Dickens' Umgang mit zeitgenössischen Klassifizierungen auf dem Gebiet der Geisteskrankheiten	24
2.3 <i>Sheer wild lunacy</i> – Wahnsinn in Abgrenzung zur weisen Narrheit bei Dickens	33
2.4 Zwischenfazit	39
<hr/>	
3 Der Narr als kulturhistorische Figur – literaturgeschichtliche und historische Voraussetzungen und der Wandel in Dickens' Narrenfiguren	41
<hr/>	
3.1 Der Narr im späten Mittelalter und in der Renaissance	43
3.2 Der weise Narr in Shakespeares <i>King Lear</i>	47
3.3 Die Figur des ‚Idioten‘ in dem Gedicht „The Idiot Boy“ von William Wordsworth	50
3.4 Figuren mit psychischen und physischen Einschränkungen bei Dickens – Ästhetisierung als poetologische Strategie	55
3.5 Törichte Narrheit in Abgrenzung zur Ästhetisierung als poetologische Strategie – zwei Beispiele bei Dickens	65
3.6 Zwischenfazit	72
<hr/>	
4 Smike – <i>Nicholas Nickleby</i>	74
<hr/>	
4.1 Smikes tragikomische Gestalt im Kontext einer Narrentradition	75
4.2 Smike als elisabethanischer Bühnennarr	81
4.3 Institutioneller Wahnsinn im Bild der Hölle	87
4.4 Smikes Tod – „one Scene of this History is closed“	91

4.5	Zwischenfazit	97
5	<u>Barnaby – <i>Barnaby Rudge</i></u>	99
5.1	Mephistophelischer Humor – Barnaby im Kontext einer Narrentradition	102
5.2	Schuld und Unschuld – zwischen Wahn und Sinn	115
5.3	Wahrhafter Wahnsinn – Barnaby als Teil der aufständischen Masse	124
5.4	Ende und Anfang – Barnabys Arkadien	131
5.5	Zwischenfazit	135
6	<u>Mr. Dick – <i>David Copperfield</i></u>	137
6.1	Der ‚Verrückte‘ in der Gesellschaft – Mr. Dick im Kontext einer Narrentradition	140
6.2	Erhebung über die Welt im Symbol des Drachensteigens	144
6.3	Die ‚verrückte‘ Gesellschaft	148
6.4	Wahrheit und Wahnsinn – Mr. Dicks Weg zum wahren Poeten in der Überwindung des wahnsinnigen Poeten	153
6.5	Zwischenfazit	159
7	<u>Jenny Wren – <i>Our Mutual Friend</i></u>	161
7.1	Narrenmacht – Jenny Wren im Kontext einer Narrentradition	163
7.2	Das dualistische Prinzip in Fanny und Jenny	167
7.3	Mrs. Truth – Jennys Weg zur Wahrheit	174
7.4	Jenny als <i>Person of the House</i> in der Überwindung des <i>Angel in the House</i>	178
7.5	Zwischenfazit	182
8	<u>Schlussbetrachtungen</u>	184
	<u>Literaturverzeichnis</u>	193

Abkürzungen

Werke von Dickens

Der Einheitlichkeit halber sind die im Abkürzungsverzeichnis genannten Romane von Dickens nach der greifbaren Ausgabe *The New Oxford Illustrated Dickens* zitiert, wenn nicht anders vermerkt.

<i>AN</i>	<i>American Notes</i>
<i>BH</i>	<i>Bleak House</i>
<i>BR</i>	<i>Barnaby Rudge: A Tale of the Riots of 'Eighty</i>
<i>CB</i>	<i>Christmas Books</i>
<i>DC</i>	<i>David Copperfield</i>
<i>DS</i>	<i>Dombey and Son</i>
<i>GE</i>	<i>Great Expectations</i>
<i>HT</i>	<i>Hard Times</i>
<i>LD</i>	<i>Little Dorrit</i>
<i>NN</i>	<i>Nicholas Nickleby</i>
<i>MC</i>	<i>Martin Chuzzlewit</i>
<i>OCS</i>	<i>The Old Curiosity Shop</i>
<i>OMF</i>	<i>Our Mutual Friend</i>
<i>OT</i>	<i>Oliver Twist</i>
<i>PP</i>	<i>The Posthumous Papers of the Pickwick Club</i>
<i>SB</i>	<i>Sketches by Boz</i>
<i>TOTC</i>	<i>A Tale of Two Cities</i>

Abkürzungen anderer Veröffentlichungen von Dickens

<i>AYR</i>	<i>All the Year Round</i>
<i>HW</i>	<i>Household Words</i>
<i>LCD</i>	<i>The Letters of Charles Dickens</i>
<i>MJG</i>	<i>Memoirs of Joseph Grimaldi</i>
<i>MP</i>	<i>The Mudfog Papers</i>

Werke von Shakespeare

Die im Abkürzungsverzeichnis genannten Dramen von Shakespeare folgen den Ausgaben von *The Arden Shakespeare*.

<i>AYL</i>	<i>As You Like It</i>
<i>Lr.</i>	<i>King Lear</i>
<i>Mac.</i>	<i>Macbeth</i>
<i>MND</i>	<i>A Midsummer Night's Dream</i>
<i>Rom.</i>	<i>Romeo and Juliet</i>

Weitere Werke

<i>LB</i>	<i>Lyrical Ballads</i> (Wordsworth und Coleridge)
-----------	---

1 Einleitung

In Charles Dickens' Roman *David Copperfield* wohnt Mr. Dick, eine Figur mit geistiger Retardierung, bei der alleinstehenden, resoluten Betsey Trotwood.¹ Eines Morgens steht ihr Neffe David Copperfield vor ihrer Tür und beichtet, dass er vor der schlechten Behandlung durch seinen Stiefvater und dessen Schwester, Mr. und Mrs. Murdstone, davongelaufen ist. David bittet um Schutz und Hilfe. Betsey ist von diesem unerwarteten Besuch derart überrascht, dass sie kaum ein Wort mit David sprechen kann. Sie fordert aber das Dienstmädchen Janet auf Mr. Dick zu holen, damit sie ihn um Rat fragen kann. Mit seinem Eintreffen wird Mr. Dick zunächst einmal von Betsey mit der Forderung konfrontiert, sich nicht wie ein Narr zu benehmen und die Ernsthaftigkeit der Lage anzuerkennen: „Mr. Dick . . . don't be a fool, because nobody can be more discreet than you can, when you choose. . . . So don't be a fool, whatever you are“ (DC 192; ch.13).² Auf die Frage hin was jetzt mit David zu tun sei, rät Mr. Dick Betsey, David zunächst einmal zu waschen und dann zu Bett zu bringen. Ein Rat, den Betsey Trotwood als „very sound advice“ wertschätzt und auch befolgt (DC 193; ch. 13). Als Mr. Murdstone und seine Schwester tags darauf bei Betsey Trotwood auftauchen, um David wieder zu sich zu holen, wird Betsey vor die Wahl gestellt. Entweder sie lässt David gehen und mischt sich nicht weiter in seine Erziehung ein, oder sie übernimmt die Verantwortung für ihn und das Geschwisterpaar Murdstone zieht sich aus dem Leben von David zurück. Erneut verlässt sich Betsey auf den Rat von Mr. Dick, der sich dafür ausspricht, Kleidung für David anfertigen zu lassen. Damit ist beschlossen, dass David fortan bei Betsey Trotwood leben wird. So ist der geistig zurückgebliebene Mr. Dick derjenige, der in prekären Situationen „common sense“ beweist und damit die Grenze zwischen Weisheit und Narrheit verschwimmen lässt (DC 212; ch. 14). Mit der Figur des Mr. Dick, der sich trotz seines oftmals närrischen Verhaltens als

¹ Die gebräuchlichen Bezeichnungen für Menschen mit geistiger und/oder körperlicher Behinderung, die in der vorliegenden Arbeit vornehmlich behandelten Viktorianischen Epoche üblich sind, widersprechen nicht nur dem Artikel 21 der Charta der Grundrechte der Europäischen Union, die seit dem Vertrag von Lissabon 2009 Gültigkeit hat, sondern auch der Haltung der Verfasserin. Veralte und stigmatisierende Termini sind aber Zeugnis des damalig vorherrschenden Weltbildes und finden aus diesem Grund Anwendung in dieser Arbeit, haben aber keinerlei Gegenwartsbezug (*Charta der Grundrechte der Europäischen Union* Artikel 21).

² In der vorliegenden Arbeit orientieren sich die Zitierweise und Bibliografie an den Vorgaben des Handbuchs der Modern Language Association in der achten Auflage.

kompetenter Ratgeber entpuppt, werden gesellschaftliche Strukturen kontinuierlich infrage gestellt und verlassen nicht zuletzt mit Mr. Dicks Erkenntnis der Welt als Tollhaus – „Mad as Bedlam, boy!“ – den häuslichen Bereich der Familie (*DC* 202; ch. 14).

Mr. Dick ist in Dickens' Œuvre nicht die einzige Figure mit geistigen oder physischen Einschränkungen, die durch visionären Weitblick, Weisheit oder intuitiv imaginative Fähigkeiten die Trennung von Weisheit und Narrheit destabilisiert. Viele weitere Figuren in Dickens' Werken übertreten eine Grenze, die in der Literatur- und Kulturgeschichte mithilfe der Figur des Narren bereits häufig ins Wanken geraten ist und die sich deutlich in den unter dem Einfluss von Erasmus stehenden, Dickens so vertrauten Dramen von Shakespeare beugt.

In der Renaissance sind Narrheit und Weisheit noch deutlich voneinander getrennte Kategorien, die sich antithetisch gegenüberstehen. Als Kategorien existieren sie überhaupt nur, weil es die jeweils andere gibt. Narrheit ist im Konzept der Weisheit begründet und umgekehrt. Erasmus manifestiert mit der synthetischen Verbindung von Weisheit und Narrheit in der Figur der Stultitia einen humanistischen Narrheitsgedanken, der eine kategorische Trennung in Frage stellt. In Shakespeares weisen Narrenfiguren spiegelt sich die erasmische Verflechtung der Gegensätze (Corti 14-15).

Figuren, die eine Interpretation in Anlehnung an die narrenreiche literarische Tradition, die Malerei, die karnevalesken Feierlichkeiten und das mittelalterliche Hofnarrentum provozieren und als subversive Figuren wie von Erasmus von Rotterdam in der Figur der Stultitia auf die Spitze getrieben und in Shakespeares Werk zu „Shakespeare's Foolosophy“³ geworden, ‚bevölkern‘ Dickens' Romane. In kritischen Schriften wird dieser Zusammenhang vielfach aufgezeigt. Studien betonen hierbei zwei Interessengebiete bei Dickens. Zum einen belegen sie Dickens' weitreichende Kenntnis von Narrenfiguren in Werken von Shakespeare und Cervantes, den Einfluss von Fielding, Smollett und Sterne, Dickens' Interesse an Folklore und seine Begeisterung für das Theater und die Pantomime.⁴ Zum anderen verweisen Studien

³ Jonathan Bate zeigt mit Bezug auf *King Lear* Shakespeares Faszination mit der Figur des Narren, dessen Ausdruck stets ein aktiver künstlerischer ist und der damit höher zu bewerten ist als die theoretischen Philosophien (zum Beispiel die des Stoizismus). Shakespeare wird für ihn in Anlehnung an Erasmus Spiel mit Weisheit und Narrheit zu einem „Foolosopher“ (Bate 9).

⁴ In *DC* gibt Dickens sich als Leser von Smollett und Fielding zu erkennen: „My [David's] father had left a small collection of books in a little room upstairs, to which I had access. . . . From that blessed little room Roderick Random, Peregrine Pickle, Humphrey Clinker, Tom Jones, the Vicar of Wakefield, Don Quixote, Gil Blas and Robinson Crusoe, came out . . . to keep me company“ (*DC* 55; ch. 4). John Forster berichtet in seiner Biografie über Charles Dickens: „It is one of the many passages in *Copperfield* which are literally true and its proper place is here“ (Forster 5).

auf Dickens' ausgeprägtes Interesse an Geisteskrankheiten, die detailgenaue Wahrnehmung seiner Umgebung und die realistische Abbildung von Menschen mit geistigen Störungen in seinen Romanen.

So stellt Leonard Manheim (1972) Figuren, die er als Grenzgänger im menschlichen Verhalten sieht, in einen psychopathologischen Diskurs und verweist dabei auf Dickens' profunde Kenntnis von geistigen Störungen. Manheim geht auf verschiedene Romane ein, angefangen bei *The Pickwick Papers*, in dem die interpolierten Erzählungen „The Fat Boy“ und „The Madman's Manuscript“ für ihn von besonderem Interesse sind. Neben vielen beiläufig erwähnten Figuren, wie zum Beispiel der alkoholabhängige Krook oder die über den Gerichtsprozess Jarndyce gegen Jarndyce wahnsinnig gewordene Miss Flite aus *Our Mutual Friend*, vertieft Manheim seine Analyse in Bezug auf Mr. Dick und Barnaby Rudge aus dem gleichnamigen Roman. Deutlich wird für Manheim Dickens' „intuitive grasp of psychopathology“, der in der Darstellung zum Teil wiedererkennbarer klinischer Diagnosen endet (68). Robert M. McCaron (1977) zeigt den weisen Narren als wiederkehrende Figur in Dickens' Werken. Mit Dick Swiveller aus *The Old Curiosity Shop*, Barnaby Rudge und Tom Pinch aus *Martin Chuzzlewit* stellt er dar, dass Dickens mit Bezug auf Shakespeare die Narrenfigur nutzt, um Weisheit oder Narrheit anderer Figuren im Roman aufzudecken und kenntlich zu machen. Dabei verdeutlicht er Dickens' Gebrauch des „touchstone motif“ (McCaron 53). Als Prüfsteine, die in satirischer Reflexion oder moralischer Unschuld die moralischen Stärken und Schwächen anderer offenlegen, werden sie Shakespeares Narren gerecht. Susan Shattos (1985) zweiteiliger Artikel *Miss Havisham and Mr Mopes the Hermit: Dickens and the Mentally Ill* porträtiert Miss Havisham aus *Great Expectations* als geistig krank und zeigt Vergleichspunkte zwischen ihr und einem Mann, den Dickens persönlich getroffen hat und der in seinem Wohnort als „Mad Lucas“ oder auch „Lucas the Hermit“ bekannt war (Shatto, Part One 46). Dickens' ausgeprägtes Interesse an Geisteskrankheit bezeichnet Shatto dabei als „algonian kind of curiosity about human affliction“ (Shatto, Part Two 80). David Oberhelman (1995) zeigt auf, dass Dickens zeitgenössische psychologische Theorien und Diskurse zum Thema Geisteskrankheit in seinen Werken aufgreift. Er geht auf Figuren ein, die er als vom Wahn erfasst sieht, wie den wahnsinnigen Charakter aus „A Madmans Manuscript“ oder auch Mr. Rudge und Lord Gordon aus *Barnaby Rudge*. Anhand von Barnaby oder auch Mr. Dick zeigt sich für Oberhelman Dickens' Befürwortung der fortschrittlichen Idee des „moral management“ (Oberhelman 26). Patricia Puccinelli (1995) kategorisiert literarische Figuren mit geistiger Beeinträchtigung und verweist auf die Tradition der weisen Narren bei Dickens. In Jo, dem einsamen und mittellosen Straßenkehrerjungen aus *Bleak House*, der Esther

Summerson mit der Pockenkrankheit ansteckt, erkennt sie einen weisen Narren, der die Ähnlichkeit zwischen Esther und ihrer Mutter Lady Dedlock bemerkt, lange bevor der Inspektor Mr. Bucket den Zusammenhang herstellt (Puccinelli 87-88). Natalie McKnight (1993) hat in ihrem Forschungsbeitrag *Idiots, Madman, and Other Prisoners in Dickens* einige von Dickens' Sonderlingen als Teil einer komplexen Gruppe erfasst, die durch ähnliche Sprache, Kleidung und Intellekt zu erkennen ist und in ihrer Darstellung in Anlehnung an die Tradition der heiligen Idioten und weisen Narren zu verstehen sind. McKnight bezieht sich auf die Figuren Smike und Newman Noggs aus *Nicholas Nickleby*, auf Barnaby, Amy Dorrit aus *Little Dorrit* und Jenny Wren und Sloppy aus *Our Mutual Friend*.⁵ Paul Marchbanks (2006) sieht in Smike, Barnaby, Maggy aus *Little Dorrit*, Mr. Dick und Sloppy „representations of an actual disabled population“ (Marchbanks 5). Als realistische Abbildungen von Menschen mit Beeinträchtigungen lassen sie Analogien zur Narrendarstellungen in Shakespeares Dramen und zur Tradition des Hofnarren zu. In seinem dreiteiligen Artikel zeigt er anhand von Smike, Barnaby, Mr. Dick und Sloppy auf, dass sich die Figuren mit geistiger Retardierung im Romanwerk von Dickens in ihrer Eigenständigkeit weiterentwickeln. Während Smike noch als bemitleidenswerter Idiot gänzlich abhängig von Nicholas ist, ist Sloppy bereits ein unabhängiger Charakter, der trotz seiner geistigen Einschränkungen auf dem Weg in das Eheleben ist. Patrick McDonagh (2008) geht auf die Tradition von weisen und heiligen Narrenfiguren ein und verdeutlicht die Symbolkraft der Figur des Idioten in der Literatur des neunzehnten Jahrhunderts. Während Amy Dorrit für ihn in Anlehnung an die Figur des heiligen Narren zu verstehen ist, verdeutlicht McDonagh am Beispiel von Barnaby Rudge die Bedeutung der Figur des Idioten als „image engaged with extra-literary contexts“ (McDonagh 179). Dabei betont McDonagh, dass es Dickens in seiner Darstellung von ‚idiotischen‘ Figuren nicht um die realistische Darstellung von Krankheitsbildern geht: „Rather, Barnaby is an idiot because, for Dickens and his readers, the idea of idiocy best performs the appropriate symbolic labour in this novel“ (McDonagh 181). Jonathan Buckmaster (2019) setzt Dickens' *Memoirs of Joseph Grimaldi* und Dickens' große Bewunderung für die Pantomime in Beziehung zu seinem Romanwerk und betont den Gebrauch von Elementen der Clownfigur in Dickens' Werken, wie sie in der Pantomime zu finden sind. Buckmaster betrachtet Figuren wie Mr. Tuckle und Joe the Fat Boy aus *The Pickwick Papers*, Mr. Grimwig aus *Oliver Twist*, Newman Noggs, Tom

⁵ Interessant ist, dass McKnight Mr. Dick kaum erwähnt, könnte man ihn doch als ‚Galionsfigur‘ unter Dickens' weisen Narren bezeichnen.

Pinch und Mrs. Gamp aus *Martin Chuzzlewit*, Mr. Toots aus *Dombey and Son* oder Skimpole aus *Bleak House* in Bezug zur clownesken Komik (123-26, 138-39, 179-89, 195-96).

In kritischen Schriften reichen die Bezeichnungen für Figuren in Dickens' Romanwerk, die geistig retardiert oder auch körperlich beeinträchtigt sind, von „Schizophrenic“ (Keyte und Robinson 37) über „idiot“ (Crawford 43), „madman“ (Woodfield 79) oder „lunatic“ (Eigner, Lunatic 18) bis hin zu „holy idiots“ (McKnight 39) und „Shakespeare's court fools“ (Marchbanks 8). Damit wird in der kritischen Auseinandersetzung mit den Figuren der weite Bogen von pathologischen Diagnosen bis hin zu einer literarischen und kulturhistorischen Narrentradition gespannt.

Trotz der kontinuierlichen Analyse von Figuren mit Beeinträchtigungen in Dickens' Romanwerk (häufig unter Berücksichtigung von Dickens' ausgeprägtem Interesse an Geisteskrankheiten), der vielschichtigen Verknüpfung der Figuren mit Traditionen von Bühne, Theater und Pantomime und der Herausarbeitung ihrer symbolischen und motivischen Relevanz gibt es eine Forschungslücke in der Betrachtung von Dickens' Narrenfiguren, die psychologische Diagnosen und die literarische Narrentradition nicht als ‚Entweder-oder‘ begreift, sondern die Verflechtung beider als narrative Funktion in Dickens' Romanwerk anerkennt. Dabei steht die Funktion der Figuren im Roman, ihre Bedeutungen für den Plot und die Wirkung auf die Lesenden neu zur Disposition. Besonderes Augenmerk gilt es auf den realen Referenzrahmen in Bezug zu einem im Roman geänderten ästhetischen Kontext zu stellen.

Diese Lücke bekommt Bedeutung unter Berücksichtigung neuerer Forschungsbeiträge, die Dickens als Wegbereiter der Moderne zeigen und sich gegen Kritiker wie Henry James oder auch George Henry Lewes stellen. Dickens verdichtete seine Vorstellungen von Literatur in keiner programmatischen Schrift und war vielmehr der Auffassung, dass ein künstlerisches Werk für sich selbst sprechen müsse (John, *Popular Culture* 142).⁶ Kritische Stimmen halten dies über die Jahre gegen Dickens. Dickens' eigene Romane werden zwar als unterhaltend angesehen, weisen jedoch für viele einen Mangel an Ernsthaftigkeit und Sinn für Kultur auf (Schlicke, *Popular Entertainment* 19). Henry James einflussreiche Rezension über *Our Mutual*

⁶ Eindrucksvoll spricht sich Dickens zum Beispiel im Juni 1838 in einem Brief an G. H. Lewes gegen Kursivdruck aus, der die Lesenden beeinflusst, in dem er Aufmerksamkeit auf einen bestimmten Punkt lenkt, „if readers cannot detect the point of a passage without having their attention called to it by the writer, I would rather they lost it and looked out for something else“ (*LCD* 404; vol. 1).

Friend, die 1865 in *The Nation* veröffentlicht wird, ist bereits ausschlaggebend für eine literarische Reputation, die Dickens in Abgrenzung zu ‚ernsthaften‘ Autoren wie zum Beispiel George Eliot erscheinen lässt. James spricht Dickens die Fähigkeit der genauen Beobachtung zu, sieht in seinen Werken aber einen Mangel an kritischer Auseinandersetzung. Eine Sichtweise, die von dem zeitgenössischen Schriftsteller und Literaturkritiker George Henry Lewes einige Jahre später geteilt wird (Pykett 470). Lewes bemängelt in „Dickens in Relation to Criticism“, einem Artikel, der im Februar 1872 in *The Fortnightly Review* erscheint, Dickens’ Popularisierung der Literatur. Lewes Kritik fußt auf der Überzeugung, Dickens stelle in seinen Werken das Gefühl über ernsthafte Gedanken: „Dickens sees and feels, but the logic of feeling seems the only logic he can manage. Thought is strangely absent from his works“ (Lewes 151). Die Auffassung von Dickens als sentimental, gefühlsgetriebenen unkontrolliert schreibenden Autor, die auf Walter Bagehot zurückgeht, ist längst überholt.⁷

Neuere Studien zeigen Dickens als gesellschaftlich populären und radikalen Reformen, der mit seinen gesellschaftskritischen Romanen als Wegbereiter der Moderne verstanden werden kann. Robert Heaman betont, dass Dickens mit tiefgehendem menschlichen Verständnis nach gesellschaftlichem Wandel unter moralischen Gesichtspunkten strebt. In seinem Bestreben nach Veränderung legt Dickens den Fokus auf das Individuum (40). Norbert Lennartz zeigt Dickens’ Poesie als „highly charged with political meaning“ und verdeutlicht mit dem Blick auf *Oliver Twist* und *David Copperfield*, dass Dickens viktorianische Werte radikal gefährdet, indem er sie in eine dynamische Beziehung zu subversiven Ideen und Images setzt. Dabei greift Dickens auf Elemente unterschiedlicher Genres zurück, allerdings nicht ohne vorherige Prüfung und nicht, ohne sich der Schwächen bestimmter Genres bewusst zu sein (Lennartz, *Radical Dickens* 129-40). Sally Ledger zeigt Dickens als modern in der Ablehnung von paternalistischen Strukturen und seinem Glauben an industriellen Fortschritt und Reformen. Sie verweist auf Dickens’ Anstrengungen mit seinen literarischen und journalistischen Schriften die Gesellschaft zu verändern. Dabei zeigt sich die Ästhetik populärer Unterhaltungsformen wie dem Melodrama und der Satire als Basis seines populären Radikalismus. Im Zentrum von Dickens’ Bemühungen, eine breite Leserschaft zu erreichen, stehen dabei die Menschen, die Ledger als „non-elite peoples“ von der Mittelklasse abgrenzt (Ledger 174). Juliet John betont, dass Dickens mit seinem offenen Interesse an populären

⁷ Der Vorwurf Dickens sei ein radikaler Sentimentalist und damit kein systematisch denkender Autor geht auf Walter Bagehots „sentimental radicalism“ zurück, wie er Dickens 1858 bezeichnet (Bagehots 189).

Unterhaltungsformen wie dem Theater, dem Bühnenmelodrama, dem Zirkus und der Pantomime und seiner Wertschätzung dieser als wichtigen Beitrag zur Kultur die vorherrschende Idee von ‚hoher‘ und ‚niederer‘ Kultur destabilisiert und bestehende kulturhierarchische Strukturen unterwandert (John, *Popular Culture* 142).

Dabei dient Dickens das Melodrama als leicht verständlicher Zugang zu seinen Werken und bietet die Möglichkeit, eine breite Schicht der Gesellschaft anzusprechen. So erreicht Dickens eine Leserschaft, die von höherer Literatur ausgeschlossen ist. Die emotionalen, moralischen und populären Tendenzen des Melodramas erlauben Dickens seine eigene moralische Imagination zum Ausdruck zu bringen. Auch wenn Dickens' Gebrauch von melodramatischen Elementen in seinen späteren Romanen weniger deutlich hervorsticht, so bleibt er dieser Gattung mit seinen plötzlichen Wechseln, seiner ausdrucksstarken Gefühlsregungen und seinen stereotypen Charakteren treu (John, *Melodrama* 133). Als populärer Autor ist Dickens sich der Reichweite seiner Romane bewusst und die Wirkung auf die Lesenden ist für ihn von besonderer Bedeutung. So endet der Artikel „A Curious Dance Round a Curious Tree“, den Dickens anlässlich eines Besuchs der Anstalt St. Luke's im Dezember 1851 verfasste und 1852 in seiner Zeitschrift *Household Words* veröffentlichte, mit einem Aufruf an die Leserschaft: „Nevertheless, reader, if you can do a little in any good direction – do it. It will be much, some day“ (*HW* 389; vol. 4, no. 95). Dickens' Schaffensperiode als Autor und Journalist ist durchdrungen von der Aufarbeitung und Darlegung gesellschaftlicher Strukturen und gesellschaftlichen Zusammenlebens unter Herausarbeitung sozialer Missstände. Seine Veröffentlichungen bedienen eine Bandbreite moralischer und gesellschaftlicher Aspekte. Sein Blick auf die moralische Erziehung der Lesenden wird dabei seit Beginn seiner Schaffenszeit in den 1830ern hervorgehoben. Die Biografien von Michael Slater (2009), Robert Douglas-Fairhurst (2012) oder auch Hans-Dieter Gelfert (2011) zeigen Dickens vor dem Hintergrund seiner persönlichen Erfahrungen als planvoll schreibenden Autor mit großem sozialpolitischem Interesse und Engagement, dessen ästhetisches Bewusstsein Ausdruck in einem innovativen Prosastil findet.

Besonderes Augenmerk wird in neuerer Forschung auch auf die Poetizität von Dickens' narrativen Erzählungen gelegt. Daniel Tyler betont den Zusammenhang von Dickens' unregelmäßigem rhetorischem Stil, der die zentralen Ziele seiner Romane unterstützt. Während kritische Stimmen lange die Irregularität in Dickens' Prosa bemängeln, wird hier das Augenmerk auf das Zusammenspiel von inneren Mechanismen und ihrem Effekt in Dickens' Ausdrucksweise gelegt. Dickens' Prosastil bezeichnet Tyler als „performative . . . prose“ (Tyler 2). Die sprachliche Verdichtung seiner Texte und die Nähe zur Poesie hat Dickens selbst in

einem Brief an Charles Watson im April 1844 deutlich gemacht: „I am perfectly aware, that there are several passages in my books which, with very little alteration – sometimes with none at all – will fall into blank verse, if divided into Lines. . . . I run into it, involuntarily and unconsciously, when I am very much in earnest“ (*LCD* 112-113; vol. 4). Forster schreibt in einer anonymen Rezension über *Bleak House*, die im Oktober 1853 im *Examiner* erscheint: „Novels as Mr. Dickens writes them rise to the dignity of poems“ (zitiert in Storey 13). Jeremy Tambling verortet Dickens' Romane im Bereich der Dichtkunst. In einem ersten Schritt sieht er den Grund hierfür in Dickens' „excess in the mode of prose statement“ (Tambling 6). Tambling zeigt Dickens als gut informierten Leser, dessen weitreichende Kenntnis romantischer Schriften und Texte ihr Echo in Dickens' poetischer Sprache findet. Dickens ist für ihn „a man possessed by care“, der im Rückgriff auf literarische Quellen seine eigene Sprache findet (43). Dickens Quellen sind dabei oftmals nicht offenkundig, denn in seinen Romanen geht Dickens häufig nicht über Andeutungen und Anspielungen auf literarische Werke hinaus (Tambling 32-43).

Dieser flüchtige Überblick zeigt deutlich, dass Dickens als Autor in einem Spannungsverhältnis zwischen realem medizinisch-psychiatrischem Bereich und einer literarischen und kulturhistorischen Narrentradition agiert. Die vorliegende Arbeit wird folglich beide Bereiche berücksichtigen. Aktuelle Debatten und Diskurse, die sich mit Geisteskranken zu Dickens Lebzeiten befassen, werden analysiert und der Einfluss der Narrentradition auf Dickens nachverfolgt. Folgende Hypothesen dienen dabei als Richtlinie für die Analyse:

1. Die Narrenfiguren im Romanwerk haben narrative Funktionen und sind von Bedeutung in Bezug auf die Entwicklung des Plots und auf die Charakterisierung anderer Figuren im Roman.
2. Die Narrenfiguren haben poetische Funktion und erzeugen durch ihre literarische Ausgestaltung einen ästhetischen Kontext, der sie im Sinne einer Narrenpoetik greifbar werden lässt.
3. Dickens ist sich als planvoll schreibender Autor des Spannungsverhältnisses zwischen realem medizinisch-psychiatrischem Bereich und der literarischen und kulturhistorischen Narrentradition bewusst und nutzt dieses, um der Leserschaft einen alternativen Weg in die Moderne zu weisen.

Zur Annäherung an eine Narrenpoetik in Dickens' Romanwerk ist die eingehende Analyse von Narrenfiguren, unerlässlich. In Dickens' Romanen gibt es eine Vielzahl von absonderlichen, wundersamen, grotesken und exzentrischen Figuren, deren geistiger und physischer Zustand von der Norm abweicht und die Konnotationen zu Narrentraditionen

aufweisen. In Dickens' Romanwerk finden sich kleine Erwachsene, übergroße Kinder oder auch Zwerge, Geistesranke und Deformierte. Wie in den oben genannten Studien deutlich wird, sind diese Figuren Gegenstand zahlreicher Forschungsbeiträge in der Literaturwissenschaft und die unterschiedlichsten Aspekte und Zusammenhänge der Sonderlinge, Exzentriker, weisen Narren, heiligen Idioten und/oder Geistesranken sind beleuchtet worden. Bereits genannt worden sind: der wahnsinnige Charakter aus „A Madman's Manuscript“, Mr. Tuckle und Joe the Fat Boy aus *The Pickwick Paper*; Mr. Grimwig aus *Oliver Twist*; Smike und Newman Noggs aus *Nicholas Nickleby*; Dick Swiveller aus *The Old Curiosity Shop*; Barnaby Rudge, Mr. Rudge und Lord Gordon aus *Barnaby Rudge*; Tom Pinch und Mrs. Gamp aus *Martin Chuzzlewit*; Mr. Toots aus *Dombey and Son*; Mr. Dick aus *David Copperfield*; Skimpole, Mr. Krook, Miss Flite und Jo aus *Bleak House*; Maggy und Amy aus *Little Dorrit*; Miss Havisham aus *Great Expectations*; Jenny Wren und Sloppy aus *Our Mutual Friend*. Angesichts der Vielzahl von Figuren in Dickens' umfangreichem Romanwerk muss für die Analyse der Grundzüge von Dickens' Narrenpoetik eine Auswahl getroffen werden. Da mögliche Entwicklungslinien erkennbar werden sollen, wird mit der Textauswahl Dickens' gesamte Schaffensperiode abgebildet und Figuren aus Dickens' frühen, mittleren und späten Romanen ausgewählt.

Zwei Narrenfiguren stechen in der frühen Schaffensperiode von Dickens besonders heraus, Smike aus *Nicholas Nickleby* und Barnaby Rudge aus dem gleichnamigen Roman. „Nickleby is the culmination of Dickens's early career“, schreibt Patten und sieht den Roman als Fusion aus Dickens' Kindheitserfahrungen, dem Beginn seiner journalistischen und schriftstellerischen Karriere und dem inhaltlichen Fokus auf das Theater (Patten 25). Smike ist ein Junge, der mit seinen eingeschränkten geistigen Fähigkeiten, seiner gebrechlichen Statur und seinem gesundheitlich schlechten Zustand die Missstände in Dotheboys Hall anprangert. Smike verdeutlicht aufgrund seiner Nähe zu Theater und Pantomime, die sich nicht zuletzt im Auftritt der Crummlesgruppe zeigt, Dickens' Nähe zur Bühnentradiation. Der pikareske Schreibstil in *Nicholas Nickleby* und Dickens' „rambling plot structure“, die auch für *The Pickwick Papers* und *Martin Chuzzlewit* kennzeichnend ist, wiederholt in seiner äußeren Form die thematische Ausrichtung des Romans (Fludernik 69). Mit Barnaby Rudge wird eine Figur aus einem der beiden historischen Romane von Dickens analysiert. Der Roman spielt größtenteils zurzeit der Gordon Riots. Barnaby, als Titelheld des Romans, wird in die Unruhen von 1780 verstrickt. Unterdrückung und Rebellion sind wegweisende Themen des Romans, die sich in ihrer individuellen Fokussierung in Beziehungen zwischen Vater und Sohn oder Herr und Diener erfahren lassen und in einer gesellschaftlichen Ausrichtung in der Beziehung

zwischen den Menschen und ihren Anführern spürbar sind. Barnaby als geistesschwache Figur wird Teil dieser hierarchischen Konstellationen und ist sowohl Verbündeter der unterdrückten Menschen als auch Anführer an der Spitze der Aufständischen der Gordon Riots. In seiner Welt zeigt sich die Torheit der Obrigkeit in Form eines Richters, der weder lesen noch schreiben kann und sich dem Essen und Trinken mit ganzer Leidenschaft hingibt. Die Narrheit wird hier in der bourgeoisen Oberschicht entlarvt und manifestiert sich letztendlich im Wahn des Lord George Gordon. *David Copperfield* ist Dickens' bekanntestes Werk. Es läutet als Dickens' einziger autobiografischer Roman die mittlere Schaffensperiode ein und wird als Wendepunkt in seiner Karriere angesehen. Dickens verarbeitet seine eigenen traumatischen Kindheitserfahrungen, wenn er auf Kinderarbeit und das Schuldgefängnis zu sprechen kommt. Der Roman kritisiert eine Klassengesellschaft, die Herkunft und Wohlstand anstelle von Moral und Tugend in ihre Werteskala einbindet. Mr. Dick ist ebenfalls eine geistesschwache Figur. Gerade aufgrund seiner geistigen Zurückgebliebenheit ist er in der Lage, den Konflikt zwischen Annie und Dr. Strong zu lösen und dafür zu sorgen, dass die beiden wieder zusammenfinden. Die altbekannte Metapher der Welt als Tollhaus – die Umkehrung der gesellschaftlichen Ordnung durch Nürrisches bzw. Torhaftes, das weise erscheint und umgekehrt – wird nur zu oft in Dickens' Werken angesprochen. Die Ausgestaltung des Zusammenspiels zwischen Narr und Welt findet in *David Copperfield* besondere Beachtung. Mr. Dick als schreibender weiser Narr reflektiert nicht nur Zusammenhänge im Romangeschehen, sondern durch sein Schriftstellertum auch zum Autor selbst. *Our Mutual Friend* ist Teil der späten Schaffensperiode von Dickens. Der Roman positioniert sich kritisch gegenüber einer viktorianischen Gesellschaft, die der Macht des Geldes erliegt. Jenny Wren nimmt als eine der wenigen weiblichen Nürrinnen in Dickens' Romanwerk einen signifikanten Platz unter den Narrenfiguren ein. Jenny Wren hat körperliche Beeinträchtigungen und wird als Krüppel bezeichnet. Sie hat die Gabe über das Medium ihrer selbst hergestellten Puppen Wahrheiten zu erkennen, die anderen verborgen bleiben. Als hart arbeitende Figur zwischen Kindheit und Erwachsenenalter steht sie als Prüfstein für viele andere Charaktere im Roman. Weitere Figuren mit Einschränkungen werden nicht in der Tiefe analysiert, werden aber als Referenz und zur Bekräftigung einzelner Argumente herangezogen.

Der eingehenden Auseinandersetzungen mit ausgewählten Figuren mit physischen oder psychischen Einschränkungen aus Dickens' Romanwerk zur Verdeutlichung einer

Narrenpoetik wird mit Kapitel zwei eine Erschließung der Thematik vorangestellt.⁸ Mit Blick auf Mr. Dick aus *David Copperfield* wird die Problemstellung auf literarischer Ebene exemplarisch vorgestellt und vor dem historischen Hintergrund der Behandlung und Internierung von Menschen mit Einschränkungen betrachtet. Im Anschluss wird der Bogen zu Dickens' Kenntnis und Interesse am medizinisch-psychiatrischen Bereich im achtzehnten Jahrhundert gespannt. Detaillierter wird auf die Verankerung von Klassifizierungen von Menschen mit Einschränkungen in wissenschaftlichen und gesellschaftlichen Diskursen eingegangen. Im Unterschied dazu wird Dickens' Methode der Klassifizierung betrachtet und seine Abweichung vom zeitgemäßen Sprachgebrauch herausgearbeitet. Anschließend werden wahnsinnige Figuren in Abgrenzung zu Figuren mit geistigen oder psychischen Einschränkungen gebracht. In Kapitel drei wird auf die Entwicklung und den Gebrauch des Narrenmotivs im Mittelalter und der Renaissance über Shakespeare bis hin zur Wandlung der Narrenfigur zum ‚Idioten‘ in der romantischen Epoche am Beispiel von Wordsworth eingegangen. Im Anschluss wird Dickens' Narrendarstellung analysiert unter Berücksichtigung des ästhetischen Kontextes, in den Dickens seine Narrenfiguren stellt.

In der folgenden Betrachtung einzelner Figuren aus Dickens' Romanwerk in den Kapiteln vier bis sieben werden unterschiedliche Facetten im Gebrauch des Narrenmotivs bei Dickens beleuchtet. Die ausgewählten Figuren besetzen Schlüsselszenen in den Romanen, klagen gesellschaftliche Missstände an und lösen Konflikte auf. Jede Fallstudie beginnt mit einem kurzen Überblick über den Romankontext, in dem die untersuchte Figur steht. Denn jede Figur ist eingebunden in den Gesamtkontext des jeweiligen Werkes mit seinen spezifischen historischen, kulturellen und sozialen und biografischen Zusammenhängen. Das erste Unterkapitel befasst sich mit der Analyse der jeweiligen Romanfigur in Bezug auf Konnotationen zu Narrentraditionen. Anhand von Textbelegen wird der Einfluss unterschiedlicher Genres, Werke und Traditionen auf Dickens belegt. Weitere Unterkapitel untersuchen den ästhetischen Kontext der Figur, den Zusammenhang zwischen fiktiver Romanwelt und Figur in Bezug auf Weisheit und Narrheit, Weiterentwicklungen der Narrenfiguren in Dickens' Romanwerk und den spezifischen Weg, den Dickens für jede seine

⁸ Die Magisterarbeit der Verfasserin *Narrheit, Exzentrik und Geisteskrankheit bei Dickens* weist Detailuntersuchungen einiger Narrenfiguren in Dickens' Romanwerken auf der Grundlage des damaligen Forschungsstandes und in der Beschränkung einer Magisterarbeit aus. Im Kontext dieser Arbeit werden gültige Forschungsergebnisse aufgenommen und weiterentwickelt.

Narrenfiguren entwirft. Am Ende jeder Fallstudie weist ein Zwischenfazit die erlangten Erkenntnisse aus. Das Schlusskapitel der vorliegenden Arbeit fasst alle gewonnenen Erkenntnisse zusammen und vergleicht die Figuren hinsichtlich ihrer Gemeinsamkeiten, Unterschiede und Weiterentwicklungen. Die Schlussfolgerungen der Analyse bieten eine Antwort auf Dickens' Bezug zu einer kulturgeschichtlichen Narrentradition und weisen seine eigene Narrenpoetik aus.

2 Narrenfiguren in Dickens' Romanwerk vor dem Hintergrund sich wandelnder medizinischer Kenntnisse

Betsey Trotwoods mit Nachdruck gestellte Forderung „don't be a fool“ gegenüber Mr. Dick stellt die Rolle des mittelalterlichen Narren mit Kappe, Schellen und Stab, durch seine Tracht klar erkennbar, deutlich infrage (DC 192; ch.13). Betsey opponiert hier gegen eine Figur, der man über die Jahrhunderte hinweg als Symbolträger bei Hofe, im Theater, in der Literatur und in der Malerei begegnet. Bis heute wird auf das kulturhistorische Erbe des Narren zurückgegriffen. So heißt es auf dem Cover des 2017 erschienenen Romans *Tyll* von Daniel Kehlmann „Die Neuerfindung einer legendären Figur“, in dem der Schalknarr Till Eulenspiegel in Gestalt des Gaukler Tyll in die Zeit des Dreißigjährigen Krieges versetzt wird. Die Beliebtheit der Narrenfigur verdeutlicht auch Hans Rudolf Velten, wenn er die Narrheit seit dem Spätmittelalter als „beliebte kulturelle Großmetapher“ mit dem Narren als Gegenstand zahlreicher ikonographischer und literarischer Entwürfe bezeichnet (295-96).

Wie bereits deutlich wurde, gibt es zahlreiche Figuren in Dickens' Romanen, die genau jene Rolle einnehmen, die Betsey so vehement ablehnt. Ein kurzer Blick auf die Begriffsdefinition des Narren in Abgrenzung zum Clown in der shakespeareschen Bühnentradition macht eine Unterscheidung deutlich, die auch in der Betrachtung von Dickens' Narrenfiguren relevant ist.⁹

In der shakespeareschen Bühnentradition wird zwischen zwei Figuren differenziert – *fool* und *clown*. Der *Oxford English Dictionary* definiert *Fool* wie folgt: „One who is deficient in, or destitute of reason or intellect; a weak-minded or idiotic person“ („Fool“, Def. N. 2.a.). Die Figur des Narren ist komplexer und kritischer als die Figur des Clowns. Der Terminus *fool* bezieht sich auf den wortgewandten Kritiker in der *dramatis personae* des Hofnarren im Bühnenstück und steht in Unterscheidung zur Clownfigur als ländlich derben Spaßmacher. Robert Armin wird in der Forschung als intellektueller Einfluss auf Shakespeares Werke

⁹ Das Narrenmotiv findet sich in der zweiten Hälfte des sechzehnten Jahrhunderts durch den Aufstieg des Theaters auf der Bühne wieder und manifestiert sich als eigene Figur im elisabethanischen Bühnennarren (Hornback, Robert 14).

gesehen. Mit dem Austreten Will Kemps aus der Theatertruppe *The Lord Chamberlain's Men* und dem Nachfolgen von Robert Armin verändert sich die bis dahin maßgebliche Figur des Clowns hin zur Figur des weisen Narren. Robert Armin war berühmt in seiner Rolle als „Shakespearean fool“ (Wiles 144). Er selbst nannte sich allerdings „Clonnicco del Mondo“ – der Clown des Globe Theatre (Wiles 144). In der Forschungsliteratur wird Robert Armin mit den von ihm gespielten Rollen als Narr und nicht als Clown bezeichnet. Er spielte unter anderem Touchstone in *As You Like It*, Feste in *Twelfth Night*, Lavatch in *All's Well That Ends Well* und den Narren in *King Lear*. Feste, Touchstone, Lavatch und Lears Narr sind speziell auf ihn zugeschnittene Charaktere. Die von Armin gespielten Narren gehen stärker der Beziehung von Weisheit und Narrheit auf den Grund und beurteilen und testen die Perspektiven anderer Figuren bezüglich ihrer Weisheit oder Narrheit (Bell 12-21; Wiles 65-66, 136-7). Narrenfiguren wie Feste oder Lears Narr lassen die Grenzen zwischen Publikum und Bühne verschwimmen und arbeiten auf mehreren Ebenen, indem sie als Hofnarren sowohl ein Publikum innerhalb als auch außerhalb des Stückes ansprechen (Bell 27-29).

In Abgrenzung zum *fool* steht, wie erwähnt, der *clown*. Der *Oxford English Dictionary* definiert den Begriff *Clown* wie folgt: „A countryman, rustic, or peasant“ („Clown“ Def. N. 1.). Der Clown auf der Bühne kann als unterhaltsames und unterbrechendes Zwischenspiel betrachtet werden. Er steht in kaum einer engeren Verbindung zu den anderen Figuren im Stück, tritt zeitlich sehr befristet auf und hat wenig Bedeutung für die Entwicklung der Handlung (Bell 9-12). Als Clown bezeichnet man einen bäuerlichen komischen Darsteller, der aufgrund seiner Bäuerlichkeit unterlegen und lächerlich ist. Der Terminus für diesen Spaßmacher tritt erst in der Elisabethanischen Zeit auf und lässt sich vermutlich auf Tarlton zurückführen, in dessen Person der Komödiant und der Bäuerliche unabdingbar vereint waren (Wiles 61). Der Terminus *clown* hat mehr als eine Bedeutung, wie die Bühnenanweisungen zu Shakespeares Dramen verdeutlichen. ‚Clown‘ steht sowohl für die Rolle („a particular type of part“), die der Schauspieler einnimmt, als auch für den Schauspieler selbst („the particular actor whose job it was to take that part in the company's repertoire“), der die Rolle in der Schauspielgruppe übernommen hat (Wiles 144). Die Übergänge zwischen Bühne und realem Leben gestalten sich hier fließend. So war Richard Tarlton einer der berühmtesten Clownschauspieler seiner Zeit und gleichzeitig Narr am Hofe von Elisabeth I (Hornback, Robert 14). Auch Will Kemp verkörperte auf und vor der Bühne erfolgreich den Clown. Er rief durch seine Späße und Verwirrtheit Gelächter hervor. Dabei trug der Darsteller sowohl eine Kappe mit Eselsohren und

Glocken als auch ein farbenfrohes Gewand. Bereits vor der Vorstellung trat er kostümiert mit den Zuschauern in Kontakt und nahm die Eintrittskarten entgegen (Bell 10).

Die Unterscheidung zwischen Clown- und Narrenfiguren ist auch in Dickens' Romanen von Belang. Jonathan Buckmaster zeigt Clownfiguren in Dickens' Romanwerk als „unifying force at work“, die rigider Konformität entgegenwirken und sich mit provozierendem Gelächter den Schwierigkeiten des täglichen Lebens entgegenstellen (Buckmaster 4). Dabei sind sie sowohl von Shakespeares stereotypen Clownfiguren als derbe Spaßmacher beeinflusst als auch von dem karnevalesken Wesen der Clownfiguren in der Pantomime, bei denen übertriebene Ess- und Trinkgewohnheiten wichtige Vergleichspunkte sind (Buckmaster 22-23 und 117-44). Als stereotype, Gelächter provozierende Charaktere unterscheiden sie sich von den dynamischen weisen Narren in Dickens' Werken. Dickens, in dessen Romanwerk die weisen Narren als subversives Element ästhetisch erhöht werden, lobte am 27. Oktober 1849 im *Examiner* Macreadys Inszenierung von *King Lear* und beschrieb den Narren als „one of its most affecting and necessary features“ (zitiert in McCarron 41).

2.1 *Don't be a fool* – Gesellschaft, Medizin und Psychiatrie im Wandel

„Mr. Dick . . . don't be a fool, because nobody can be more discreet than you can, when you choose. . . . So don't be a fool, whatever you are“ (DC 192; ch.13). Diese Forderung richtet Betsey Trotwood an Mr. Dick, weil sie seinen Rat wünscht, als David Copperfield bei ihr auftaucht und beichtet, dass er aus der Obhut der Murdstones fortgelaufen ist. Mr. Dick ist eine Figur mit mentaler Retardierung, die Betsey bei sich aufgenommen hat. Der geistig zurückgebliebene Mr. Dick lebt in Miss Trotwoods Haushalt, seit sie ihn aus einer Anstalt für psychisch Kranke ‚befreit‘ hat, in die er nach dem Tod des Vaters von seinem Bruder eingewiesen worden ist. Betsey stößt mit ihrer Direktive „don't be a fool“ auf ein Problem, das programmatisch für Dickens' Lebzeiten ist. Sie drückt Missbilligung gegenüber der nicht mehr zeitgemäßen gesellschaftlichen Rolle des Narren aus. Die Repetitio verstärkt die Eindringlichkeit, mit der das ‚Narr sein‘ abgelehnt wird. Das in einem Nebensatz nachgeschobene „whatever you are“ verdeutlicht, dass ihr Anspruch an Mr. Dick letztendlich aber in der Problematik einer Definition mündet. Es stellt sich hier die Frage, welche soziale Rolle jemand mit geistiger Behinderung oder eingeschränkten Fähigkeiten einnehmen kann, wenn die Narrenrolle ausgedient hat.

Das Augenmerk ist besonders darauf zu richten, dass die Identifikationsproblematik von Betsey angesprochen wird. Die Identitätssuche liegt dementsprechend, wie Betseys energische Forderung zeigt, außerhalb der Figur selbst. Es geht in diesem Kontext folglich nicht um die Frage nach einer Rollenzuordnung zur Verstetigung oder Bestätigung der *eigenen* Identität, sondern um die Frage, mit welcher sozialen Rolle Mr. Dick von *anderen* identifiziert werden kann. Ähnlich entschieden wie von Betsey Trotwood wird die Rolle der Närrin auch von Mr. F's Aunt in *Little Dorrit* abgelehnt. Selbstreferenziell verweigert sie die Rolle als Närrin, wie ihr plötzlicher Ausruf verdeutlicht: „I hate a fool!“ (LD 159; bk. 1, ch. 13). Damit bildet sie in sich selbst ein Paradoxon, denn die Teilnahme von Mr. F's Aunt am gesellschaftlichen Leben beschränkt sich auf zusammenhanglose und irritierende Konversationsbeiträge und der Zurschaustellung ihrer unverständlichen Abneigung gegen Arthur Clennam. Mit ihrem Ausruf, der als „in itself almost Solomonic“ beschrieben wird, wird sie dem Paradoxon des weisen Narren gerecht (LD 159; bk. 1, ch.13). Alan Wilde sieht in dem Verhalten von Mr. F's Aunt einen Rückzug von Sinn und Vernunft in einer Welt, die selbst in Unordnung geraten ist, denn in ihrem Hass auf Arthur Clennam stellt sich Mr. F's Aunt gegen einen der ‚vernünftigsten‘ Charaktere des Romans (40-41). Mit der Ablehnung der Narrenrolle ergibt sich auf literarischer Ebene eine Diskrepanz, die Zeugnis von den Umbrüchen und Veränderungen im medizinisch-psychiatrischen Bereich der Behandlung und Internierung von Geisteskranken im neunzehnten Jahrhundert gibt.

Diese Veränderungen haben auch Auswirkungen auf den soziokulturellen Bereich des Umgangs und der Betrachtung von Geisteskranken. Während man bedingt durch neue medizinische und psychologische Erkenntnisse im Zeitalter der Aufklärung begann, geistige Krankheiten neu zu bewerten und Reformen anzustoßen, hatte man im achtzehnten Jahrhundert die Kranken in von Gewalt und Grausamkeiten geprägten Anstalten untergebracht.

In seinem bekannten Werk *Histoire de la folie* bezeichnet der französische Philosoph und Historiker Michel Foucault die Zeitspanne von der Mitte des siebzehnten Jahrhunderts bis zum achtzehnten Jahrhundert als *great confinement*. In dieser Zeit entwickelten sich in Europa zahlreiche Anstalten – Krankenhäuser, Armen- und Arbeitshäuser, Strafanstalten und Anstalten für Geisteskranke – in denen Arme, Kriminelle, Kranke, Bettler und Menschen mit Behinderungen mit disziplinierenden Maßnahmen von der Gesellschaft abgegrenzt wurden. Besonders Menschen mit geistigen Beeinträchtigungen wurden unter unwürdigen Bedingungen verwahrt. Ihre Bedürfnisse wurden mit denen eines Tieres verglichen, und als solche wurden

sie angekettet, gefoltert und weggesperrt mit dem Ziel, wilde und animalische Unvernunft zu mildern. Wahnsinn wurde als Bedrohung der gesellschaftlichen Ordnung gesehen und mit der Internierung von Menschen mit geistigen Beeinträchtigungen vollzog sich eine klare Trennung von Wahnsinn und Vernunft (Pietikainen 77-79).¹⁰

Europas Auffassung von Geisteskrankheit war zu jener Zeit durch John Locke und seine wegbereitenden Schriften im Bereich der Psychologie geprägt, in denen der geistig Retardierte hierarchisch auf eine Stufe mit dem Tier gestellt wurde (McDonagh et al. 3-5). Locke argumentiert im Buch II in *An Essay Concerning Human Understanding* (1690), dass der menschliche Verstand einem leeren Blatt Papier gleiche (*tabula rasa*), das durch Erfahrung geformt und durch Erziehung weiterentwickelt werde (Porter 59). Die Vernunftbegabung mache dabei den Unterschied zwischen dem Menschen und dem Tier aus. In der Trennung von Idiotie und Wahn¹¹ spricht Locke dem ‚Idioten‘ die Vernunft ab. Er stellt ihn hierarchisch auf die Stufe eines Tieres. Der Wahnsinnige dagegen ist menschlich, handelt aber irrational. Damit legt Locke als Vordenker der Aufklärung schon früh den Grundstein für neue psychologische Denkansätze. Auch wenn der ‚Idiot‘ noch auf der Stufe des Tieres steht, so wird im Wahnsinnigen bereits die Chance auf Veränderung des Geistes gesehen (Porter 60).¹²

Erst der Jahrhundertwechsel zur Zeit der Romantik brachte in Europa einen deutlichen Paradigmenwechsel in der Betrachtung und Behandlung psychisch Kranker mit sich. Anstatt Geisteskranke weiterhin wie Tiere zu behandeln und auch physische Gewalt gegen sie anzuwenden, versuchte man die Betroffenen durch behutsamen Umgang zu disziplinieren und

¹⁰ Foucaults Überlegungen zu einem *great confinement* zur Zeit der Aufklärung sind umstritten. Zum einen werden die Zahlen, die einen Anstieg an Geisteskranken verdeutlichen, unterschiedlich bewertet (siehe Scull Fußnote 16), zum anderen wird der Ausbau disziplinierender Anstalten als Grund für einen Anstieg an Insassen gewertet: „supply determined demand; the mad business created its mad“ (Sedlmayr 138).

¹¹ In *An Essay Concerning Human Understanding* liest sich die Unterscheidung wie folgt: „In short, herein seems to lie the difference between Idiots and mad Men, That mad Men put wrong *Ideas* together, and so make wrong Propositions, but argue and reason right from them: But Idiots make very few or no Propositions, and reason scarce at all“ (Locke 161; ch. 11, bk. 2).

¹² Lockes Einfluss auf die Haltung gegenüber und Wahrnehmung von geistigen Erkrankungen in der Gesellschaft betont Martin Halliwell (Halliwell 30-31). Patrick McDonagh nimmt die Definition des ‚menschlichen‘ in den Fokus, die sich durch rationelles Denken der Menschen in der Unterscheidung zum Tier ergibt. Der ‚Idiot‘ bildet für McDonagh eine Grauzone zwischen dem Menschen und dem Tier (McDonagh 55-60 und McDonagh et al. 108-116). James Whitehead legt den Fokus auf Lockes Darstellung der Entwicklung von Wahnvorstellung bei psychischen Störungen. Mittels Assoziation von Ideen werden die Wahnvorstellungen hervorgerufen. Für Locke ist Geisteskrankheit kein absoluter Zustand, sondern vielmehr Ausdruck einer partiellen Störung in einem Teil des Gehirns, bei der die Imagination als auswählende und kombinierende Kraft der Ideen eine große Rolle spielt (Whitehead 79-81).

ihre moralischen Fähigkeiten zu fördern. In England trug der Quäker William Tuke maßgeblich zum Anstoß von Reformen bei. Dabei ist der Gedanke der Menschlichkeit von Wahnsinnigen das Fundament seiner Arbeit. Vernunft zeigt sich als implizit Vorhandenes in der Menschlichkeit und ist somit in Teilen auch in beeinträchtigten Individuen zu finden (Sedlmayr 71). In Frankreich galten Phillipe Pinel und sein Schüler Jean Etienne Esquirol als Vertreter der gewaltfreien Behandlung von Geisteskranken und als Wegbereiter der reformierten Psychiatrie (Brückner 68-71). John Conolly, ein Freund von Dickens, prägte den in England gängigen Begriff „non-restraint“ für die von den Quäkern durch erste Bemühungen ins Leben gerufenen Bewegung, die Gewaltlosigkeit gegenüber Geisteskranken propagierte und eine humane Behandlung zum Ziel hatte (Gilman 13-14). Die weithin als *moral treatment* oder *moral management* bekannte Methode hatte mit John Conolly in England einen bedeutenden Vertreter und Fürsprecher für Gewaltfreiheit gegenüber Menschen mit Einschränkungen gefunden. Internierte begriff man zwar als kranke, aber freie und zum Teil heilbare Menschen. Im Laufe der Reformbewegung wurden Wahnsinnige, Geisteskranke und Idioten (Begriffe, die heute nicht mehr tragbar sind, seinerzeit aber Anwendung fanden) mit einer „wohlwollenden Grundhaltung“ betrachtet (Brückner 68, 68-71).

Gegen Ende des neunzehnten Jahrhunderts hatte sich eine Entwicklung hin zur klinischen Psychiatrie mit einer humanen Behandlung vollzogen, die das alte System in weiten Teilen abgelöst hatte.¹³ Auf politischer Ebene waren neue Gesetzgebungen wie der *Lunacy Act* von 1845 oder auch der *Lunacy Act* von 1890 und die Schaffung eines eigenen Rechtsbereiches für Internierte Ausdruck der Reformprozesse auf dem Gebiet der Geisteskrankheiten.¹⁴

¹³ Für einen allgemeinen, kurzen Überblick über die Geschichte der Psychiatrie siehe Burkhard Brückner oder auch Edward Shorter. Für vertiefende Studien zur Behandlung von Geisteskranken im England des neunzehnten Jahrhunderts, medizinische Weiterentwicklungen und die räumliche Ausbreitung der *Asylums* siehe zum Beispiel Peter Bartlett oder auch Andrew Scull (*Affliction*). Bartlett untersucht verstärkt die Entwicklung der gesetzlichen Rahmenbedingungen und deren Einfluss auf die Reformen in den Anstalten. Gesetzgebung zeigt er als ein dynamisch mitgestaltendes Element im Reformprozess. Er betrachtet das weite Feld der politischen und ideologischen Strukturen und geht auf administrative und konstitutionelle Rahmenbedingungen ein.

¹⁴ Mit dem *Lunacy Act* von 1845 wird eine Kontrollinstanz (*Lunacy Commissioners*) zur Verbesserung der Unterbringung von mittellosen psychisch Kranken etabliert. Detaillierter ist dies nachzulesen bei Suzuki im Kapitel *Commissions of Lunacy* oder auch bei Bartlett im Kapitel *The Lunacy Commissioners and the Soft Centre of Reform*. Der *Lunacy Act* von 1890 diente der Vorbeugung von unrechtmäßigen Internierungen und Misshandlungen in Anstalten. Bei Vicky Long ist eine übersichtliche Zeitleiste mit wichtigen Gesetzgebungen in Großbritannien von 1808-1973 zu finden (Long 234-36).

Der geänderte Umgang mit Menschen mit geistigen Einschränkungen schlug sich auch in Kunst und Kultur nieder. Ein Beispiel dafür ist die ikonografische Darstellung von Geisteskranken, wie sie in Katharine Drakes Lithografie *Lunatic's Ball: Somerset County Asylum* (1848) zu sehen ist. Hier werden Internierte porträtiert, die als Gäste zu einem Ball geladen sind. Die Lithografie zeugt von großer Harmonie, Ruhe und ‚Normalität‘.¹⁵ In deutlichem Gegensatz dazu steht die Abbildung von Geisteskranken in der Kupferstichserie *The Rakes Progress* von William Hogarth (1733-1735). Die Serie von Gemälden und Kupferstichen erschien ein Jahrhundert früher und zeigt das archetypische Bild von Bedlam. Tom Rakewell, der Held aus Hogarths Serie, irrt nach dem Tod seines Vaters durch sein Leben und verprasst sein Erbe mit Alkohol, Glücksspiel und dem Besuch von Bordellen. Am Ende landet er nackt, wahnsinnig und in Ketten gelegt in Bedlam, umgeben von zur Schau gestellten Geisteskranken (Porter 74). Der Vergleich von Kupferstichserie und Lithografie verdeutlicht auch auf dem Gebiet der abbildenden Kunst den Willen, ein veraltetes Bild von Geisteskrankheit neu zu denken und zu entwerfen.

Neben Kunst und Kultur wurde eine zunehmende Auseinandersetzung mit dem medizinisch-psychiatrischen Bereich auch in öffentlichen Debatten und Diskursen verzeichnet, denn in der Gesellschaft stieß das Thema Geisteskrankheit auf ein breites Interesse. Gründe hierfür werden zum einen in der deutlich steigenden Zahl an Internierungen und der Ausbreitung der Anstalten gesehen,¹⁶ zum anderen aber auch in der wachsenden Bedeutung der Zeitschriften ab 1790. Zeitschriften wie die *Quarterly Review*, die *Edinburgh Review* oder das *Blackwood's Magazin* wurden in der zweiten Hälfte des achtzehnten Jahrhunderts zu einer kulturellen Autorität und waren der Grundstein für die Verbreitung von neuen Konzepten und von Wissen in der Öffentlichkeit. Debatten auf dem Gebiet der medizinischen Psychiatrie wurden hier öffentlich geführt. Kommentare zu Entwicklungen bei der Behandlung von

¹⁵ Für eine kurze Analyse der Lithografie siehe Showalter (38-39). Eine Abbildung der Lithografie ist in der Onlinesammlung des Britischen Museums zu finden.

¹⁶ Scull, McKenzie und Hervey machen bei ihrer Untersuchung der sich entwickelnden Profession der „mad-doctors“ auf die exponentiell steigende Zahl der Internierten aufmerksam. Die Zahl stieg von dreitausend im achtzehnten Jahrhundert auf einhunderttausend ein Jahrhundert später an. Interessant ist, dass der aus dem Deutschen stammende Begriff ‚Psychiater‘ erst gegen Ende des neunzehnten Jahrhunderts Einzug in den englischen Sprachgebrauch erhielt (Scull et al. 5-7, 275). Scull verdeutlicht, dass die Gründe für die steigende Zahl an Internierungen kontrovers diskutiert werden und sowohl ein tatsächlicher Anstieg an psychischen Störungen als auch die Ausdehnung der Kriterien, unter denen jemand als geistig krank bezeichnet wird, als Grund für den Anstieg zu sehen sind (Scull, *Madness* 272-73).

psychisch Kranken, zu wissenschaftlichen Innovationen und besonders zu Diskursen über die Reform der Anstalten und die Behandlung von Kranken unter moralischen Gesichtspunkten sowie allgemeine Spekulationen zur Natur des Wahnsinns und der Geisteskrankheit waren in diesen Zeitschriften zu finden (Whitehead 100-02). Folgendes Zitat stammt aus der *Quarterly Review* von 1817: „The subject now before us, however, is one of very general concern; for it is of the highest moment that the physical, moral and civil consequences of errors relative to mental sickness be made matter of public canvas und scrutiny“ (zitiert in Whitehead 102). Publikationen über das Leben von Geisteskranken in Anstalten wie zum Beispiel *Sketches in Bedlam* (1823) wurden in Zeitschriften aufgegriffen und diskutiert. Neben Informationen zur Anzahl der Wärter in der Anstalt und zur Zusammenstellung der Mahlzeiten finden sich hier Berichte über Störungen einzelner Patienten und zum Teil wörtliche Zitate von Internierten. Trotz deutlicher Kritik an der Indiskretion der *Sketches* und der reißerischen Aufmachung gaben Zeitschriften die Zitate wieder und verwiesen auf die besten Anekdoten (Whitehead 102-04).¹⁷

Innerhalb dieses sowohl politischen und medizinischen als auch ethisch-moralischen Diskurses bewegte sich Charles Dickens. Der Umgang mit und die Behandlung und Internierung von Menschen mit Einschränkungen werden nicht nur in *David Copperfield* angesprochen, sondern sind ein wiederkehrendes Thema in seinem Leben und seinem Werk. Dickens' Interesse an staatlichen Institutionen für Menschen mit geistiger oder körperlicher Behinderung wird bereits bei seinem ersten Besuch in Amerika deutlich. Die *American Notes* belegen, dass Dickens sich vor Ort verschiedene Anstalten ansah. Neben Armenhaus und Gefängnis besuchte er auch eine Anstalt für psychisch Kranke (*Lunatic Asylum*) und *The Perkins Institution and Massachusetts Asylum for the Blind*, in der er Laura Bridgman, das blinde, taubstumme Mädchen kennenlernte. Dickens war beeindruckt von den Möglichkeiten, die Laura Bridgman in der Institution geboten wurden und verlieh seiner Begeisterung wie folgt

¹⁷ Erst Mitte des neunzehnten Jahrhunderts entwickelten sich qualifizierte psychiatrische Fachzeitschriften und etablierten sich als professioneller Standard (Whitehead 104). Im Kapitel „Culture's Medium: the Role of the Review“ im *Cambridge Companion to British Romanticism* legt Marilyn Butler die Ausbreitung der Zeitschriften in der Gesellschaft vom achtzehnten bis Anfang des neunzehnten Jahrhunderts dar und betont die Vielschichtigkeit des Inhalts. Abgedeckt wurden neben Literatur, Kunst und Biografien auch Felder wie Theologie, Wissenschaft und der Bereich Reisen. Die Beiträge wurden von einer Vielzahl überwiegend männlicher Autoren beigesteuert. Das Lesen von Zeitschriften gehörte seinerzeit zum guten Ton und wurde als kultivierte Beschäftigung angesehen (Butler 127-152).

Ausdruck: „Good order, cleanliness, and comfort, pervaded every corner of the building. The various classes, who were gathered round their teachers, answered the questions put to them with readiness and intelligence, and in a spirit of cheerful contest for precedence which pleased me very much“ (AN 30). Durch Laura und auch andere dort Betreute traf Dickens auf Menschen mit Einschränkungen, die angeleitet von Fachpersonal ihre eigenen Fähigkeiten weiterentwickelten und, obwohl sie in einer Anstalt lebten, ein aktives und mitbestimmendes Leben führten. Dickens' Lob der Perkins Institution spiegelt seinen Blick auf Menschen mit Beeinträchtigung, der durch fortschrittliches Denken und Handeln geprägt ist, und das ihm eigene Interesse sowie seine Begeisterung für Neuerungen, Fortschritt und humane familiäre Behandlung wider.

An dieser Stelle sei auch auf die von Dickens herausgegebenen Zeitschriften *Household Words* und *All the Year Round* hingewiesen, in denen ein medizinisch-psychiatrischer Diskurs viele Artikel bestimmt.¹⁸ In *Household Words* greifen der zweiteilige Artikel „The Treatment of the Insane“ (1851) von Richard Oliver oder auch der von Charles Dickens selbst verfasste Artikel „A Curious Dance Round a Curious Tree“ (1852) die Internierung von psychisch Kranken thematisch auf. In „A Curious Dance Round a Curious Tree“ wird von den positiven Entwicklungen in der Anstalt St. Luke's erzählt und Neuerungen und Reformen anhand eines Festes am Weihnachtsabend geschildert.¹⁹ In der bildhaften Beschreibung der Insassen und des ‚Familienoberhauptes‘ Collier Walker wird die Assoziation zu einem familiären Fest herbeigeführt:

Also, there were sundry bright young ladies who had helped to make the Christmas tree; and a few members of the resident-officers family; and, shining above them all, and shining everywhere, his wife; whose clear head and strong heart Heaven inspired to have no Christmas

¹⁸ Valerie Pedlar setzt sich detailliert mit dem Erscheinungszeitpunkt unterschiedlicher Artikel zum Thema Internierung und Behandlung von Geisteskranken in *HW* auseinander und bringt diese in Zusammenhang zu den vorherrschenden politischen Ereignissen und Debatten (Pedlar 28-34). Richard A. Currie zeigt Dickens als Verfechter der gewaltfreien Behandlung von Internierten, die er sowohl in Artikeln in *AYR* und *HW* als auch in seinem Roman *DC* in der Unterbringung von Mr. Dick bei Tante Betsey propagiert (Currie 18-24).

¹⁹ Der Essay gibt die Anstalt in einem so positiven Licht wieder, dass er von den Direktoren von St. Luke's mit Dickens' Erlaubnis als Separatdruck herausgegeben wurde (Gilman 10). St. Luke's war neben dem Bethlehem Hospital die zweite Anstalt für Geisteskranke. Für eine ausführliche Studie zu der Entwicklung von St. Luke's und dem Bethlehem Hospitals siehe z. B. Anthony Masters.

wish beyond this place, but to look upon it as her home, and on its inmates as her afflicted children. (*HW* 388; vol. 4, no. 95)

Ähnlich wie in der Lithografie von Katharine Drake geht es darum, ein veraltetes Bild zu überholen und neu zu entwerfen. Die weihnachtliche Atmosphäre wird immer wieder vom Blick in die Vergangenheit unterbrochen. In der Retrospektive wird die Anstalt mit ihren veralteten und grausamen Methoden zu einem Ort der Dunkelheit, Einsamkeit und Unmenschlichkeit: „Chains, straw, filthy solitude, darkness, and starvation . . . spinning in whirligigs, corporal punishment, gagging, ‘continued intoxication;’ nothing was too wildly extravagant, nothing too monstrously cruel to be prescribed by mad-doctors“ (*HW* 385; vol. 4, no. 95). Im Gegensatz zu dem der Vergangenheit angehörenden Bild, wird das moderne St. Luke's kontrastreich als Ort der Zivilisation und Heimeligkeit am Weihnachtsfeiertag geschildert: „Presently it [the tree] stood in the centre of ist room, growing out of the floor, a blaze of light and glitter; blossoming in that place . . . for the first time in a hundred years“ (*HW* 388; vol. 4, no. 95). Vor dem geistigen Auge der Lesenden werden mittels Kontrasten (hell und dunkel), Gegenüberstellungen („Mad Doctor“ – „patient“; „male“ – „female“) und Rückblenden („These practitioners of old“) ausdrucksstarke Bilder entworfen, die der Veranschaulichung der vorherrschenden Zustände im Positiven wie im Negativen dienen. Wortreich werden Situationen, Menschen und Gebäude geschildert. Der Gebrauch von Stilmitteln (Simile: „like a star in a dark spot“; Anapher: „O shades of Mad Doctors. . . . O shades of patients“; Ironie: „good old times“) und einer Vielzahl von Adjektiven („cold“, „misty“, „cheerless“, „metallic“ und „naked“ auf der einen Seite und „shining“, „strong“, „clear“, „pretty“ und „good“ auf der anderen Seite) führen zu einer Verstärkung des gewünschten Bildes (*HW* 385-89; vol. 4, no. 95).²⁰

Weitere Artikel wie der wenig später veröffentlichte Beitrag „Idiots“ (1853, von Dickens und William Henry Wills gemeinsam verfasst) oder auch Harriet Martineaus „Idiots again“

²⁰ Für eine detaillierte Untersuchung des Artikels, seiner historischen Verankerung und erzählerischen Veranschaulichung siehe Gilmann (10-27).

(1854) folgten.²¹ In den publizierten Artikeln wird ein positiver Grundton angeschlagen, wenn es um gut geführte Anstalten für Menschen mit psychischen Störungen geht. Die Überzeugung der Heilungschance für psychisch Kranke durch den Aufenthalt in einer Anstalt, die Ordnung, Sauberkeit und Abwechslung für ihre Patienten bietet, wurde vielfach propagiert. Allerdings ist die Auseinandersetzung mit staatlichen Institutionen und Einrichtungen im medizinisch-psychiatrischen Sektor in den genannten Zeitschriften nicht nur billigend. In *All the Year Round* publizierte Dickens 1862 einen Artikel mit dem Titel „*M.D. AND M.A.D.*“, der sich kritisch mit der Autorität der Experten auf dem Gebiet der Psychiatrie, den sogenannten *mad doctors*, auseinandersetzte. Der Artikel schließt mit der spöttischen Bemerkung: „Let us account no man a lunatic whom it requires a mad-doctor to prove insane“ (*AYR* 513; vol. 6, no. 148).

Dickens, dessen eingehende Reflexion des Themas Geisteskrankheit in den in *Household Words* und *All the Year Round* publizierten Artikeln deutlich wird, kam auch im privaten Umfeld mit dem Thema in Berührung. So arbeitete John Forster, langjähriger Freund und Vertrauter von Dickens, ab 1855 für das Kontrollgremium der Anstalten für Menschen mit Behinderungen und gehörte ab 1861 als „commissioner of lunacy“ dieser Kontrollinstanz an (Schlicke, *Companion* 247). Neben weiteren Freunden und Bekannten, die beruflich den Bereich der Geisteskrankheiten kannten oder aber privat davon betroffen waren, gab es auch in Dickens' Leben eine Zeit der intensiveren Auseinandersetzung mit dem Thema. Nach dem Tod von Dickens berichtete Catherine Dickens einem langjährigen Freund und Bekannten der Dickensfamilie, Edward Dutton Cook, über den Versuch ihres Mannes, sie zu internieren. In Gesprächen mit Cook revidierte sie auch die von Dickens vielfach als von Beginn an unglücklich proklamierte Ehe, dessen desaströses und skandalöses Ende 1858 beschieden wurde. In dem als „Violated Letter“ bekannten Statement von Dickens, das im Sommer 1858 den Weg an die Öffentlichkeit fand, beschreibt Dickens seine Ehe mit degradierenden Worten und verweist auf eine „mental disorder“, unter der Catherine Dickens leide (Wilson, *Andrew* 99-141). John Bowens Artikel „Madness and the Dickens Marriage: a New Source“ erregte 2019 viel Aufsehen. Bowen widmet sich eingehend bis dahin noch nicht analysierten Briefen,

²¹ Harriet Martineaus Artikel „Idiots again“ propagiert ein stärker ausgeprägtes Verständnis von Menschen mit geistiger Behinderung in der Gesellschaft zu entwickeln und vorschnelle Urteile zu überdenken. Martineaus Artikel stellt Inzest als eine der Hauptursachen von geistiger Behinderung dar. Siehe hierzu vertiefend Martin Halliwell (*Halliwell* 47).

die belegen, dass Dickens deutliche Bemühungen unternahm, seine Frau Catherine Dickens in einer Anstalt zu internieren und sie so aus seinem Leben zu verbannen. Ein Jahr später bezog Edward Guiliano Stellung und merkte an, dass es auch gegenteilige Meinungen und deutliche Stimmen gab, die herausstellten, dass Dickens nicht vorhatte seine Frau tatsächlich zu internieren. Für Guiliano gilt der Vorfall als „ugly incident in a life that had much in it to respect“ (10).²² Guiliano zeigt Dickens als Mensch, der trotz seines in der Öffentlichkeit bekannten Lebens Geheimnisse, Sorgen und Probleme hatte. Guiliano unterstellt Dickens daher ein „. . . Dickensian life with all its dualities and counterbalancing values“ (Guiliano 6).

Zusammenfassend lässt sich sagen, dass Dickens, der die Rolle des Narren in *David Copperfield* zur Disposition stellt, umfangreiche Kenntnis der Debatten und Diskurse im Themenfeld der geistigen Beeinträchtigung und Internierung in einer dem Wandel unterworfenen Zeit hatte. Die Artikel mit medizinisch-psychiatrischem Hintergrund in *Household Words* und *All the Year Round* und auch Dickens' Privatleben zeugen von zahlreichen Berührungspunkten mit dem in der Gesellschaft verankerten Interessensgebiet.

2.2 „For he is a little – you know! – M – !“ – Dickens' Umgang mit zeitgenössischen Klassifizierungen auf dem Gebiet der Geisteskrankheiten

Betsey Trotwoods Direktive „don't be a fool“ zeugt von einer ablehnenden Haltung gegenüber klassifizierenden Termini für Menschen mit geistiger Retardierung (*DC* 192; ch.13). Es stellt sich folglich die Frage, welche Termini Dickens für Figuren mit geistigen und körperlichen Einschränkungen in seinen literarischen Texten verwendet. Bevor der Frage nachgegangen werden kann, wird der Blick zunächst auf gebräuchliche Titulierungen im achtzehnten und neunzehnten Jahrhundert gerichtet.

Die Terminologie im Bereich der geistigen Einschränkungen und seelischen Störungen war bis weit in das neunzehnte Jahrhundert hinein sehr umfangreich und diffus. John Locke

²² So hat Dickens zum Beispiel seine Arbeit in der Schuhfabrik, für die er seine schulische Bildung aufgeben musste, weil sein Vater wegen Überschuldung in das Marshalsea Gefängnis geschickt wurde, selbst vor seiner eigenen Familie geheim gehalten (Guiliano 6-10).

verwendete in seinen Schriften die Begriffe ‚fool‘, ‚changeling‘, ‚naturals‘, ‚idiot‘ und ‚mad men‘ (McDonagh et al. 3-5). Hinzu kamen Begriffe wie ‚lunacy‘ oder ‚insanity‘, die zum Teil parallel genutzt wurden. Im Übergang vom achtzehnten in das neunzehnte Jahrhundert entstand aufseiten der Wissenschaft der Drang die unterschiedlichen Formen von psychischen Störungen zu klassifizieren und den exponentiellen Anstieg an Internierungen durch Überführung in ein geordnetes System zu kontrollieren. Eine stärkere Ausdifferenzierung der heterogenen Krankheitsbilder im psychiatrischen und medizinischen Kontext suggerierte die Beherrschbarkeit des nicht ‚Normalen‘ und bedeutete gleichzeitig eine Abgrenzung zu ‚Andersartigen‘ (Simpson 204-06). So verwendet John Conolly in seiner Schrift zur Ausgestaltung der Anstalten für Geisteskranke (*The Construction and Government of Lunatic Asylums and Hospitals for the Insane*, 1847) Begriffe wie „mania“, „melancholia“, „epileptic patients“, „insanity“ oder auch „paralytic patient“ (79, 79, 22, 9, 28). Wie bereits der Titel seines Werkes verdeutlicht, stehen die Klassifizierungen unter dem Überbegriff „lunatics“ (Conolly, *Constructions* 10). Die Nosologie von Henry Maudsley (*The Physiology and Pathology of the Mind*, 1872) zeigt kaum drei Jahrzehnte später ein deutlich ausdifferenzierteres System. Maudsley, Herausgeber der Fachzeitschriften *Journal of Mental Science* und *British Journal of Psychiatry*, unterscheidet mit Berufung auf Esquirol auf zwei Ebenen („Affective or Pathetic Insanity“ und „Ideational Insanity“) zwischen „Mania“, „Melancholia“, „Monomania“, „Moral Insanity“, „Dementia“, „Idiocy and Imbecility“ und „General Paralysis or Paresis“ (Maudsley 323). Durch die Heterogenität der psychischen Störungen und die Weiterentwicklung von Psychiatrie und Medizin kristallisierten sich in den 1840ern neue Klassifizierungssysteme heraus, die eine Entwicklung von einer eindimensionalen Anordnung hin zu einer Klassifizierung auf zwei oder mehr Ebenen zeigten (Simpson 190-210). Die Untersuchungen der Terminologie bei psychischen Störungen sind von Relevanz, denn die sich schnell wandelnden Bezeichnungen drückten nicht nur ein Ringen um Identität aus, sondern wiesen gleichzeitig auf die Instabilität der klassifizierenden Konzepte hin. Implizit drückte die immer komplexer werdende Abgrenzung zur Abweichung von der Norm auch eine grundsätzliche Abgrenzung der eigenen Identität in Bezug auf ‚Andersartiges‘ aus (McDonagh et al. 3-5).

Diese Abgrenzung fand auch innerhalb der Gesellschaft statt, denn mit der Publikation von wissenschaftlichen Themen in Zeitschriften, die eine breite Leserschaft und ein allgemein interessiertes Publikum ansprachen, erhielten Termini und Klassifizierungen, die in

medizinischen und psychologischen Fachaufsätzen verbreitet waren, Einzug in öffentliche ökonomische, soziologische und politische Debatten und damit in den allgemeinen Sprachgebrauch (Shuttleworth *Victorian Psychology* 2). Folglich waren die unterschiedlichen Termini zur Klassifizierung von Menschen mit Einschränkungen im Sprachgebrauch der Gesellschaft verankert und gebräuchlich. Es ist daher bemerkenswert, dass sich trotz Dickens' umfangreicher Kenntnis des psychiatrisch-medizinischen Gebietes und seinem Interesse an der Behandlung von geistig und psychisch Erkrankten kaum gemeingebräuchliche Termini zur Klassifizierung von Menschen mit Einschränkungen in seinen Werken finden. Betseys bewusste Vermeidung von klassifizierenden Termini („don't be a fool, whatever you are“) verweist Mr. Dick in den Bereich des Liminalen. Betsey verzichtet darauf Mr. Dicks geistigen Zustand näher zu bestimmen und auch darauf seine gesellschaftliche Rolle festzulegen (*DC* 192; ch.13). Damit wird auf literarischer Ebene eine Ungenauigkeit ausgehalten und hingenommen, die von wissenschaftlicher Seite aus versucht wird zu beherrschen. Denn von Mr. Dick wird verlangt, eine alte, oder besser gesagt veraltete, Rolle abzulegen, während es noch keine neu definierte Rolle für ihn gibt.

Mr. Dick steht in Dickens' Romanwerk nicht allein als geistig oder körperlich eingeschränkte liminale Figur. So wird der geistig zurückgebliebene Smike in *Nicholas Nickleby* als „wretched, jaded, spiritless object“ beschrieben (*NN* 153; ch. 13). Barnaby, von Kindheit an geistig retardiert, wird sogar als Romanheld ohne Seele dargestellt: „But the absence of the soul is far more terrible in a living man than in a dead one; and in this unfortunate being its noblest powers were wanting“ (*BR* 28; ch. 3). Maggy aus *Little Dorrit*, die ebenfalls geistig unterentwickelt ist, wird als „figure of a strange kind“ bezeichnet (*LD* 100; bk. 1, ch. 9). Ein besonders interessanter Fall ist Mr. F's Aunt aus demselben Roman. In ihrer geistigen Beschränktheit ist ihre Persönlichkeit soweit in den Hintergrund gerückt, dass sie nicht einmal einen eigenen Namen besitzt. Ihr Rufname Mr. F's Aunt lässt auf den ersten Blick vermuten, dass sie ausschließlich über eine soziale Rolle definiert wird. Mr. F., auf den die soziale Rolle Bezug nimmt, ist jedoch bereits verstorben. Somit befindet sich Mr. F's Aunt in einer kuriosen Situation, denn ihre einzig definierte Rolle existiert nicht mehr und eine neue Rolle gibt es noch nicht. Sie wird vorerst einem Gegenstand gleichgesetzt, wenn es heißt: „Mr. F's Aunt . . . struck into the conversation like a clock“ (*LD* 158; bk. 1, ch. 13). Die Beschreibung von Jenny Wren aus *Our Mutual Friend*, die körperliche Einschränkungen aufweist, verläuft von bekannten Oberbegriffen hin zu etwas undefinierbarem. Sie wird als „a child – a dwarf – a girl – a

something“ beschrieben (*OMF* 222; bk. 2, ch. 1). Bei dem dümmlichen Sloppy bestehen Zweifel, „whether he was man, boy, or what“ (*OMF* 199; bk. 1, ch. 16). In ihrer Unbestimmtheit und Andersartigkeit werden die Figuren in der Betrachtung von außen vom Subjekt zum Objekt und stehen als verfremdete und versachlichte Formen im Kontext einer viktorianischen normkonformen Gesellschaft.²³

Der vorsichtige Umgang mit Klassifizierungen und damit auch mit Stigmatisierung von psychisch Kranken wird nicht nur in der Beschreibung der eingeschränkten Figuren deutlich, sondern auch in einem vorsichtigen Umgang mit Begrifflichkeiten. In *David Copperfield* wird dies zum Beispiel deutlich, wenn David sich kaum traut sich nach Mr. Dicks geistigem Zustand zu erkundigen. David hat zwar einen Verdacht – „that made me [David] . . . suspect him [Mr. Dick] of being a little mad“ –, wagt aber kaum, ihn auszusprechen (*DC* 168; ch. 13). In einem Gespräch mit Tante Betsey verwendet er anstelle des klassifizierenden Terminus *mad* eine Periphrase und vermeidet, Mr. Dick als wahnsinnig zu bezeichnen: „Is he – is Mr. Dick – I ask because I don't know, aunt – is he at all out of his mind, then?“ I stammered; for I felt, I was on dangerous ground“ (*DC* 203; ch. 14). Miss Flite in *Bleak House* ist sich ebenfalls bewusst, gefährliches Terrain zu betreten und ähnlich wie David traut sie sich nicht, das Wort *mad* auszusprechen. Sie verharrt in der Andeutung, wenn sie über Krook, den exzentrischen Besitzer eines Ladens für Gebrauchsgüter, spricht. „For he is a little – you know! – M – !“, sind die Worte, mit denen Miss Flite nicht müde wird Krook zu beschreiben (*BH* 51; ch. 5). Die Parenthesen in den Äußerungen von Miss Flite und David drücken unmissverständlich Vorsicht aus und sprechen dem Terminus *mad* eine tragende Bedeutung zu.

So ist Betseys Warnung an David – „So take care, child, you don't call him anything *but* Mr. Dick“ – auch vor dem Hintergrund zu lesen, dass bis Anfang des neunzehnten Jahrhunderts Anschuldigungen oder Andeutungen einer Geisteskrankheit bei den Beschuldigten zu Internierungen führen konnten (*DC* 202, ch. 14). Es bestand seiner Zeit die Möglichkeit, Familienmitglieder oder auch Nachbarn in eine Anstalt einweisen zu lassen, ohne dass diese

²³ Lennard J. Davis argumentiert: „The concept of a norm, unlike that of an ideal, implies that the majority of the population must or should somehow be part of the norm“ (6). In diesem Zusammenhang verweist er auf ein gesteigertes Interesse an Statistiken und damit an der Ausweisung von Standard und Nicht-Standard bzw. von normkonform und nicht konform in England in den 1830er-Jahren. Davis benennt gleich vier Institutionen die in den 1830ern gegründet wurden. So auch Englands heutige Royal Statistical Society (RSS) die 1834 gegründet wurde (Davis, Lennard 6).

zuvor einer Untersuchung von ausgebildeten Fachärzten unterzogen werden mussten. Michael Foucault kritisiert in seinem bekannten Werk *Histoire de la folie* die Tendenz, Wahnsinn immer stärker zu einer Angelegenheit des gesellschaftlichen Empfindens werden zu lassen (119-120). Die von Foucault aufgeführte Kritik lässt sich auch in Dickens' Roman *Bleak House* an einem Beispiel festmachen. Die Andeutungen von Miss Flite hinsichtlich des geistigen Zustands von Mr. Krook und Mr. Krooks ausgeprägtes exzentrisches Verhalten lassen zunächst die Vermutung zu, dass er tatsächlich geistig krank ist. Miss Flite beschreibt ihn außerdem als „very eccentric person“ und „very odd“ (BH 51; ch. 5). Krook steht in Verbindung zu dem chaotischen und unheilvollen Prozess Jarndyce gegen Jarndyce vor Gericht, denn sein Geschäft wird Kanzleigericht genannt (BH 51; ch. 5). In seinem Laden werden Sachen aller Art verkauft und Chaos ist der vorherrschende Zustand. Sein häufiges Gelächter und die Tatsache, dass er nicht lesen und schreiben kann (er kopiert nur), führen die Lesenden in die Irre. Seine oftmals kuriose äußere Erscheinung marginalisiert ihn: „we looked back and saw Mr. Krook . . . with his cat upon his shoulder, and her tail sticking up on one side of his hairy cap like a tall feather“ (BH 58; ch. 5); „Mr. Krook, with his mouth open, looking for somebody to speak next“ (BH 141; ch. 11). Krook ist immer in Begleitung seiner Katze, von der er zum Teil sogar den Gesichtsausdruck annimmt. Hier sei noch einmal an Lockes Verknüpfung von geistiger Beschränktheit und dem Verhalten von Tieren erinnert, das in der Beschreibung von Mr. Krook herausgefordert wird. Entscheidend ist aber, dass Mr. Krook von Mr. Woodcourt, Esthers zukünftigem Mann, in Kapitel vierzehn von einer psychischen Störung freigesprochen wird (was viele Kritiker und Kritikerinnen ignorieren): „He was exceedingly distrustful, as ignorance usually was, and he was always more or less under the influence of raw gin: of which he drank great quantities, and of which he and his back-shop, as we might have observed, smelt strongly; but he did not think him mad, as yet“ (BH 201; ch. 14). Bereits im frühen neunzehnten Jahrhundert wurde Alkoholismus als Krankheit angesehen. In demselben Jahrhundert entfachte auch auf politischer Ebene eine Debatte um Alkoholismus als Krankheit des eigenen Willens. Im Unterschied zu Patienten mit psychischen Störungen sah man bei den Alkoholkranken das moralische Vermögen und nicht das rationale Vermögen betroffen (Valverde 255-59). Aufgrund seiner Profession als Arzt und seiner Stellung in der Figurenkonstellation im Roman ist Mr. Woodcourts Beurteilung von Krooks geistigem Zustand ausschlaggebend. Mr. Krook ist folglich keine geistig beeinträchtigte Figur. Durch Miss Flites Andeutung und Woodcourts Klarstellung von ärztlicher Seite, deutet Dickens ein Verschwimmen der Grenze zwischen

Vernunft und Unvernunft, zwischen normal und andersartig an. Urteile und Vorurteile gegenüber exzentrischen, auffälligen oder als ungewöhnlich empfundenen Menschen werden hier herausgefordert und kritisch reflektiert.

In Abgrenzung zu Dickens' Verzicht auf Klassifizierungen soll hier auf zwei auffallende Abweichungen aufmerksam gemacht werden. In Dickens' frühen Romanen *Nicholas Nickleby* und *Barnaby Rudge* werden vereinzelt klassifizierende Begriffe für Figuren mit geistiger Retardierung gebraucht. Die Verwendung der Termini gilt es im Folgenden näher zu untersuchen und Handlung und Benennende genau zu betrachten. Smike wird von Ralph Nickleby als „minor“ und als „weak imbecile son“ beschrieben (*NN* 592, 594; ch. 45). Die Beschreibung von Smike als geistig minderbemittelt wird abwertend gebraucht. Da Ralph Nickleby im Roman für Intoleranz, Egoismus und Geldgier steht, dient der abwertende Charakter der Klassifizierung der Verstärkung des Negativen in Ralphs Figur. In *Barnaby Rudge* wird die Titelfigur Barnaby mehrfach als „idiot“ beschrieben.²⁴ Auch hier ist das Augenmerk auf die Benennenden zu richten und seine Klassifizierung als Idiot in einem weiter gefassten Kontext zu betrachten. Während Barnaby von dem allwissenden Erzähler, von Mr. Haredale und seiner Mutter als ‚Idiot‘ tituiert wird, bescheinigt ihm Lord George Gordon geistige Gesundheit. Die Lesenden können Lord George Gordon aber keinesfalls vertrauen, denn Gordon, der als „poor crazy Lord“ gilt, steht selbst an der Schwelle zum Wahnsinn (*BR* 629; ch. 82). Sinn und Wahnsinn, Weisheit und Narrheit werden hier zu einer Sache des Betrachters und werden von unterschiedlichen Seiten reflektiert und instrumentalisiert. Daraus ergibt sich erneut ein Spiel mit der Verschiebung der Grenzen zwischen Vernunft und Unvernunft.

Eine weitere Abweichung in Dickens' Romanen zeigt sich durch den Gebrauch des klassifizierenden Terminus *mad*. Dickens nutzt den Begriff, um Wahnsinnige und Figuren mit geistiger Retardierung voneinander abzugrenzen. Eine Person die häufig von sich selbst und auch von anderen Figuren als *mad* beschrieben wird, ist zum Beispiel Miss Flite aus *Bleak House*. Im ersten Kapitel „In Chancery“ wird sie als „a little mad old woman“ vorgestellt (*BH* 3; ch. 1). Die verrückte alte Dame ist in den nicht enden wollenden Prozess Jarndyce gegen

²⁴ Siehe Kapitel 3, Kapitel 6, Kapitel 12, Kapitel 17, Kapitel 25, Kapitel 47, Kapitel 53, Kapitel 73, Kapitel 77 und Kapitel 81 in *BR*.

Jarndyce verstrickt und schafft es nicht, sich dem Einfluss des omnipräsenten Prozesses zu entziehen. Ihr Leben *ist* der Prozess, denn ihre Tage werden nicht von Sonnenauf- und Sonnenuntergang bestimmt, sondern von der Länge der Prozesstage. Miss Flite ist stets bei Gericht anzutreffen – „from its sitting to its rising“ – und wartet darauf, dass eine Entscheidung zu ihren Gunsten gefällt wird (*BH* 3; ch. 1). Die Jahre bei Gericht haben ihr die Kontrolle über den eigenen Geist geraubt: „But my memory has been drawn out of me. . . . Ve-ry strong influence, is it not?“ (*BH* 500; ch. 35). Miss Flites Wahnsinn ist somit nicht die Folge eines geistigen Zustandes, sondern eines institutionellen Einflusses. Ihre Situation ist somit nicht Ausdruck einer psychischen oder geistigen Störung, vielmehr ist Miss Flites Figur die anklagende Verkörperung des gerichtlichen Wahnsinns. Neben ihrer symbolischen Relevanz besitzt Miss Flite prophetische Fähigkeiten und erkennt schon früh, dass auch Richard dem Prozess erliegen wird: „I know far better than they do, when the attraction has begun. I know the signs my dear. . . . I saw them beginning in our friend the Ward in Jarndyce. Let someone hold him back. Or he'll be drawn to ruin“ (*BH* 499; ch. 35). Mit ihren prophetischen Fähigkeiten und ihrem exzentrischen Verhalten wird sie zum symbolischen Ausdruck der Irrationalität der gerichtlichen Institution.

Der Begriff ‚mad‘ wird außerdem in Zusammenhang mit unkontrollierbarem, negativem Verhalten und emotionalen Gefühlsausbrüchen gebraucht. Wenn Oliver aus *Oliver Twist* aufgebracht Noah Claypole attackiert, weil dieser beleidigend über seine verstorbene Mutter spricht, lässt sich der Zusammenhang von übermannendem Gefühl und Wahnsinn nachvollziehen:

Crimson with fury, Oliver started up, overthrew the chair and table; seized Noah by the throat; shook him, in the violence of his rage, till his teeth chattered in his head; and collecting his whole force into one heavy blow, felled him to the ground.

A minute ago, the boy had looked the quiet child, mild, dejected creature that harsh treatment had made him. But his spirit was roused at last; the cruel insult to his dead mother had set his blood on fire. His breast heaved; his attitude was erect; his eye bright and vivid; his whole person changed, as he stood glaring over the cowardly tormentor who now lay crouching at his feet; and defied him with an energy he had never known before. (*OT* 41; ch. 6)

„Oliver's gone mad!“ ist die Antwort von Noah auf den Ausbruch (*OT* 42; ch. 6). Wahnsinn zeigt sich hier in Form von energetischer Kraft. Olivers Körperspannung und Sprache

verändern sich in seinem erregten Zustand. Der metaphorische Gebrauch des Feuers, das den Körper entzündet, verdeutlicht zum einen die Kraft der Emotionen und zum anderen die Unkontrollierbarkeit der emotionalen Situation. Oliver durchläuft eine Wandlung, an deren Ende ein Gewaltausbruch steht. Mittels *comic relief* entlastet Mr. Bumble die Situation: „It's not Madness, ma'am," replied Mr. Bumble, after a few moments of deep meditation. „It's meat““ (OT 46; ch. 7). Seine Vermutung, dass Olivers Wahnsinn eine Überversorgung mit Fleisch zugrunde liegt, setzt die Episode in einen verharmlosenden ironischen Kontext. Olivers temporärer und situationsbezogener Wahnsinn ist Ausdruck für seinen ungestümen Charakter am Anfang eines Bildungsromans.

Die angeführten Beispiele zeigen, dass Dickens' vorsichtiger Umgang mit zu seiner Zeit gängigen Termini wie *idiot*, *fool*, *madman* oder auch *lunatic* für die Beschreibung von Charakteren mit geistigen und körperlichen Einschränkungen auffällig ist. Besonders beachtenswert erscheint dies, wenn man im Vergleich die von Dickens verfassten Zeitschriftenbeiträge betrachtet, denn hier werden Begriffe wie *idiot* oder *insane* zur Beschreibung von Personen mit geistigen Einschränkungen gebraucht. So findet sich in dem von Dickens und Henry Wills gemeinsam verfassten Artikel „Idiots“ die Unterscheidung zwischen *insane* und *idiots*, die ähnlich der Unterscheidung von Locke zwischen *mad men* und *idiots* getroffen wird, „in the Insane certain faculties which once existed have become obliterated or impaired; and that, in Idiots, they either never existed or exist imperfectly“ („Idiots“ 313).

Anstelle von Klassifizierungen verwendet Dickens in seinen Romanen Beschreibungen, die die Figuren in ihrer Andersartigkeit hervorheben. Marker der Andersartigkeit sind zum Beispiel eine auffällige Körperlichkeit. So wird bei Maggy aus *Little Dorrit* die außerordentliche Größe der Figur betont und hierdurch eine Diskrepanz zum ‚Normalen‘ geschaffen: „She was about eight-and-twenty, with large bones, large features, large feet and hands, large eyes, and no hair“ (LD 100; bk. 1, ch. 9). Ähnliches ist bei Toots aus *Dombey and Son* oder Sloppy aus *Our Mutual Friend* festzustellen. Toots wird als „one young gentleman, with a swollen nose and an excessively large head“ beschrieben (DS 141; ch. 11). Über Sloppy heißt es: „Too much of him longwise, too little of him broadwise, and too many sharp angles of him anglewise“ (OMF 201; bk. 1, ch. 16). Die Anapher „too much“, „too little“ und „too many“, setzt ihn mit Nachdruck von dem ab, was in jede Richtung als stimmig empfunden wird. Sloppys Körper ist so sehr aus der menschlichen Form geraten, dass seine Beschreibung eher

wie die eines mathematischen denn eines menschlichen Körpers klingt. Jenny Wren verweist auf ihre körperlichen Beeinträchtigungen: „I can't get up . . . because my back's bad, and my legs are queer“ (*OMF* 222; bk. 2, ch. 1). Dickens erzeugt mithilfe der Betonung einer auffälligen Körperlichkeit eine poetische Verfremdung und hebt damit die Figuren von der Norm ab. Auf der Metaebene erreicht die Verfremdung auch die Lesenden, die sich mit ihrem eigenen Verständnis von Körper ebenfalls zu den als außergewöhnlich beschriebenen Figuren in Distanz setzen und sie so in ihrer Andersartigkeit begreifen. Der Körper fungiert somit als Kommunikationsmittel zwischen Autor und Rezipienten.

Auffälliges und extremes Verhalten wie zum Beispiel lautes Gelächter oder ruckartige und übertriebene Bewegungen sind ebenso Marker für die Andersartigkeit der Figuren und lassen deutlich einen nicht ‚normalen‘ Geisteszustand erkennen. Als Smike erfährt, dass er keine Verwandten hat, die sich nach seinem Befinden bei Squeers erkundigen, macht sich auf seinem sonst so ausdruckslosen Gesicht ein manisches Lächeln breit. Denn ihm wird bewusst, dass ihn das wahrscheinlich für den Rest seines Lebens den Misshandlungen von Squeers aussetzt (*NN* 83; ch. 7). Barnaby wird in einem Gefühlsausbruch wie folgt präsentiert: „Barnaby clapped his hands, and fairly rolled upon the ground in an ecstasy of delight“ (*BR* 51; ch. 6). Toots wird als ständig kichernd beschrieben: „Toots . . . merely chuckled and breathed hard, as his custom was“ (*DS* 153; ch. 12). David fällt Mr. Dicks herzliches Lachen mehr als einmal auf („[Mr. Dick] came in laughing“; „said Mr. Dick . . . laughing heartily“) und er fühlt sich fast schon verlacht: „His face was so very mild and pleasant, and had something so reverend in it, though it was hale and hearty, that I was not sure, that he was having a good-humoured jest with me“ (*DC* 192; ch. 13; 202; ch. 14 und 203; ch. 14). Maggys Gesicht weist ein dauerhaftes Grinsen auf, „a good-humoured smile, and pleasant in itself, but rendered pitiable by being constantly there“ (*LD* 100; bk.1, ch. 9). Sloppy verfällt grundlos in anhaltendes Gelächter: „Sloppy, who . . . suddenly threw back his head, extended his mouth to its utmost width, and laughed loud and long“ (*OMF* 199; bl. 1, ch. 16). Dickens' Narrenfiguren sind über ihr Gelächter oder ihre unaufhaltsame Freude von einer humoristischen Atmosphäre umgeben. So wird der Bezug zu geistigen oder körperlichen Einschränkungen nicht über klassifizierende Termini geschaffen, sondern über die oftmals humorvolle Betonung der Andersartigkeit der Figuren.

Die Worte von Miss Mowcher, einer zwergenhaften Gestalt in *David Copperfield*, können als treffendes Resümee von Dickens' eigenem Verständnis für den Umgang mit

Stigmatisierung gelten, drücken sie doch unmissverständlich einen vorsichtigen Umgang mit klassifizierenden Termini aus: „Try not to associate bodily defects with mental, my good friend, *except for a solid reason*“ (Hervorhebung der Verfasserin; *DC* 464, ch. 32).

2.3 *Sheer wild lunacy* – Wahnsinn in Abgrenzung zur weisen Narrheit bei Dickens

Während Dickens gängige Termini für Menschen mit Einschränkungen in seinen literarischen Werken vermeidet, wird der Begriff Wahnsinn genutzt, um Gefühlschaos, Kontrollverlust und in der Folge Böartigkeit und Gewaltbereitschaft auszudrücken. Olivers ‚Wahnsinn‘ wird zwar mittels *comic relief* aufgelöst, der die Situation ins Komische verkehrt, doch der temporäre Wutausbruch verdeutlicht eine Vorstellung von Wahnsinn, die bereits in *The Pickwick Papers* formuliert ist. Mr. Pickwick bekommt in Dingley Dell von einem Geistlichen das Manuskript eines in der lokalen Anstalt für Geisteskranke verstorbenen Mannes zugesteckt. „A Madman’s Manuscript“ ist eine von neun interpolierten Erzählungen des pikaresken Romans über die Reise und die Abenteuer des Pickwick Club.²⁵ In der intradiegetischen Narration eines Wahnsinnigen wird mehrfach der Zusammenhang von unregulierten Gefühlen und Wahnsinn vor Augen geführt. Wahnsinn wird als „terror that used to come upon me“ empfunden oder auch als „wild mirth and joy which boiled within me“ (*PP* 139, 144; ch. 11). Die Energie, die seinen Körper durchströmt, beschreibt der Wahnsinnige als „tumultuous passion eddying through my veins“ (*PP* 145; ch. 11).

Der Wahnsinnige aus „A Madman’s Manuscript“ ist nicht der einzige Charakter in Dickens’ Romanen, dessen Gefühlswelt sich durch Unkontrollierbarkeit auszeichnet. Andere als wahnsinnig (*mad*) beschriebenen Figuren finden sich in unkontrollierbaren emotional aufwühlenden Situationen wieder. So wird Ralph Nicklebys Hass auf Nicholas als ein Gefühl beschrieben, das, stetig genährt und gefüttert, in „sheer wild lunacy“ endet (*NN* 804; ch. 62). Quilp, der böartige und betrügerische Zwerg aus *The Old Curiosity Shop*, der Gefallen daran findet, seine Frau zu quälen und zu erniedrigen, wird als „nearly mad with rage“ beschrieben,

²⁵ Robert Patten bezeichnet die interpolierten Erzählungen der *PP* als „lesson“ und hebt ihre thematische Relevanz für den Plot hervor (Patten 349-66).

als er aus einem Brief von Sally Brass erfährt, dass ihr Bruder Sampson Brass alle betrogen hat und er vor der Polizei fliehen sollte (*OCS* 507; ch. 67). Auch Nells Großvater, der in seiner Spielsucht zum „madman“ wird, kann sich dem unkontrollierbaren Verlangen, das als „fire that burnt him up“ bezeichnet wird und damit die Metaphorik aus *Oliver Twist* aufgreift, nicht widersetzen (*OCS* 240; ch. 32). Mr. Dombey wird von einem Gefühl wahnsinniger Eifersucht heimgesucht: „Did a mad jealousy and withered pride, poison sweet remembrances that should have endeared and made her precious to him?“ (*DS* 256; ch.18). In *Little Dorrit* zeigt Tattycoram, das Dienstmädchen im Meagle-Haushalt, dass sie, wenn ihre Gefühle die Oberhand gewonnen haben, gänzlich die Kontrolle über sich verliert und die überwältigenden Emotionen in Wahnsinn umschlagen: „When my temper comes upon me, I am mad. I know I might keep it off if I only tried hard enough, and sometimes I try hard enough and at other times I don't and won't“ (*LD* 27; bk. 1, ch. 2). Dickens' Freund John Conolly, führende Persönlichkeit der *non-restraint*-Bewegung seiner Zeit, spricht in diesem Zusammenhang in seiner einflussreichen Schrift *Indications of Insanity* von der Tyrannei der eigenen Gefühle (225).²⁶ Übermannende negative Gefühle beschreibt er im Einklang mit Dickens als „short madness“ und bringt sie in einem Atemzug mit der Irrationalität der Liebe in Verbindung, „and it has been said, as truly, that no man can at once be in love and be wise“ (Conolly, *Indications* 225). Diese Verbindung findet sich interessanterweise auch bei Dickens. Wenn David seine Liebe zu Dora beschreibt, sieht er sich selbst wie im Wahn der Tyrannei seiner eigenen Gefühle ausgesetzt:

I was a captive and a slave. I loved Dora Spenlow to distraction! She was more than human to me. She was a Fairy, a Sylph, I don't know what she was – anything that no one ever saw, and everything that everybody ever wanted. I was swallowed up in an abyss of love in an instant. There was no pausing on the brink; no looking down, or looking back; I was gone, headlong, before I had sense to say a word to her. (*DC* 390; ch. 26)

Der Verlust der Selbstkontrolle und auch Selbstaufgabe, das aus- und angefüllt sein mit der Liebe zu Dora, birgt gleichzeitig auch eine Gefahr für David, denn es demonstriert den Sieg der Emotionalität über die Rationalität.

²⁶ In Dickens' Bibliothek in Gad's Hill Place finden sich Conollys „Croonian Lectures: On Some Forms of Insanity“ und Conollys literarische Studie über Hamlet (Manheim 71).

In der Unbeherrschbarkeit der Gefühle sieht Dickens (im Unterschied zu John Locke) die Verbindung zum Tier. Die Verknüpfung animalischer Unkontrollierbarkeit und Wahn findet sich deutlich bei Bradley Headstone aus *Our Mutual Friend*. Bradley Headstone wird wahnsinnig eifersüchtig, nachdem Lizzie seinen Heiratsantrag ablehnt und ihm ihre Gefühle für Eugene Wrayburn offenbart. In rasender Eifersucht versucht Headstone anschließend Wrayburn umzubringen. Headstone trägt animalische und unbeherrschte Züge in sich, „there was enough of what was animal and of what was a fiery (though smouldering)“ (*OMF* 218; bk. 2, ch. 1). Während er sich tagsüber diszipliniert und eine Fassade der Ausgeglichenheit aufrechterhält, kommt in der Nacht seine triebhafte Seite zum Vorschein: „Tied up all day with his disciplined show upon him, subdued to the performance of his routine of educational tricks, encircled by a gabbling crowd, he broke loose at night like an ill-tamed wild animal“ (*OMF* 546; bk. 3, ch. 11). Der Zwerg Quilp wird ebenfalls mit einem Tier verglichen, denn sein Gesicht weist animalische Züge auf, „the dog-like smile always on his face“ (*OCS* 37; ch. 4). Der einäugige, stets wachsame Zwerg wird zudem mit einem Falken verglichen (*OCS* 38; ch. 5). Buckmaster bringt Quilp mit der bachtinschen Beschreibung des Grotesken in Verbindung, die auf Übertreibung und Exzess fußt und die besonders in Bezug auf maßlose Ess- und Trinkgewohnheiten der Clownfiguren der Pantomime interessant ist (122). Quilps entmenschlichte Gestalt erreicht einen Höhepunkt, wenn Dickens seine entsetzlichen Ess- und Trinkgewohnheiten – er isst seine Eier mit Schale („hard eggs, shell and all“) und trinkt kochend heißen Tee („boiling tea without winking“) –ironisch reflektiert und sein groteskes Wesen zur Schau stellt, wenn die Figur prahlt: „I don't eat babies; I don't like 'em“ (*OCS* 40; ch. 5 und *OCS* 160, ch. 21). Der Schulleiter Squeers wird in unbeherrschter animalischer Grausamkeit gezeigt, als er gewaltsam auf Nicholas losgeht, „in a violent outbreak of wrath, and with a cry like the howl of a wild beast . . .“ (*NV* 155; ch. 12). Die Verbindung von Wahn und Bösartigkeit wird in den genannten Beispielen überdeutlich.

Die interpolierte Erzählung „A Madman's Manuscript“ ist nicht nur interessant, da sie schon früh in Dickens Schaffenszeit den Zusammenhang von Wahn und Bösartigkeit herstellt, sondern auch weil sie aus der Perspektive eines Wahnsinnigen geschrieben ist, der seinen Gemütszustand erfolgreich vor der Außenwelt verbergen kann. Der Wahnsinnige ist gut situiert, besitzt ein Anwesen und Geld. Seine wirtschaftliche Situation täuscht die Menschen in seinem Umfeld, verleiht ihm Ansehen und bringt ihm Respekt ein. Lange Zeit kann er seinen Wahnsinn unterdrücken und er erfreut sich an der Unwissenheit seiner Mitmenschen: „I knew

I was mad, but they did not even suspect it. How I used to hug myself with delight, when I thought of the fine trick I was playing them . . .“ (PP 140; ch. 11). Erst als er erfährt, dass seine Frau einen anderen liebt, kann er sich nicht mehr kontrollieren und bringt sie um. Auch nach der schrecklichen Tat wird der Wahnsinnige noch nicht enttarnt. In seinem Umfeld wird der Tod seiner Frau zunächst als Erkrankung mit Todesfolge wahrgenommen. Erst mit der Zeit kann und will der Wahnsinnige sein wahres Ich nicht länger verstecken und er erfreut sich letztendlich sogar daran, seine wahre Natur gegenüber seinen Mitmenschen zu erkennen zu geben.

Die Idee des Wahnsinns, der wie bei dem Charakter aus „A Madman's Manuscript“, im Verborgenen bleibt und hinter einer Fassade oder Maske im Innern brodeln, ist eng verbunden mit späteren böartigen Charakteren aus Dickens' Œuvre. In kritischen Schriften wird *David Copperfield* als Wendepunkt in Dickens' Schaffenszeit beschrieben, mit dessen Erscheinen sich die eindeutige Lesbarkeit von Gesichtern ändert (Hollington, Dickens 134). Während in frühen Romanen wie *Nicholas Nickleby* oder *The Old Curiosity Shop* die Gesichtszüge das Böse in Wackford Squeers oder Daniel Quilp verraten, können Mr. James Carker („Carker the manager“) aus *Dombey and Son* oder auch Headstone aus *Our Mutual Friend* ihre Böartigkeit hinter einer Fassade verstecken. Bei Quilp spiegelt sich seine Böartigkeit in seinen ungesunden Gesichtszügen und seiner zwergenhaft grotesken Gestalt (OCS 22; ch. 3). Quilp agiert offen böartig und verbirgt seine Niederträchtigkeit nicht. Er schlägt Nell ohne Scham vor, nach Mrs. Quilps Tod seine Nummer zwei zu werden: „Say Mrs. Quilp lives five years, or only four, you'll be just the proper age for me“ (OCS 45; ch. 5). Quilp macht in seiner Tyrannei offenkundig, dass er nicht davor zurückschrecken würde, dafür zu sorgen, dass Mrs. Quilp nicht länger als vier bis fünf Jahre lebt.²⁷ Ähnlich verhält es sich mit Mr. Squeer, dem Schulleiter in *Nicholas Nickleby*, auch seine Schlechtigkeit ist in seinem Gesicht zu erkennen. Squeers hat nur ein Auge, das seltsam schummrig wirkt, sein Gesicht ist voller Falten und sein Gesichtsausdruck wirkt schurkisch (NN 30; ch.4). In *Dombey and Son* hingegen zeichnet sich die Entwicklung hin zur Böartigkeit im Verborgenen bereits ab. So verbirgt zum Beispiel Mr.

²⁷ Harry Stone bezeichnet Quilp als „storybook goblin“ (Stone, *Invisible* 109). Für Sara Schotland ist Quilp Legenden über dämonische Zwerge entsprungen (Schotland s.p.). Robert Newsom stellt heraus, dass Quilps sexueller Sadismus, der an der Grenze zur Pädophilie liegt, wesentlich deutlicher dargestellt wird, als in einem Roman der Viktorianischen Ära zu erwarten wäre (94-95).

James Carker, der manipulative, hinterhältige und abgrundtief böse Manager des Familienunternehmens Dombey and Son, seine wahren Gefühle und Absichten hinter einer undurchsichtigen und zivilisierten Maske. Mr. Carker wird als „cruel of heart, nice of habit“ beschrieben (*DS* 299; ch. 22). Zu einem Ausbruch seiner Gefühle kommt es, als er erkennt, dass Edith Dombey ihn hintergangen hat und ihn, nachdem sie zunächst gemeinsam mit ihm nach Dijon gegangen war, um sich an ihrem Mann zu rächen, wieder verlässt. Seine wahren Gefühle brechen hervor und er wird in seinem fiebrigen Gefühl der Demütigung und in seiner unnachgiebigen Rage als „half mad“ bezeichnet (*DS* 773; ch. 55). In *Our Mutual Friend* bleibt Bradley Headstones innere Gefühlswelt der Außenwelt verborgen. In seiner Zuneigung zu Lizzie wird er als wahnsinnig beschrieben und er vermag es nicht, diese Gefühle zu kontrollieren: „It seemed to him as if all that he could suppress in himself he had suppressed, as if all that he could restrain in himself he had restrained and the time had come – in a rush, in a moment – when the power of self-command had departed from him“ (*OMF* 341; bk. 2, ch. 11). Lediglich John Harmon, der unter dem Namen John Rokesmith bei den Boffins als Sekretär arbeitet, erhascht in einem Gespräch mit Headstone einen Blick auf dessen wahre Gefühle, die er als „dark and deep and stormy“ bezeichnet (*OMF* 388; bk. 2, ch. 14). Als Headstone in einem Gespräch mit Lizzie feststellen muss, dass diese Eugene Wrayburn vorzieht und in ihm selbst keinen Vertrauten sieht, kann er seine Gefühle kaum mehr unterdrücken: „He could hardly get the words out . . . so fierce did he grow (though keeping himself down with infinite pains of repression) . . .“ (*OMF* 387; bk. 2, ch. 14). Letztendlich siegt der Wahn und Headstone kann ihn nicht mehr verbergen, wenn er Lizzie seine Liebe gesteht. Ihn überkommt eine „wild energy“, deren Ausmaß als „absolutely terrible“ beschrieben wird (*OMF* 396; bk. 2, ch. 15). Headstones Wahn endet wie bei dem Charakter aus „A Madman's Manuscript“ in Mordlust und wie dieser führen Headstone und Carker ein Doppelleben, indem sie versuchen, ihr wahres Ich und ihre inneren Dämonen hinter einer Fassade der Normalität zu verbergen. Tatsächlich gelingt es in *Dombey and Son* oder *Our Mutual Friend* nur wenigen Figuren hinter das Schauspiel von Carker und Headstone zu blicken. Jenny Wren ist eine der Figuren, die zum Beispiel intuitiv das Böse in Headstone erkennt.

Physiognomische Fähigkeiten, also der Versuch die inneren seelischen Eigenschaften eines Menschen und seinen Charakter anhand der äußeren Erscheinung (besonders durch die Gesichtszüge) auszumachen, spielen in Dickens' Werken eine große Rolle. In *Dombey and Son* weicht zum Beispiel Florence Dombey intuitiv vor Mr. Carker zurück (Hollington, Dickens

128). Die Schriften des schweizer Physiognomisten John Kaspar Lavater sind im frühen neunzehnten Jahrhundert sehr populär. Lavater glaubte, dass die Essenz eines Menschen sich in seinem Ausdruck und seiner Gestik ausmachen lasse (Hartley 31-43). In *Our Mutual Friend* sieht sich Mrs. Wilfer, selbst (ernannte) Physiognomistin, bei der Feststellung von Bösartigkeit in Mrs. Boffins Gesicht durch Lavaters Theorien bestätigt (*OMF* 113; bk. 1, ch. 4.).²⁸ Physiognomie wird hier von Dickens ad absurdum geführt, denn der Autor setzt mit Figuren wie Mr. Carker oder auch Bradley Headstone nicht nur Wahn und Bösartigkeit gleich, sondern macht auch deutlich, dass das äußere Erscheinungsbild nicht zwingend Rückschlüsse auf die innere moralische Haltung zulässt.

Lange vor Carker und Headstone liest sich dies ähnlich in *Barnaby Rudge* in einem mahnenden Vortrag von Stagg, dem blinden Bösewicht, der im Auftrag von Mr. Rudge versucht, Barnabys Mutter zu erpressen, um an Geld zu kommen. Mrs. Rudge appelliert in dieser Situation an Staggs Mitgefühl und erhofft sich von ihm aufgrund seiner eigenen mitleiderregenden Situation Sympathie, „let your heart be softened by your own affliction, friend, and have some sympathy with mine“ (*BR* 346; ch. 45).²⁹ Stagg empfindet aber, entgegen der an Hume angelehnten *Theory of Moral Sentiments* von Adam Smith kein Mitleid für Barnabys Mutter.³⁰ Stagg stellt sich der ethischen Ästhetik der Empfindsamkeit entgegen.³¹ Er wehrt sich gegen die Erwartung, das von Smith benannte „fellow-feeling“ sei aufgrund seiner eigenen Situation ausgeprägter (Smith 11; ch. 1; section I):

²⁸ Siehe hierzu auch den Artikel „Physiognomy and the Reading of Character in *Our Mutual Friend*“. Angelika Zirker stellt heraus, dass Dickens Physiognomie als indirekte Art der Charakterisierung nutzt, die Rückschlüsse auf diejenigen zulässt, die andere beobachten (379).

²⁹ Mary Klages stellt fest, Stagg „explodes the sentimental association of blindness with a self-sacrificing goodness and increased empathic ability“ (57). Auch hier stellt Dickens sich gegen herrschende Vorurteile und Kategorisierungen. Klages, die den Charakter eines Blinden als „generally sufficient to provoke a compassionate response in readers“ erkennt, lenkt das Augenmerk auf die Verweigerung der Bedeutung von Blindheit, wie sie in den Köpfen der Lesenden vorherrscht (60).

³⁰ Sympathische Imitation, wie vor Smith von Hume in *A Treatise of Human Nature* (vorrangig in Buch zwei „Of the Passions“ und in Buch drei „Of Morals“) beschrieben, führt dazu, dass der Zuschauende jene Gefühlsregungen nachempfinden kann, die der Handelnde empfindet. Der Austausch von gegenseitigen Interessen von Anerkennung und Abstimmung ist die Grundlage von Smiths ästhetischer Ordnung. Das reziproke Verhalten zwischen Zuschauer und Handelndem basiert im Unterschied zu Hume auf einem Verfahren der gegenseitigen Abstimmung (Bachmann-Medick 276-83). Siehe Kapitel vier in Bachmann-Medick für eine ausführliche Darlegung von Humes und Smiths Theorien zur Sympathie.

³¹ Sarah Schotland beschreibt Stagg als Antithese zu der als heilig beschriebenen blinden Bertha in *The Cricket on the Hearth* (Schotland s.p.).

Have I no feeling for you, because I am blind? No, I have not. Why do you expect me, being in the darkness, to be better than men who have their sight – why should you? Is the hand of God more manifest in my having no eyes, than in your having two? . . . You who have seven senses may be wicked at your pleasure; we who have six, and want the most important, are to live and be moral on our affliction. The true charity and justice of rich to poor, all the world over! (*BR* 351; ch. 46)

Insgesamt zeigt sich, dass Dickens, der von Klassifizierungen für geistig und körperliche eingeschränkte Figuren weitestgehend absieht, Wahnsinn nutzt, um Figuren zu charakterisieren, die zu den ‚Bösewichten‘ in seinen Romanen zählen. Damit stellt sich Dickens nicht nur durch Vermeidung von Klassifizierungen gegen eine Stigmatisierung von Abweichungen zur Konformität in der viktorianischen Gesellschaft, sondern es zeigt sich auch ein sensibler Umgang im Wirkungszusammenhang von äußerer Erscheinung und innerer ethisch-moralischer Grundhaltung.

2.4 Zwischenfazit

Dickens lebte in einem Zeitalter, das einen deutlichen Paradigmenwechsel in der Behandlung und auch Betrachtung von geistig Kranken mit sich brachte. Sowohl privat als auch beruflich hatte er vielfach Berührungen mit dem in der Gesellschaft präsenten Thema der Internierung von Menschen mit psychischen und/oder geistigen Leiden. Außerdem zeigte der Autor schon als junger Erwachsener großes Interesse an Menschen, die nicht in die Gesellschaft integriert in Anstalten lebten. Trotz seiner Kenntnis von klassifizierenden Termini im Bereich der Geisteskrankheiten wie sie sich in der Viktorianischen Ära in allgemeinen gesellschaftlichen Diskursen, in politischen Reformen und in öffentlichen Debatten niederschlug, vermeidet Dickens' diese in seinem Romanwerk für Figuren mit geistigen oder physischen Einschränkungen. An die Stelle von Klassifizierungen und Stigmatisierungen setzt Dickens körperliche Auffälligkeiten mittels derer ein Verfremdungseffekt erzeugt wird, der die Lesenden die Figuren in ihrer Andersartigkeit begreifen lässt. Die sprachliche Objektifizierung der Figuren verortet sie zudem im Bereich des Liminalen. Neben auffälligem und extremem Verhalten, das den nicht ‚normalen‘ geistigen Zustand der Figuren suggeriert, finden die Figuren sich häufig in von Humor geprägten Situationen und sie rufen durch ihre Andersartigkeit Gelächter bei den Lesenden hervor.

In Abgrenzung zu geistigen Einschränkungen stellt Dickens den Wahnsinn. Wahnsinn steht in Verbindung mit böartigen Figuren in Dickens' Romanwerk und zeigt sich besonders in Dickens' späteren Werken als unter einer Maske versteckt gehaltene, kaum zu kontrollierende Kraft. Dabei wird der in der Viktorianischen Ära populäre physiognomische Diskurs kontrovers reflektiert, was den sensiblen und überlegten Umgang mit Rückschlüssen von Äußerlichkeiten (Kleidung, körperliche und geistige Einschränkungen, Physiognomie) auf die moralische Grundhaltung einer Figur unterstreicht. Dies wird sowohl bei Figuren deutlich, die zu den ‚guten‘ Charakteren in Dickens' Romanwerk zählen, als auch bei denen, die zu den ‚bösen‘ Charakteren zählen.

3 Der Narr als kulturhistorische Figur – literaturgeschichtliche und historische Voraussetzungen und der Wandel in Dickens' Narrenfiguren

It was the best of times, it was the worst of times, it was the age of wisdom it was the age of foolishness, it was the epoch of belief, it was the epoch of incredulity, it was the season of Light, it was the season of Darkness, it was the spring of hope, it was the winter of despair, we had everything before us, we had nothing before us, we were all going direct to Heaven, we were all going direct the other way. . . . (*TOTC* 1; ch. 1; bk. 1)

In dem viel zitierten ersten Satz von *A Tale of Two Cities* bilden Weisheit und Narrheit einen Gedanken und brechen damit eindimensionale Konzeptvorstellungen auf. Die Eindimensionalität der sich vermeintlich antithetisch gegenüberstehenden Pole wurde bereits in der Renaissance durch die erasmische Darstellung von Narrheit infrage gestellt und spiegelt sich in Shakespeares Narrenverständnis. In *A Tale of Two Cities* sind Weisheit und Narrheit wie These und Antithese oder auch Licht und Dunkelheit unüberbrückbar voneinander getrennt und bedingen sich trotzdem gegenseitig. Der Romananfang propagiert eine Koexistenz von Weisheit und Narrheit, die sich in Gegensätzen manifestiert. Der berühmte erste Satz ist ein Beispiel *par excellence* aus der dickensschen Romanwelt, der die Lesenden bis heute in der Interpretation seiner literarischen Texte herausfordert und mit seinen Kontradiktionen zur Überschreitung von gedanklichen Grenzen aufruft.

Auch wenn sich der Wandel von der Zeit des *great confinement* hin zum *moral management* zu Dickens' Lebzeiten vollzog, so existierte der Gedanke einer Grenze zwischen Vernunft und Unvernunft weiterhin. 1810 bezeichnete beispielsweise der bekannte englische Arzt und Apotheker John Haslam, der unter anderem für seine Arbeiten zu geistigen Leiden bekannt war, Wahnsinn als das Gegenteil von Vernunft. Interessanterweise nutzt Haslam den Gegensatz von Licht und Dunkelheit, um zu verdeutlichen, dass ein Mensch nicht gleichzeitig bei Sinnen und nicht bei Sinnen sein kann. Haslam definiert eine deutliche Trennung von Wahnsinn und Vernunft, bei der das eine in gegensätzlicher Relation zum anderen steht (Sedlmayr 63). 1853 war in der *Times* zu lesen: „Nothing can be more slightly defined than the

line of demarcation between sanity and insanity. . . . Make the definition too narrow, it becomes meaningless; make it too wide, the whole human race are involved in the drag-net“ (zitiert in Skultans 172). Der in der Viktorianischen Ära populäre Gedanke einer Grenzlinie zwischen Weisheit und Narrheit, der ‚Normal‘ und ‚Anormal‘ in Abgrenzung bringt und damit eine Beziehung zueinander aussetzt, wird in Dickens' Romanen herausgefordert und es stellt sich die Frage: Wie definiert sich der Bereich des ‚Normalen‘ und wie der Bereich des ‚Anormalen‘?

So legt Mitsuharu Matsuoka am Beispiel von *Little Dorrit* dar, dass Dickens den kritischen Topos der verkehrten Welt nutzt, um ein Verschwimmen der Grenzen von Weisheit und Narrheit in der viktorianischen Gesellschaft offen zu legen. Am Beispiel von Mr. Dorrit wird die Umkehr von Wertvorstellungen deutlich. Der im Marshalsea Gefängnis als Autorität geltende und respektvoll als „Father of the Marshalsea“ angesprochene Mr. Dorrit scheitert, nachdem er durch ein Erbe zu Reichtum gekommen ist, an einem Leben außerhalb der Gefängnismauern (*LD* 66; bk. 1, ch. 6). In einer wahnsinnig machenden Welt, die an falschen Wertvorstellungen ‚leidet‘, verliert er seinen Verstand (Matsuoka 224-26).³² Mr. Dick, der weise Narr in *David Copperfield* bedient in seinem ersten längeren Gespräch mit David ebenfalls den Topos der verkehrten Welt. Seine Frage, „Ha! Phœbus! . . . How does the world go?“ (*DC* 202; ch. 14), ist zentral für die Betrachtung von kritisch reflektierten Romangesellschaften in Dickens' Werken, die Lennartz als „constantly deconstructed by daring depictions of alternative families, redefinitions of social hierarchies and the discovery of topographies in and outside of Victorian Britain that . . . radically turn Victorian values upside down“ sieht (Lennartz, *Radical Dickens* 140). Davids apollinische Stärke erkennend, weiht der weise Narr Mr. Dick ihn in seine Erkenntnis ein: „I shouldn't wish it to be mentioned, but . . . it's a mad world. Mad as Bedlam, boy!“ (*DC* 202; ch. 14). Es ist nicht verwunderlich, dass ausgerechnet Mr. Dick den Wahnsinn der Welt erkennt, denn die Figur, die seit je her für die Verkehrung von Werten und Welten steht und herrschende Ordnungsgefüge ins Wanken bringt, ist die Figur des Narren.

³² Der literarische Topos der verkehrten Welt (*mundus inversus*) bezeichnet die „verdichtete Vorstellung von einer in ihrer Daseinsordnung auf den Kopf gestellten Welt“. In der Schwank- und Narrendichtung zeigt sich der Topos unter anderem als Paradoxon (Lachmann „Verkehrte Welt“).

Die Narrenfigur wird seit ihrem Einzug in die Literatur als Symbol für das sich außerhalb der Norm Befindende genutzt, der Narr gilt als unangenehmer Kritiker, als subversiver Rebell. In diesen Rollen ist er immer auch ein „Instrument der Zeitdeutung“ (Könneker *Wesen und Wandlung* 205).³³ Narr und Närrin in Dickens' Romanwerk stehen als Konnex vermittelnd zwischen der sich dekonstruierenden fiktiven Gesellschaft und den Lesenden.

3.1 Der Narr im späten Mittelalter und in der Renaissance

Der Narr als Gestalt in bunten Gewändern mit Schellen, Kappe, Eselsohren und Stab³⁴, wie er zum Beispiel in Bildern des flämischen Künstlers Pieter Bruegel in Erscheinung tritt,³⁵ ist als mittelalterlicher Hofnarr, durch die Fastnachtsspiele und durch karnevaleske Feierlichkeiten zu Ruhm gekommen. Diese Vorstellung des Narren aus Mittelalter und Renaissance steht unter dem Einfluss unterschiedlicher Traditionslinien.³⁶

Eine dieser Linien beleuchtet der russische Literaturwissenschaftler Michael Bachtin eingehend, wenn er auf eine umfassende Volkskultur eingeht, mit dem Narren als grotesken und dadurch komischen Körper im Mittelpunkt volkstümlicher Darstellungen. Er führt Beispiele aus dem Bereich der Fastnachtsumzüge und -bräuche, aus der Jahrmarktkultur und aus religiösen Festlichkeiten wie den Fronleichnamsprozessionen an, außerdem verweist er auf folkloristische Traditionen. Der Narr ist, wie Bachtin in seiner Studie zu *Gargantua und*

³³ Barbara Könneker und Barbara Swain gehen auf die Figur des Narren als symbolische Figur ein und analysieren die Narrenrolle unter geistesgeschichtlichen Gesichtspunkten. Barbara Swain betrachtet den Narren als kritische Figur gegenüber der sozialen Ordnung und untersucht die verschiedenen Erscheinungsformen, in denen Narr und Närrin auftreten und die unterschiedlichen Namen, unter denen sie bekannt sind. Neben der Betrachtung einzelner Narrenfiguren geht sie insbesondere auch auf die bedeutenden Schriften von Brant und Erasmus ein. Barbara Könneker hat den Narren der Fastnachtsspiele und die Narren bei Brant, Erasmus und Murner im Blick und konzentriert sich auf eine Interpretation des gesellschaftlichen und kulturellen Zusammenhangs von Narrenfigur und Welt.

³⁴ Siehe hierzu vertiefende Studien von Kaiser, Welsford und Willeford.

³⁵ Zur Darstellung und Interpretation von Narrenfiguren im Werk von Pieter Bruegel d. Ä. siehe Mössinger und Müller.

³⁶ Der Begriff der Tradition ist schwierig, weil er keine nähere Ausdifferenzierung zulässt und thematische Allgemeingültigkeit suggeriert, trotzdem wird er hier verwendet, um die komplexe Narrenthematik auf eine kulturelle und geschichtliche Entwicklung herunterzubrechen. Zudem sind Anlehnungen an die Narrenthematik in Dickens' Romanwerk sehr vielschichtig und beziehen sich auf mehr als eine Idee von Narrheit. Barbara Könneker verwendet Bezeichnungen wie Narrenthematik, Narrenbegriff, Narrenidee sowie den Begriff der Tradition in Bezug auf die Literatur. Hans Rudolf Velten spricht von einem Narrenphänomen.

Pantagruel zeigt, dabei Träger des Karnevalsprinzips mit dem Lachen als inhärenten Ausdruck. Für das Lachen bildet der ‚groteske‘ Körper den Ausgangspunkt, der bei Bachtin allerdings den Körper und die Körperwahrnehmung im Allgemeinen meint.³⁷ „Die Vorstellung vom grotesken Körper ist gekennzeichnet durch das Entstehen, Verschlingen und über die Grenzen Hinauswachsen, durch Öffnungen und Ausstülpungen, die ohne Abgrenzung zur Welt mit dem Lachen eine untrennbare Verbindung eingehen“ (Velten 294).

Eine weitere Linie zeigt sich in der Gestalt des mittelalterlichen Hofnarren. Im Mittelalter wurden sowohl Menschen mit geistiger und körperlicher Behinderung als auch Spaßmacher und Unterhalter bei Hofe als Narren bezeichnet. Narrheit war im Mittelalter somit nicht immer ein geistiges Attribut. Gerade Menschen mit physischen Andersartigkeiten wie zum Beispiel Zwergwuchs dienten zur Belustigung der Herrschenden. Sie wurden als natürliche Narren von artifiziellen Narrentypen unterschieden.³⁸ Artifizielle Narren, in Form von professionellen Possenreißern, Gauklern und Spaßmachern, standen in Abgrenzung zu den geistig und körperlich beeinträchtigten Menschen und ahmten diese nach. Der nachahmende artifizielle Narr war normal denkend, präsentierte sich aber in Abgrenzung zur Norm und machte das ‚Narr sein‘ zu seiner Profession. Unter der Maske der Narrheit verdiente er als Hofnarr seinen Lebensunterhalt (Welsford 6-7 und 59).³⁹ Zur Ausstattung des Hofnarren gehörte insbesondere das Zepter in seiner Hand. Das Symbol für Macht und Gewalt bestand aus einem Stab, an dem sich am oberen Ende eine Schweineblase befand. Hiermit prügelte der Narr zur Belustigung der Umstehenden diejenigen, die ihn beleidigten. Häufig fand man am Ende des Stabes auch einen Narrenkopf in Miniaturformat. Als Narr *en miniature* besaß der Stab eine starke sexuelle Konnotation und galt als Phallussymbol, bei dem männliche Kraft und Fruchtbarkeit die stark männlich geprägte Tradition andeuteten. Bei Hofe gab es nur wenige weibliche Närrinnen, die

³⁷ Vergleiche Bachtin für eine tiefgehende Analyse von Rabelais' Wirken und Einfluss auf die europäische Literatur und für eine Auseinandersetzung mit kulturellen und gesellschaftlichen Zusammenhängen, besonders in Verbindung mit der Lachkultur der Renaissance und der darauf bezogenen Entwicklung der Figur des mittelalterlichen Narren.

³⁸ In der Unterscheidung zwischen dem natürlichen Narren und dem artifiziellen Narren, der Narrheit nachahmt, etabliert sich für den letztgenannten Begriff im Englischen die Bezeichnung ‚jester‘, im Deutschen ‚Schalknarr‘, im Italienischen ‚buffone‘ und im Französischen ‚fol-sage‘ (Velten 296).

³⁹ Bis ins siebzehnte Jahrhundert waren Narren in Herrschaftshäusern oder bei Hofe anzutreffen. Sie lebten dort und dienten den Bewohnern des Hauses zur Belustigung und Unterhaltung. Für eine Studie zur Aufgabe und Tätigkeit der Narren bei Hofe mit besonderem Fokus auf die Körperdarstellung und den Körpereinsatz in der Narrenrolle siehe Velten (Velten 292-317).

zudem meist im Paar mit einem männlichen Partner auftraten. Das Zepter als Insigne der Narrenmacht zeigte die durch den Narren umgekehrten Ordnungsverhältnisse an (Willeford 167-173). Der Blick ins Mittelalter verdeutlicht die mit der Figur und Rolle einhergehende ‚Narrenfreiheit‘. Mit seinem devianten Verhalten wurde der Narr zu einer Gestalt außerhalb der Norm. Er war in der Lage zu sagen, was er dachte, frei zu sprechen und die herrschende Ordnung, Autoritäten und die Religion zu kritisieren. Er konnte aussprechen, was andere nicht wagten und handeln, wie andere es nicht riskieren konnten, ohne dafür bestraft zu werden. Walter Kaiser bezeichnet ihn als subversives Element der Gesellschaft. In der Subversion begründet sich auch die Nachahmung der Narren mit geistigen Einschränkungen. Das Dasein als Grenzgänger, das deviantes und zum Teil delinquentes Verhalten ohne Konsequenz in Aussicht stellte, ließ den Narren mit Kappe, Eselsohr und Stab zu einer Figur der Kritik werden, zur Legitimationsfigur kritischer Gedanken und unangenehmer Wahrheiten *per se* (Kaiser 4-7). Einige der professionellen höfischen Spaßmacher kamen durch ihre Wortverdrehungen und scharfsinnigen Wortgefechte zu Ruhm.⁴⁰ Bekannte und auch einflussreiche Narren wie Will Summers (Narr am Hofe von Henry VIII), Richard Tarlton (Narr am Hofe von Elisabeth I) oder auch Archie Armstrong (Narr unter James I) konnten einen gewissen Einfluss bei Hofe geltend machen. So hatte Will Summers die Gabe, Henry den VIII in seinen schwierigen und düsteren Stimmungen zur Seite zu stehen und ihm dunkle Gedanken zu vertreiben (Billington 24, 33-35, 46).⁴¹

Hier grenzt sich eine weitere Linie in der Tradition in der Narrendarstellung ab. In oralen, wie auch schriftlichen Überlieferungen seit dem zwölften Jahrhundert wie Anekdoten, Legenden, Erzählungen und Possen, zeigt sich eine Überlagerung von Literatur und Kulturgeschichte (Velten 303). Als Beispiel sei hier der zur Tudorzeit berühmte Narr Summers genannt, der durch seine Barmherzigkeit bekannt geworden ist. Geschichten über sein Wirken

⁴⁰ Seit der Antike gibt es Anekdoten, die vom unterhaltsamen Aufeinandertreffen zwischen Narren und Gelehrten berichten (Welsford 7-8).

⁴¹ Billington befasst sich von Narrenfiguren des mittelalterlichen Englands über die dort ab dem siebzehnten Jahrhundert populär werdende Narrenfigur Jack Pudding, bis hin zu der Clownfigur des achtzehnten Jahrhunderts, die mit Grimaldi einen der berühmtesten Vertreter hatte. Dickens ist mit Grimaldi vertraut, nach dessen Tod überarbeitete Dickens, unter seinem Pseudonym Boz, die von Joseph Grimaldi verfassten Memoiren (Eigner, Pantomime 3-5).

finden sich in der berühmten Sammlung *Foole upon Foole* von Robert Armin.⁴² Will Summers Bekanntheit und Beliebtheit trug auch dazu bei, dass er als Figur Einzug in die Literatur erhielt. Sowohl Thomas Nashes Komödie *Summer's Last Will and Testament* als auch Samuel Rowleys *When You See Me You Know Me* verewigen den Narren Summers in ihren Bühnenstücken. In *Summer's Last Will and Testament* wird mithilfe der Narrenfigur die Identität von Autor und Kommentator verwischt und die Abgrenzung zwischen Realität und Fiktion zum Thema gemacht: „So it is, *boni viri*, that one foole presents another; and I, a foole by nature and by arte, do speake to you in the person of the Idiot, our Playmaker“ (Nashe 35).⁴³ Er antizipiert damit bereits die Rolle, die die Narren in Shakespeares Stücken einnehmen, die sowohl abseits der Handlung als auch innerhalb der Handlung ihr Dasein haben (Posluszny 16-17).

Ende des fünfzehnten, Anfang des sechzehnten Jahrhunderts erhielt die Narrengestalt verstärkt Einzug in die Literatur. Bis dahin hatte der Narr in schriftlichen Texten noch eine untergeordnete Rolle gespielt. Es sind vor allem die Narren von Brant, Murner und Erasmus, die in Verbindung mit der Narrenliteratur des sechzehnten Jahrhunderts gebracht werden (Könneker 1-14). Anhand der literarischen Narrentradition lässt sich verdeutlichen, dass Narrheit in der Literatur der Renaissance als komplexes Symbol unterschiedlich besetzt wurde und sowohl Unschuld, Heiligkeit und Weisheit als auch Sünde und Verdorbenheit repräsentierte. So ist das *Narrenschiff* von Brant eine Morallehre, die als Warnung vor dem Zerfall der Sitten und der lasterhaften Lebensweise zu verstehen ist und das geltende Ordnungssystem verherrlicht. Mit seinem Besserungsgedanken zielte Brant darauf ab, den schwachen Menschen von seiner Sünde und seinen Narrheiten zu befreien und auf den Weg der Weisheit zu führen. Der Narr ist dabei die „negative Kontrastfigur“ zu dem das Ideal verkörpernden vernunftgelenkten Menschen (Könneker 3; 28-44 und 75). Weisheit und Narrheit, die im *Narrenschiff* und auch in den Schriften Murners in stark kontrastierenden Gegensätzen zu finden sind und klar voneinander abgegrenzt werden, sind im *Lob der Torheit*

⁴² *Foole Upon Foole* erschien 1600 und erneut 1605 und ist eine zunächst anonym veröffentlichte Sammlung von Narrengeschichten. 1608 erschien die Sammlung überarbeitet unter dem Namen *A Nest of Ninnies*. Die Sammlung liefert sechs Porträts von Narren, welche die Scheinheiligkeit von Macht und Autorität zur Schau stellen (McDonagh 140).

⁴³ Will Summers ist als ehrlicher und selbstloser Narr bekannt und genauso wird er auch in *When You See Me You Know Me* repräsentiert. Er liefert sich auf der Bühne Wortgefechte mit dem Kardinal. Vertiefend zur Rolle von Will Summers in Nashes Stück siehe Geller (163-73).

als komplexes und paradoxes Zusammenspiel zu finden. Im *Lob der Torheit* ergibt sich eine Verflechtung beider vermeintlicher Gegensätze in ein vereintes und zusammengesetztes Ganzes, das sich im Oxymoron des weisen Narren auflöst (Kaiser 21). Die Narrheit wird unter Erasmus' humanistischem Blick essenziell für das Erlangen von Wissen und damit zur hermeneutischen Kategorie, die eine neue Interpretation der menschlichen Natur und der Wahrheit zulässt (Corti 14-15).

3.2 Der weise Narr in Shakespeares *King Lear*

Shakespeares Dramen sind berühmt für ihre weisen Narrenfiguren, die den Lesenden und den Figuren im Drama die Realität vor Augen führen. Damit kommen sie ihrer Aufgabe nach, die Narrheit der vermeintlich Weisen aufzudecken. Sie interpretieren und reflektieren die Thematik des jeweiligen Dramas und dienen dem Publikum als Wegweiser.⁴⁴

In *King Lear* zeichnet sich deutlich der Einfluss von Erasmus' humanistischem Narrheitsgedanken ab, der Narrheit als dem Menschen innewohnende Natur begreift, ohne die Wahrheit und Erkenntnis nicht möglich sind.⁴⁵ König Lear erkennt dies erst, als er bereits wahnsinnig geworden ist. Auf der Suche nach der Wahrheit ist König Lear in ständiger Begleitung von seinem Narren, „Lear's shadow“ (*Lr.* 1.4.222).⁴⁶

Der Hofnarr von Lear sorgt in seiner Narrenmacht für ein Verschwimmen der Grenzen zwischen Narrheit und Weisheit, allerdings nicht ohne die Grenze zur königlichen Autorität herauszufordern und zu übertreten. Er provoziert eine Gleichstellung von Narr und König, indem er den König zum Beispiel mit „my boy“ anredet, ein Titel, der eigentlich für ihn als Narr bestimmt ist (*Lr.* 1.4.105). König Lear, der eine Narrheit nach der anderen begeht, verliert mehr und mehr an Autorität und Einfluss. Je mehr Macht er aber verliert, desto mehr gewinnt

⁴⁴ Siehe vertiefend H. F. Lippincott, Glenys McMullen oder auch J. A. B. Somerset.

⁴⁵ Vergleiche hierzu zum Beispiel J. A. B. Somerset „Incongruity and Folly: Shakespeare's Jacobean Fools“ oder auch Claudi Corti „Erasmus' Folly and Shakespeare's Fools“.

⁴⁶ Hier unterscheiden sich die Quartoausgabe (1608) und die Folioausgabe (1623) in einem entscheidenden Punkt. In der Quartoausgabe spricht König Lear die Worte „Lear's shadow.“ und sieht sich selbst als Schatten seiner selbst. Die Folioausgabe ist komplexer, denn der Narr entlarvt König Lear als Schatten, der die äußere Erscheinung eines Königs hat, dem es aber an Autorität und Macht fehlt. Denkbar ist, dass der Narr dem König einen Spiegel vorhält, in dem sich der König selbst als Narr sieht (*Lr.* Anm. 222).

sein Narr an Narrenmacht. König Lear spricht ihm diese nicht zuletzt selbst zu, indem er dem Narren gegenüber nicht fordernd oder autoritär anordnend auftritt, sondern sich in die Rolle des Fragenden begibt: „Dost thou call me fool, boy?“ (*Lr.* 1.4.141). Der Narr schreckt nicht davor zurück die königliche Stärke zu übernehmen und ihm die Wahrheit zu sagen: „All thy other titles thou hast given away; that thou / wast born with“ (*Lr.* 1.4.142-43). Auf dem Höhepunkt seiner Narrenmacht bietet der Narr Kent und indirekt auch König Lear seine Narrenkappe an und entlarvt die Torheit des Königs, „. . . here's my coxcomb“ (*Lr.* 1.4.94). In der für Shakespeares Narren typischen Rolle, verdeutlicht Lears Narr auf der Bühne dem Publikum die Torheit des Herrschers und bringt damit ein geltendes hierarchisches Ordnungsgefüge ins Wanken.

Neben der offenkundigen Umkehr des Ordnungsgefüges zeigt sich in dem Drama ein Abhängigkeitsverhältnis von König und Narr, das die Grenze zwischen Weisheit und Narrheit nicht nur verschwimmen lässt, sondern beide Kategorien in enge Verbundenheit stellt. Dies äußert sich in der Abhängigkeit des Königs von seinem Narren. Der König ist auf seinen Narren angewiesen, denn ohne ihn versteht er die Welt nicht mehr. Nachdem Lear seinen Besitz zwischen den beiden Töchtern aufgeteilt hat, die ihm am trefflichsten ihre Liebe versichern, muss er feststellen, dass er von diesen beiden Töchtern nicht einem König gebührend behandelt wird. König Lear kann und will die moralischen Verfehlungen seiner Töchter zunächst nicht wahrhaben. Nur mithilfe seines Narren gelangt der König zu der Erkenntnis, dass seine Tochter Goneril sich gegen ihn stellt. Er ist, weil er die Taten seiner Tochter nicht versteht, auf der Suche nach jemandem, der ihm die Wahrheit sagen kann. Zu diesem Zweck ruft er nach seinem Narren: „Where's my knave, my Fool?“ (*Lr.* 1.4.42). Gleich darauf ruft er wieder: „Where's my Fool? Ho, I think the world's asleep“ (*Lr.* 1.4.47). Schläft der Narr, schläft auch die Welt von König Lear. Narrheit wird hier zu einem der Welt inhärenten Prinzip, denn eine Welt ohne Narrheit ist Stillstand. Der Narr wirkt dem Stillstand entgegen und sorgt mit seinem permanenten Hinterfragen von Gesetzmäßigkeiten, Konzepten und Prinzipien für Entwicklung und Erkenntnis.

Das Spiel mit eigentlich diametralen Positionen drückt sich nicht nur in dem Verschwimmen der Grenzen zwischen Narr und König und Weisheit und Narrheit aus. Es verfestigt sich auch in viel allgemeineren Gesetzmäßigkeiten wie Alles und Nichts (*nothing* und *everything*). Cordelia bietet dem König vermeintlich „Nothing“ für ein Drittel seines Landes (*Lr.* 1.1.89). Der König vermag nicht *nothing* zu hinterfragen und kann weder Wahrheit

noch Weisheit in Cordelias Antwort erkennen. Cordelias *nothing* bleibt für ihn unerkannt: „How, nothing will come of nothing. Speak again“ (*Lr.* 1.1.90). Ironisch greift der Narr Lears Worte später auf und fragt den König: „Can you make no use of / nothing, nuncle?“ (*Lr.* 1.4.129-29). Der König, immer noch nicht in der Lage *nothing* zu hinterfragen, schlägt erneut Wahrheit und Erkenntnis aus. Fortan ist er auf seinen Narren angewiesen, der ihm die Wahrheit vor Augen führen muss. Während Lear sich über das Stirnrunzeln seine Tochter Goneril wundert, durchschaut der Narr die Königstochter und ist erneut derjenige, der dem König die Wahrheit vor Augen führt. Er erinnert den König daran selbst Nichts zu sein: „I am a Foll, thou art nothing“ (1.4.202). Dazu formuliert Bell: „Lear’s tragic experience is implicit in that inversion of everything and nothing. Touting the uses of nothing, the Fool anticipates Lear’s progress, from the deluded assumption that he is everything, all in all, to the naked truth that he is nothing, to the discovery that nothing might be something after all“ (119). Dabei ist Lears Narr die Wahrheit ebenso inhärent, wie der Welt die Narrheit. Er ist derjenige, der stets die Wahrheit spricht und keine Lügen erzählen kann: „Prithee, nuncle, keep a schoolmaster that can teach thy / fool to lie; I would fain learn to lie“ (*Lr.* 1.4.170-71). Der Narr führt Lear auf den Weg der Erkenntnis und in dem Moment, in dem König Lear seine eigene Narrheit und damit die Wahrheit anerkennt, verschwindet der Narr. Lear ist nun in der Lage die Welt zu erkennen und er schließt sich fortan ein in „. . . this great stage of fools“ (*Lr.* 4.6.179): „I am a very foolish fond old man . . .“ (*Lr.* 4.7.60); „. . . I am old and foolish“ (*Lr.* 4.7.84).

In *King Lear* zeigt sich nicht nur Erasmus' Spiel mit diametralen Positionen, die in der Figur des weisen Narren reflektiert werden, sondern das Drama greift ebenfalls Erasmus' Vorstellung von Wahnsinn auf. Wahnsinn grenzt sich von der weisen Narrheit ab und ist deutlich negativ konnotiert. Symbolisch findet König Lears Wahnsinn Ausdruck in dem Sturm, der um ihn herum tobt (Corti 27). König Lear ist ein törichter König, der sein Land ohne jede Weisheit aufteilt und die Tochter verstößt, die ihn wirklich liebt. Für König Lear ist die Welt in Unordnung geraten, ein Chaos, das er selbst zu verantworten hat, aber nicht begreift. Seine fehlende Erkenntnis in diesem Dilemma führt ihn in den Wahnsinn und äußert sich in tobender Wut.

3.3 Die Figur des ‚Idioten‘ in dem Gedicht „The Idiot Boy“ von William Wordsworth

Die Darstellung der Narrenfigur verändert sich im siebzehnten Jahrhundert deutlich. Einhergehend mit der Schließung der Theater unter Cromwells puritanischer Herrschaft 1642 zeigte sich in England ein kultureller Umbruch in der Wahrnehmung und Darstellung von Narren. Der Narr musste seine Identität neu definieren. Eine Illustration von Thomas Jordan, der 1642 ein Bild aus der Sicht eines Idioten malte, zeigt den geistig Eingeschränkten in diesem Bild nicht länger als einen Narren, sondern als einen in einer Anstalt für Geisteskranke Internierten (Billington 51). McDonagh konstatiert in diesem Punkt, dass mit der Wiedereröffnung der Theater 1660 der weise Narr von der Bühne verschwunden war. Auch wenn die Figur des Narren erhalten bleibt und in der Literatur des achtzehnten Jahrhunderts immer wieder auftaucht, so sticht heraus, dass der Narr eher in Form von satirischer Reflexion im Bild des Idioten wieder zu erkennen ist. Narrheit existiert weiterhin als Metapher, ist aber losgelöst von der bis dahin unverkennbaren Figur des Narren in gewohnt nährischem Aufzug (McDonagh 149).

Das Bild des zu bemitleidenden Idioten zeigt sich eindrucksvoll in Wordsworths „The Idiot Boy“. In der Epoche der Romantik sorgten die Gedichte von William Wordsworth, die er gemeinsam mit seinem Freund Samuel Taylor Coleridge in der Gedichtanthologie *Lyrical Ballads* publizierte und die mehrfach den Fokus auf randständige Figuren legen, noch für viel negative Kritik. Die von Wordsworth in den Blick genommenen Figuren heben sich von der Norm durch physische oder psychische Andersartigkeit und Einschränkungen ab. Während in „Simon Lee“ durch körperliche Behinderung der physisch aus der Norm fallende Körper hervorgehoben wird, werden in den Gedichten „The Thorn“, „The Idiot Boy“ und „The Mad Mother“ bestehende Vorstellungen von Geisteskrankheit in den Vordergrund gerückt und in Frage gestellt. Alan Bewell spricht in diesem Zusammenhang von einer eigenen Rhetorik in den Gedichten und nennt diese Wordsworths „rhetoric of marginality“ (Bewell 41). Bewell betont die moralische Philosophie, mittels der Wordsworth der sozial unteren Schicht und Figuren mit physischen oder psychischen Einschränkungen im Zeitalter der Aufklärung eine Stimme gibt (40-41). Wordsworth beschreibt im Juni 1802 in einem Brief an John Wilson in der Verteidigung seines Gedichtes „The Idiot Boy“, die Aufgabe der Dichtkunst wie folgt: „You have given me praise for having reflected faithfully in my Poems the feelings of human nature.“

. . . But a great Poet ought to do more than this: he ought, to a certain degree, to rectify men's feelings, to give them new compositions of feeling, to render their feelings more sane, pure, and permanent, in short, more consonant to nature, that is, to eternal nature . . . “ (Wordsworth *Letters* 355).

Wordsworth betont im Vorwort zu den *Lyrical Ballads*, dass die Gedichte als Experiment⁴⁷ zu betrachten sind, bei dem anstelle von sprachlichen und poetischen Konstruktionen Charaktere und Situationen im Vordergrund stehen.⁴⁸ Das einfache Milieu – „Low and rustic life . . . “ – ist als Handlungsumgebung bewusst gewählt (*LB* 106; Preface (1802)). Für Wordsworth werden Gefühlsregungen in dieser sozialen Schicht durch eine empathischere und deutlichere Sprache ausgedrückt, „the essential passions of the heart . . . speak a plainer and more emphatic language . . . “ (*LB* 107-110; Preface (1802)). Wordsworth hebt die einfache Sprache als geeignetes Mittel hervor, alltägliche Gefühle zum Ausdruck zu bringen und erwähnt in diesem Zusammenhang explizit „The Idiot Boy“ und „The Mad Mother“ (*LB* 185; Preface (1802)). Beide Gedichte verbindet die Veranschaulichung besonders tiefsitzender Muttergefühle. Wordsworth bezieht die Leserschaft aktiv in das Nachempfinden der Gefühle ein, „by tracing the maternal passion through many of its more subtle windings . . . by placing my Reader in the way of receiving from ordinary moral sensations another and more salutary impression than we are accustomed to receive from them“ (*LB* 195-98; Preface (1802)). Mit „The Idiot Boy“ geht Wordsworth nicht nur sprachlich neue Wege. Er stellt mit Johnny einen bemitleidenswerten, geistig behinderten Menschen in das Zentrum von Mitgefühl und Empathieempfinden. Wordsworth steht mit der von ihm propagierten Haltung in Kontrast zur Aufklärung, die epochal und kulturgeschichtlich die Bedeutung der Vernunft betont, die John Locke dem Idioten abgesprochen hat. Adam Smith betont in *The Theory of Moral Sentiments* (1760) die Bedeutung von Sympathieempfinden und Mitleid für die Gesellschaft. Laut Smith empfinden wir Mitgefühl für andere, in dem wir uns in ihre Situation hineinversetzen. Adam Smith theorisiert weniger als ein Jahrhundert später als Locke, dass ein

⁴⁷ Robert Southey bezeichnet die *Lyrical Ballads* und dabei explizit „The Idiot Boy“ und „The Thorn“ in einer kritischen Rezension von 1798 als gescheitertes Experiment. Wie schon bei John Wilson, so bezieht sich auch die Kritik von Southey auf den für als uninteressant befundenen thematischen Inhalt (*LB* (1991) 323).

⁴⁸ Gamer und Porter stellen Wordsworths Bestreben heraus, die Gedichte nicht aufgrund von artifizierter Sprache wirken zu lassen. Die Lesenden sollen dazu bewegt werden, sich mit dem Inhalt und den abgebildeten menschlichen und natürlichen Gefühlen auseinanderzusetzen (Gamer und Porter, Introduction 23-25).

rational denkender Mensch sich nicht in ein Individuum (s.u. „an object“) hineinversetzen kann, das nicht bei klarem Verstand ist: „The anguish which humanity feels, therefore, at the sight of such an object, cannot be the reflection of any sentiment of the sufferer. The compassion of the spectator must arise altogether from the consideration of what he himself would feel if he was reduced to the same unhappy situation“ (Smith 12; ch. 1; section I). Das Mitleid, das ein Mensch beim Anblick eines Menschen mit Behinderung empfindet, rührt nicht aus dem ‚sich hineinversetzen‘ in die Person, sondern aus der Sorge ein ähnliches Schicksal erleiden zu können. Die weit verbreitete Auffassung von Smiths Theorie erklärt die zum Teil deutliche Kritik zeitgenössischer Persönlichkeiten an der Figur des Johnny Foy.

Gerade jenes Sympathieempfinden, das die Mutter von Johnny Foy ihrem Kind entgegenbringt und das von den Lesenden eingefordert wird, ist in dem Gedicht von Wordsworth Auslöser für Kritik. Gedichte, die sich mit Geisteskranken und Wahnsinnigen befassen und damit „rute, simple, or defective minds“ illustrieren, sind 1790 populär (Mayo 498). Die Darstellung eines Menschen mit Behinderung erregt also kein Aufsehen, es sind die Muttergefühle, die sowohl Wilson als auch Coleridge anzweifeln. John Wilson – ein bedeutender Literaturkritiker, der unter dem Pseudonym Christopher North im *Blackwood's Edinburgh Magazine* veröffentlichte und schließlich eine Professur an der Universität von Edinburgh innehatte – kritisierte „The Idiot Boy“ in jungen Jahren in einem viel zitierten Briefwechsel mit Wordsworth (McDonagh 24).⁴⁹ In seinem Brief an Wordsworth merkte er mit Berufung auf Adam Smith's *Theory of Moral Sentiments* an: „But we may lay this down as a general rule, that no description can please, where the sympathies of our soul are not excited, and no narration interest, where we do not enter into the feelings of some of the parties concerned“ (LB (1991) 337). Selbst Coleridge, der gemeinsam mit Wordsworth an den *Lyrical Ballads* arbeitete, kritisierte 1817 „The Idiot Boy“ in seiner *Biographia Literaria*, „the author has not, in the poem itself, taken sufficient care to preclude from the reader's fancy the

⁴⁹ In seinem Brief an Wordsworth merkt Wilson mit Berufung auf Adam Smiths *Theory of Moral Sentiments* an: „But we may lay this down as a general rule, that no description can please, where the sympathies of our soul are not excited, and no narration interest, where we do not enter into the feelings of some of the parties concerned.“ Der Brief des siebzehnjährigen John Wilson ist abgedruckt in Brett and Jones Ausgabe der *Lyrical Ballads* (328). McDonagh geht im Kapitel „Wordsworth and Wilson read ‚The Idiot Boy‘“ intensiv auf den Briefwechsel zwischen Wordsworth und Wilson ein und betrachtete die unterschiedlichen Standpunkte von Wordsworth und Wilson in Bezug auf Adam Smiths *Theory of Moral Sentiments* (24-28).

disgusting images of *ordinary, morbid idiocy*“ (Coleridge, *Biographia* 35; vol. 2, ch. 17). Bei Coleridge heißt es weiter, „the idiocy of the boy is so evenly balanced by the folly of the mother, as to present to the general reader rather a laughable burlesque on the blindness of anile dotage, than an analytic display of maternal affection in its ordinary workings“ (Coleridge, *Biographia* 35; vol.2, ch. 17). Was bei Coleridge als „anile dotage“ kritisiert wird, beschreibt Wilson als „unnatural“ (LB (1991) 337).

Wordsworths viel zitierte Antwort auf den Brief von John Wilson vom 07. Juni 1802 verdeutlicht sein Bestreben die Kritik zu entkräften. Wordsworth betont die tiefen Gefühle gegenüber Menschen mit Behinderung, die sich gerade in den unteren sozialen Schichten zeigen:

I have indeed often looked upon the conduct of fathers and mothers of the lower classes of society towards Idiots as the great triumph of the human heart. It is there that we see the strength, disinterestedness, and grandeur of love, nor have I ever been able to contemplate an object that calls out so many excellent and virtuous sentiments without finding it hallowed thereby and having something in me which bears down before it, like a deluge, every feeble sensation of disgust and aversion. (Wordsworth *Letters* 357)

In der Figur der Betty Foy wird deutlich, was Wordsworth als „strength, disinterestedness, and grandeur of love“ bezeichnet. Als Bettys Nachbarin Susan Gale erkrankt, setzt Betty ihren geistig behinderten Sohn auf ihr Pony und schickt ihn ins Dorf, um den Arzt zu holen. Betty lässt ihren Sohn Johnny trotz großer Sorge und Verlustängste ziehen und setzt alle Hoffnung in ihn, denn er ist die einzige Rettung für die schwer kranke Nachbarin: „There's not a house within a mile, / No hand to help them in distress“ (LB 32-33; „The Idiot Boy“); „There's none to help poor Susan Gale“ (LB 40; „The Idiot Boy“). Betty träumt voll Stolz von „Johnny's wit, and Johnny's glory“ (LB 136; „The Idiot Boy“), die er durch Erfüllung der Aufgabe erlangen kann. Sie stilisiert ihn bereits hier zum Helden der Erzählung. Ein ähnlich unerschütterlicher Glaube zeigt sich in Dickens *David Copperfield*, wenn Tante Betsey überzeugt davon ist, dass es Mr. Dick gelingen wird, sich zu profilieren und *die* Idee in seinem Kopf Wirklichkeit werden zu lassen (siehe Kapitel 6). In „The Idiot Boy“ gibt es durch die Stimme des Erzählers allerdings ein Gegengewicht zu Bettys Träumereien. Durch die kritische Stimme wird Bettys Verhalten geprüft: „Good Betty! put him down again“ (LB 18; „The Idiot Boy“). Der Erzähler spricht mit der Stimme der Vernunft:

The world will say 'tis very idle,
Bethink you of the time of night;
There's not a mother, no not one,
But when she hears what you have done,
Oh! Betty she'll be in a fright. (*LB* 22-26; „The Idiot Boy“)

Die Stimme der Vernunft ist gleichzeitig Ausdruck einer gesellschaftlich allgemein anerkannten Haltung, wie mit „The world will say“ und „There's not a mother, no not one“ betont wird. Damit wird eine Diskrepanz zwischen Bettys und dem gesellschaftlich akzeptablen Verhalten verdeutlicht und Betty außerhalb der Gesellschaft platziert. Durch ihre Entscheidung, Johnny Verantwortung aufzuerlegen und ihn als Retter in der Not in Betracht zu ziehen, gibt sie sich in den Augen des Erzählers der Lächerlichkeit preis. Sie wird durch ihn zur „laughable burlesque“, als die Coleridge sie 1817 kritisiert (Coleridge, *Biographia* 35; vol. 2, ch. 17). Wordsworth kommt mithilfe des Erzählers kritischen Stimmen zuvor und nimmt bereits vorweg, was in späteren Rezensionen zu lesen ist. Bettys Zuneigung zu ihrem Sohn und ihr Zutrauen in seine Fähigkeiten passen nicht in das Bild der Gesellschaft und sie wird wie ihr Sohn zu einer Randständigen. Der erste Eindruck von einer lächerlichen Figur wird in der retrospektiven Erzählung um Bettys Ringen um das Richtige und um die bedauerlich geschilderte Notsituation wieder aufgehoben und ins Gegenteil verkehrt. Betty wird als mutig und heroisch geschildert, weil sie Johnny trotz großer Sorge um ihn ziehen lässt, damit er Hilfe holen kann und weil sie sich gegen die Sicht der Gesellschaft stellt. Dabei ist nicht von Bedeutung, dass Johnny seine Aufgabe auch erfüllt. Betty liebt ihren Sohn ungeachtet seines Misserfolgs: „Oh! Johnny, never mind the Doctor; / You've done your best, and that is all“ (*LB* 407- 08; „The Idiot Boy“).

Letztendlich wird deutlich, dass der Erzähler ein reflektierendes Gegenüber zu Betty einnimmt und teilweise als Stimme der Gesellschaft und damit als Richtschnur für die ‚Norm‘ fungiert. Der Erzähler greift vorhandene Meinungen und Vorurteile gegenüber Menschen mit Behinderungen auf und zeigt deutlich die zur Zeit von Wordsworth vorherrschenden Assoziationen, die im Zusammenhang mit Geisteskrankheit in der Gesellschaft verankert sind. Mittels ironischer Reflexion seitens des Erzählers und strukturellen Elementen werden die Assoziationen zur Geisteskrankheit als Mythen und Legenden entlarvt und dementiert.

Johnnys zentrale Rolle im Gedicht führt zu einer Grenzverschiebung in der Betrachtung und Schilderung von Menschen mit geistiger Beeinträchtigung. Sally Shuttleworth betont, dass Wordsworth mit Johnny eine Figur darstellt, die weder Angst noch Schrecken hervorruft, sondern bei den Lesenden Mitleid erregen und Sympathien wecken soll. Wordsworth ebnet mit seinem Gedicht den Weg für die Darstellung von Idioten als Figuren im Roman (Shuttleworth, *Childish* 29-30).

In Dickens' Romanwerk zeigen sich unterschiedliche beeinträchtigte Figuren, die Mitleid erregen und weder Schrecken noch Angst provozieren. So ist Tiny Tim wohl eine der bekanntesten bemitleidenswerten Figuren in Dickens Werken. Smike, Barnaby, Mr. Dick und Jenny folgen ihm nach und sind in ihrer deutlich positiven Konnotation jenseits von Schrecken und Angst zu verorten. Trotz seines fortschrittlichen Denkens verharrt Wordsworth in der, Anfang des neunzehnten Jahrhunderts vorherrschenden, mitleidigen Sicht auf Menschen mit Behinderung. Ein Blick, der sich in Dickens' Darstellung von Menschen mit Einschränkungen bereits geändert hat.

3.4 Figuren mit psychischen und physischen Einschränkungen bei Dickens – Ästhetisierung als poetologische Strategie

Dickens spielt in jedem seiner Romane auf die Dramen von Shakespeare an und auch viele seiner Essays, Briefe, Reden und Kurzgeschichten verweisen auf den von ihm so bewunderten Dramatiker des Elisabethanischen Zeitalters. Bereits im Kindesalter liest Dickens Shakespeares Dramen und es entsteht eine lebenslange intensive Auseinandersetzung, die sich neben häufigen Theaterbesuchen und der Rezeption der Dramen in seinen eigenen Werken auch in Dickens' eigener Amateurschauspielkunst und seiner Theaterregie spiegelt (Gager 1-25 und 95-119).⁵⁰

⁵⁰ Valerie Gager listet in einem 120-seitigen Katalog Dickens' Bezugnahme auf Shakespeares Dramen auf. Besonders Kapitel vier geht auf Dickens' eigene Erfahrungen als Schauspieler und Laienregisseur ein. So schreibt Dickens die irische Burleske *O'Thello*, die auf Shakespeares *Othello* beruht. Hier tritt Dickens als Autor, Regisseur und Schauspieler auf (Gager 95-119).

In vielen kritischen Schriften werden Dickens' Narrenfiguren mit Shakespeares Narren verglichen. So sieht McCarron Gemeinsamkeiten in Touchstone aus *As You Like It* und Dick Swiveller aus *The Old Curiosity Shop*, denn beide nehmen für ihn eine der klassischen Funktionen des Narren ein – „... counterbalancing and synthesizing extremes“ (McCarron 42). Der clowneske Swiveller bildet dabei das Gegengewicht zu Quilps aggressiver Bosheit, so wie Touchstone die Antwort auf den melancholischen Jaque ist (McCarron 42). Stewart sieht den Narren als Gegengewicht, wie er besonders deutlich in Shakespeares *King Lear* wahrnehmbar ist, gespiegelt in der Beziehung zwischen Mr. Pickwick und Sam Weller. Dickens übernimmt in *The Pickwick Papers* die humorvolle Beziehung zwischen einem älteren Idealisten und einem jüngeren Realisten, wie es vor ihm nicht nur Shakespeare, sondern auch Cervantes in der Beziehung zwischen Sancho Panza und Don Quijote gelungen ist (Stewart 74). Marchbanks vergleicht Smike mit Shakespeares Narren: „Like one of Shakespeare's court fools, Smike often sees to the heart of the matter“ (Marchbanks 8). Smike und Barnaby (aber auch Maggy) werden durch ihre Kleidung oder vielmehr durch ihr ‚Gewand‘ in den Referenzrahmen der Hofnarrentradition gestellt (McKnight *Idiots* 41-42; 81-83). Barnabys Gewand besteht aus „motley scraps“ und der Sprachgebrauch knüpft an die Tradition von in *motley* gekleidete Narrenfiguren in der Literatur und auf der Bühne an (BR 28; ch. 3). Zu den bekanntesten von ihnen gehören Shakespeares in „motley“⁵¹ gekleidete Narren.

Neben dem Vergleichspunkt auffälliger Äußerlichkeiten und der Funktion des Narren in Shakespeares Dramen und Dickens' Romanen gilt es einen weiteren wichtigen Aspekt zu berücksichtigen. Eine nicht zu unterschätzende Bedeutung kommt dem Verständnis von Wahrheit zu. Als Beispiel dient die Beziehung zwischen König Lear und seinem Narren, über die der Bogen zu Dickens' Verständnis von Narrheit und Wahrheit gespannt wird, denn die Entdeckung, dass ‚Nichts‘ am Ende doch ‚Etwas‘ von Bedeutung sein kann, zeigt sich auch in Mr. Dicks (Selbst) Erkenntnis. Mr. Dick ist in der Lage, die zunächst unüberbrückbar scheinenden prekären häuslichen Schwierigkeiten von Annie und Dr. Strong mit einer sprachlosen Geste aufzulösen. Diesen heiklen Schritt kann er wagen, weil er um seine

⁵¹ Shakespeares Jaques in *AYL* beschreibt den „motley coat“ als würdige Tracht für einen Narren – „Motley's the only wear!“ (*AYL* 2.7.34). Shakespeares *motley coat* meint einen langen Mantel oder auch bunte Kinderkleidung (Hotson 16). Für eine ausführliche Beschreibung der Gewänder, in die Shakespeares Narren und Clownfiguren auf und vor der Bühne gekleidet sind, siehe Hotson.

gesellschaftliche Position weiß: „I'm only Mr. Dick. And who minds Dick? Dick's nobody!“ (DC 654; ch. 45). Mr. Dick nutzt ganz bewusst die Narrenfreiheit und Narrenmacht, die ihm die Gesellschaft zuschreibt und zeigt damit, dass er weit mehr ist als „nobody“. Damit schafft Mr. Dick eben genau jenes Verschwimmen der Grenzen von Weisheit und Narrheit, das bereits Lears Narr hervorgerufen hat. Auch hier ist Mr. Dicks Narrheit essenziell für das Erkennen der Wahrheit. König Lears Rufe nach seinem Narren hallen in *David Copperfield* nach. Betsey lässt nach Mr. Dick schicken, bevor sie entscheidet, ob sie David bei sich aufnimmt: „Janet . . . Go up-stairs, give my compliments to Mr. Dick, and say I wish to speak to him.“ (DC 192; ch. 13); „Janet . . . my compliments to Mr. Dick and beg him to come down“ (DC 209; ch. 14). Auch Betsey verhilft Mr. Dick als weiser Narr zur Erkenntnis. Anders als König Lear weiß Betsey aber um die Weisheit von Mr. Dick.

Wie sehr Dickens mit seinen Narrenfiguren, ähnlich wie Shakespeare in seinen Dramen, die eigene Romanwirklichkeit und damit als Autor des aufkommenden Realismus gesellschaftliche Ordnungssysteme infrage stellt, zeigt sich in der Entlarvung der Welt als Tollhaus durch Smike, Barnaby Rudge, Mr. Dick, Jenny Wren, Miss Flite und viele andere Figuren. Die altbekannte Metapher der Welt als Tollhaus stellt die menschliche Gesellschaft als vom Wahnsinn befallen dar.⁵² So entlarvt Smike die Yorkshire Schule und ihren Schulleiter als Ort der Grausamkeit. Mit dem Niederbrennen von Newgate⁵³ in *Barnaby Rudge* und mit der Gewalt des Mobs auf ihrem Höhepunkt, wird die Metapher der Welt als Tollhaus zur Wirklichkeit im Roman. Mr. Dicks Frage „How does the world go?“ (DC 202; ch. 14) drückt ein Unverständnis für die vorherrschenden Bedingungen aus und stellt Allgemeingültiges infrage. Das (Un-) Verständnis von Welt, das in dieser Frage mitschwingt, gleicht dem Unverständnis von König Lear, wenn er fragt: „Who is it that can tell me who I am?“ (Lr. 1.4.221). König Lear braucht seinen Narren, um die Wahrheit zu erkennen und auszusprechen. „Lear's shadow“ ist seine Antwort (Lr. 1.4.222). Mr. Dick, selbst weiser Narr, kennt die

⁵² Im fünfzehnten und sechzehnten Jahrhundert wird die Metapher der Welt als Tollhaus systematisch erweitert. Soziale und politische Katastrophen führten zu einer Deutung der Welt, die zu keiner Sinnstiftung mehr führte (S. Horst und G. Daemmrich 370).

⁵³ Peter Ackroyd merkt an, dass Dickens mit dem Niederbrennen von Newgate in *BR* eine Institution zu Fall bringt, die für ein überholtes System von Gerechtigkeit und Strafe steht, ein System, das ihn und seine Familie unterdrückt hat, denn Dickens' Vater war selbst im Marshalsea Gefängnis inhaftiert (Ackroyd xii; Introduction).

Antwort bereits und beschreibt die Welt als: „Mad as Bedlam, boy!“ (DC 202; ch. 14). In der Entlarvung der fiktiven Wirklichkeit sind Dickens' Narren, ähnlich wie Lears Narr, die Figuren, die den Weg der Erkenntnis bereiten und dabei die Brücke zwischen Romanwelt und Lesenden bauen.

Auch wenn die Vergleichspunkte zu Shakespeares Narrendarstellungen in der kritischen Literatur zahlreich sind, so unterscheiden sich die Narren in Dickens' Werken von denen in Shakespeares Dramen in einem zentralen Punkt. Dickens' Narren können lediglich in Anlehnung an die elisabethanischen Bühnennarren verstanden werden. Dickens übernimmt die komplexe Beziehung von Weisheit und Narrheit, die sich nicht in trennbare Kategorien aufteilen lässt, sondern sich synthetisch in der Figur des Narren verbindet. Die Narrenfigur mit ihren Wurzeln im mittelalterlichen Hofnarrentum, in Volkskultur, christlichen Lehren, Bühnentradition und Literatur kann es in Dickens' Romanen allerdings nicht mehr geben. Am Beispiel von Mr. Dick wird deutlich, dass die Viktorianische Ära die Rolle des Narren aus Mittelalter und Renaissance aufgrund von geänderten gesellschaftlichen Strukturen unter dem Einfluss von Weiterentwicklungen im medizinisch-psychiatrischen Bereich und von fortschrittlich darwinistischen Debatten, nicht mehr besetzt sieht.⁵⁴ Für McDonagh ist die Narrenfigur im neunzehnten Jahrhundert bereits zum Anachronismus geworden. Weisheit und Narrheit oder auch natürliche Narrheit sind in Zügen in denjenigen auszumachen, die von der Gesellschaft als ‚Idiot‘ tituiert werden. Auf die Figur des Narren, wie sie durch Literatur und Geschichte des Mittelalters bekannt geworden ist, wird zurückgeblickt und von seiner Reputation als Kritiker sozialer Missstände und als ironischer Kommentator wird Gebrauch gemacht. Die Darstellung des Narren passt sich dem anders gestalteten sozialen Kontext an. Dickens' Romane sind zu einer Zeit geschrieben, in der sich die Behandlung von Geisteskranken und die Betrachtung des Menschen radikal änderte. Die Figur findet sich in einem differenziert ausgestalteten, soziokulturellen und vor allen Dingen medizinischen Diskurs wieder. McDonagh führt hier die These aus, dass Schriftsteller wie Scott, Dickens und auch Eliot den Begriff des Narren neu ausgestalten („renovated“). Sie nutzen die zeitgemäße

⁵⁴ Die Verehrung der Wissenschaften, die mit der Weltausstellung im Glaspalast 1851 ausgelöst wird, steigert sich mit der kontroversen Diskussion um Darwins *Origin of Species* 1859 zu einer Kultur der Wissenschaft (Lightman 38).

Figur des ‚Idioten‘, um in ihren Romanen soziale und moralische Kritik anzubringen (McDonagh 152-53). Dickens leistet mit seinen Romanen einen bedeutenden Beitrag zu den Kontroversen seiner Zeit. Iain Crawford geht in diesem Zusammenhang auf das Image des Idioten ein, das bereits von Wordsworth in „The Idiot Boy“ von 1798 evoziert wird. In diesem Punkt finden Wordsworth und Dickens zusammen. Beide haben teil an einer Grenzverschiebung in der Betrachtung von und der Haltung gegenüber geistig zurückgebliebenen Menschen (Crawford 176).

Dickens, der mit *Barnaby Rudge* in dem gleichnamigen Roman vierzig Jahre nach Erscheinen von „The Idiot Boy“ eine randständige Figur mit geistigen Einschränkungen zu seinem Titelhelden macht, spiegelt Wordsworths moralischen Erziehungsgedanken. Ein zentraler Punkt in Dickens' Leben und Werk ist, seine Rezipienten zu Humanität und Wohltätigkeit anzuhalten. Das Bestreben klingt nicht nur in seinen Romanen an, sondern auch in vielen von Dickens' Reden, die er, als führende Persönlichkeit der Öffentlichkeit, zur Unterstützung wohltätiger Zwecke gehalten hat. 1838, im Erscheinungsjahr von *Nicholas Nickleby*, wird in der *Edinburgh Review* große Bewunderung für Dickens und eines seiner Hauptanliegen – die moralische Erziehung seiner Leserschaft – zum Ausdruck gebracht:

One of the qualities we most admire in him [Dickens] is his comprehensive spirit of humanity. The tendency of his writings is to make us practically benevolent – to excite our sympathy in behalf of the aggrieved and suffering in all classes; and especially in those who are most removed from observation... His humanity is plain, practical, and manly. (Zitiert in House 40)

Gerade in der ersten Hälfte von *Barnaby Rudge* zeigen sich Parallelen in der Darstellung von Johnny und Barnaby. Auch Barnaby wird durch den Blick, den seine Mutter auf ihn hat, zum Zentrum von Mitleid und Empathieempfinden. Betont wird Barnabys Fähigkeit zu fühlen, die ihm als ‚Idioten‘ von Gott gegeben ist (*BR* 201; ch. 25). Mit einer Anapher wird der wohlwollende Blick der Mutter auf ihr geistig eingeschränktes Kind unterstrichen, während gleichzeitig Dankbarkeit ausgedrückt wird: „How often, on their journey, did the widow remember with a grateful heart, that out of his deprivation Barnaby's cheerfulness and affections sprung“; „How often did she call to mind that but for that, he might have been sullen, morose, unkind, far removed from her – vicious, perhaps, and cruel!“ (*BR* 373; ch. 47). Allerdings verweist der zweite Satz in seinem Schluss bereits schon auf die bevorstehende Trennung von Mutter und Sohn und deutet Barnabys Verwicklung in die Gordon Riots an.

Damit zeigt sich, dass Dickens in der Darstellung seiner Figur mit geistigen Einschränkungen nicht in den von Mitleid und Sympathie erfüllten Gefühlen der Mutter verharret, sondern seine Figur aus diesem Kontext heraustreten lässt.

Ein geänderter Kontext, wie er im Beispiel von Barnaby bereits angedeutet wird, zeigt sich auch bei Smike, Mr. Dick und Jenny Wren. Dickens hebt die Figuren aus dem oberflächlichen einfachen Leben und aus der offenkundigen geistigen oder körperlichen Beeinträchtigung ‚empor‘ und verankert in ihnen das Besondere. Dies ist auch möglich, gerade weil Dickens bei der Beschreibung seiner Figuren mit psychischen oder physischen Einschränkungen kaum zeitgemäß gebräuchliche Termini verwendet und von Klassifizierungen bewusst absieht, denn damit sind seine Figuren ‚befreit‘ von Vorstellungen die mit Klassifizierungen und Stigmatisierung einhergehen. Seinen liminalen Figuren, die in einem Zustand der Auflösung ihrer Persönlichkeit beschrieben werden und in ihrer Entmenschlichung einem Objekt gleichgesetzt werden,⁵⁵ kann kaum eine soziale Rolle zugeordnet werden.⁵⁶ So stehen sie als losgelöste und zunächst entkontextualisierte Figuren im Roman, die einen neuen Kontext erlauben. Es zeigt sich, dass Smike nicht der bemitleidenswerte Prügelknabe von Wackford Squeers bleibt, der in Dotheboys Hall als symbolischer Ausdruck für Vernachlässigung und Misshandlung verstanden werden kann. Für Nicholas wird er auf der für den Bildungsroman so typischen Reise in das Erwachsenenleben zum „faithful friend and fellow-traveller“ (*NN* 443; ch. 35). Auch wenn Barnaby zunächst von seiner Mutter als „my son, my idiot son“ vorgestellt wird und damit dem durch Wordsworth geprägten Bild des bemitleidenswerten, geistig behinderten Johnny, der von seiner Mutter als „my Idiot Boy“ beschrieben wird, Rechnung trägt, ändert sich mit Beginn der Gordon Riots der Blick auf Barnaby (*BR* 130 ch. 17; *LB* 310; „The Idiot Boy“). Er zeigt sich als loyaler und tapferer Kämpfer, „his heart lifted up with a brave sense of duty, and determination to defend it to the last“ (*BR* 408; ch. 53). Mr. Dick ist kein verstoßener ‚Idiot‘, der von der mitleidigen Betsey Trotwood gepflegt wird, sondern „the most friendly and amenable creature in

⁵⁵ In diesem Zusammenhang ist Dorothy Van Ghents „The Dickens World: A View from Todgers’s“ interessant. Van Ghent hat die Beziehung von Figuren und Objekten in Dickens’ Romanen untersucht. Sie spricht von einer wechselseitigen Metapher, bei der Figuren zu Objekten werden und umliegende Objekte die Eigenschaften der Figuren annehmen (419-420). Hier heißt es: „It is as if the life absorbed by things had been drained out of people who have become incapable of their humanity“ (Van Ghent 420).

⁵⁶ Shuttleworth bezeichnet den Narren im neunzehnten Jahrhundert als liminale Figur (*Childish* 42).

existence“, Betseys treuer Ratgeber und Davids Freund (*DC* 204; ch. 14). Jenny Wren ist mehr als eine Figur mit körperlicher Behinderung, die in desolater Weise in einem verkommenen Haus mit ihrem alkoholsüchtigen Vater lebt. Dickens beschreibt sie als „a dolls' dressmaker“ (*OMF* 223; bk. 1, ch. 2). Sie ist der Zaunkönig, der die Engel rufen hört und um Hilfe für Lizzie bittet, in ihrer aufgrund von gesellschaftlichen großen sozialen Unterschieden verzweifelten Liebe zu Eugene Wrayburn.⁵⁷ Sloppy in *Our Mutual Friend* wird nicht auf seine zweifelhafte Herkunft reduziert, „love-child . . . parents never known, found in the street“, er ist ein sanftmütiger und liebenswerter Charakter⁵⁸, der sich unter dem Blick von Jenny Wren in eine Märchenfigur verwandelt: „Why, you're like the giant when he came home in the land of Beanstalk, and wanted Jack for supper“ (*OMF* ch. 199; bk. 1, ch. 16; *OMF* 808; bk. 4, ch. 16). Die Beispiele verdeutlichen, dass Dickens das Augenmerk der Leserschaft auf die menschlichen, sozialen und moralischen Qualitäten seiner Narrenfiguren lenkt.

Mit der Verschiebung der Fokusse auf die menschlichen und moralischen Charaktereigenschaften der Narrenfiguren wird auch der Einfluss von Smollett, Sterne und Fielding in Dickens' Romanen deutlich, der sich in Dickens' „prevalance of quirky, eccentric, or splenetic figures“ ausmachen lässt. Darüber hinaus teilt Dickens in seinen Narrenfiguren mit den genannten Autoren die Verbindung von skurrilem Verhalten und einem ‚guten‘ Herzen (Fludernik 69). Allan Ingram und Michelle Faubert verdeutlichen in diesem Zusammenhang, dass *The Tatler* und *The Spectator* maßgeblich dazu beigetragen haben, Wahnsinn in der Gesellschaft thematisch zu verankern und Gegenstand von Debatten zu machen. Die Unterscheidung zwischen Geisteskranken und Narren wird explizit diskutiert, wobei sowohl Isaac Bickerstaff als auch Mr. Spectator Wahnsinn über die Grenzen der Anstalten hinaustreten lassen und in der Gesellschaft, in allen Haushalten und Institutionen verorten (84-85). Die *character sketches* in *The Tatler* bringen den Lesenden beispielsweise die zeitgenössische Gesellschaft anhand von Charakterstudien näher und geben gleichzeitig die Lächerlichkeit des

⁵⁷ Jenny Wren erinnert sich daran, in früher Kindheit in einem Zustand zwischen Tag und Nacht Kinder gesehen zu haben, die ihr versprochen haben, sie zu sich zu nehmen und sie von ihren Schmerzen zu erlösen. Die Kinder werden als engelsgleich beschrieben: „All in white dresses, and with something shining on the borders, and on their heads, that I have never been able to imitate in my work, though I know it so well“ (*OMF* 239; bk. 2, ch. 2).

⁵⁸ In Kapitel 16 heißt es: „So you may judge how amiable he is, by running your eye along his height“ (*OMF* 201; bk. 1, ch. 16).

eigenen Verhaltens preis. Die Zeitschriften verfolgten mit ihren kritischen Beiträgen einen moralischen Bildungsgedanken (Stürzer 127-28 und 200).

Auch Smike, Barnaby, Mr. Dick und Jenny sind in ihrem Narrendasein Paradebeispiele einer Paarung von exzentrischem Verhalten und einer tiefen inneren moralischen und ethischen Verpflichtung gegenüber dem ‚Guten‘. Damit ändert sich die Betrachtungsweise der Figuren und stellt sie in einen ästhetischen Kontext.

Der Begriff ‚ästhetisch‘ wird verwendet „im Sinne des Sichtbarmachens und des Überhörens“. Ästhetisierung findet statt, wenn eine Sache hervorgehoben und aus unerwünschten Zusammenhängen losgelöst wird. Hervorheben wird dabei durch die Verwendung von nicht Üblichem und durch die Abweichung von kulturellen Konventionen erreicht. Die Wirkung von Ästhetisierung ist dabei disruptiv: „Auf diese Weise wird bewirkt, daß Vertrautes neu gesehen, Sicheres unsicher, Festes vage wird“ (Fix 38-39; 44).⁵⁹ In diesem Zusammenhang formuliert Daniel Tyler mit Blick auf Dickens' Werke wie folgt: „It is through style, by its verbal surprises, its arresting effects, that we are made to look again, at what we thought we knew: at places, characters, behaviours, speech patterns, turns of event, at our own sympathies and expectations“ (Tyler 1-2). Die erwarteten Bilder gegenüber Figuren wie Smike, Barnaby, Mr. Dick und Jenny, die körperlich und/oder geistig beeinträchtigt sind und außerhalb einer gesellschaftlichen Norm liegen, werden nicht bestätigt und bei den Lesenden stellen sich erwartete Vorstellungen nicht ein. Denn die Vermeidung von Klassifizierungen und die bewusst provozierte Liminalität der Figuren zeigt einen Bruch mit bekannten Konventionen und fordert von den Lesenden einen erneuten Blick auf die Figuren. Gleichzeitig schafft die Lossagung von bekannten Mustern Raum für neue Sinnzusammenhänge.

Poetologisch bringt Dickens die Auseinandersetzung mit der Andersartigkeit in Form von ästhetisierter Wirklichkeit in den Fokus seiner Romane. Damit folgen die Narrenfiguren einer Ästhetik, die Dickens bereits in jungen Jahren in *Household Words* propagiert. Dickens' Intention, die Perspektive zu wechseln, sich über Äußerlichkeiten hinwegzusetzen und auf

⁵⁹ Für eine eingehende Analyse der Begriffe Ästhetisches und Ästhetisierung unter stilistischen, psychologischen und soziologischen Aspekten siehe Ulla Fix. In ihren Ausführungen bezieht sie sich auf Mukarovskys Vorstellung der ästhetischen Funktion und auch auf Ecos Bestimmung des ästhetischen Codes (Fix 38-44).

Wesentliches zu fokussieren, wird in „A Preliminary Word“, den einleitenden Worten in *Household Words*, deutlich:

To show to all, that in all familiar things, even in those which are repellent on the surface, there is Romance enough, if we will find it out:—to teach the hardest workers at this whirling wheel of toil, that their lot is not necessarily a moody, brutal fact, excluded from the sympathies and graces of imagination; to bring the greater and the lesser in degree, together, upon that wide field, and mutually dispose them to a better acquaintance and a kinder understanding—is one main object of our *Household Words*. („A Preliminary Word“ 1)

Der Gedanke findet sein Echo im Vorwort zu *Bleak House*. Dickens betont den Wert der romantischen Seite des Alltäglichen – „the romantic side of familiar things“ (*BH* xxxiv; Preface). Der Autor schildert in seinen Romanen die Wirklichkeit nicht im Sinne der Realisten, vielmehr ermöglicht er den Lesenden in seinen Romanen eine Wahrheit zu erkennen, die als Essenz seiner Beobachtungen zu verstehen ist. Dabei verharrt Dickens' Blick nicht bei Offensichtlichem, sondern wendet sich den feinen Nuancen der Realität zu. Der Wert tiefer Erkenntnis findet sich bei Dickens in poetischer Wirklichkeit, in der sie zu einer Realität „polished by art“ wird (Lettis 60-61). Damit postuliert Dickens in Bezug auf seine Narrenfiguren die Romantisierung der Realität nicht, um sie zu verklären, sondern um den Standpunkt der Betrachtung zu verändern und zu einer tiefer liegenden Wahrheit zu gelangen. Die Rolle des kritischen Kommentators, des wissenden Außenseiters außerhalb der ‚normalen‘ Welt, die in Shakespeares Dramen noch zu dem immanenten Rollenverständnis des Narren gehört, erreicht Dickens mittels Ästhetisierung der Figur in einem geänderten Kontext.

In Dickens' Werken gibt es zahlreiche Figuren, die trotz geistiger oder körperlicher Einschränkungen über Momente von Einsicht, Weisheit, visionären Weitblick oder intuitiv imaginative Fähigkeiten verfügen. Bei den hier in der Tiefe zu analysierenden Figuren Smike, Barnaby, Mr. Dick und Jenny stechen diese Fähigkeiten deutlich heraus und die Figuren destabilisieren damit eine klare Trennung von Weisheit und Narrheit. Aufschluss über diese Fähigkeit geben nicht zuletzt die Augen als Ausdruck eines tiefen Verständnisses der visuell wahrnehmbaren Ereignisse. Augen werden in Dickens' Romanen häufig mit einer erweiterten

Sichtweise, mit Weisheit oder auch Einsicht verknüpft.⁶⁰ In der Literatur gilt das Auge oft als Symbol für allsehende, göttliche Macht, als Zugang zum Herzen und Fenster zur Welt. In seinem Blick lässt sich die innere Wahrheit eines Menschen erkennen (Horst und Daemmrich 370). Die Augen von Barnaby folgen dieser Symbolkraft, wie auch die von Mr. Dick und Jenny Wren. Barnabys übernatürlicher Gesichtsausdruck wird durch seine Augen unterstrichen: „enhanced by . . . the glassy lustre of his large protruding eyes“ (*BR* 28; ch.3). Mr. Dick hat „grey eyes prominent and large, with a strange kind of watery brightness in them“ (*DC* 194; ch. 13). Jennys Augen werden als „bright“ beschrieben und ihr Blick als „prodigiously knowing“ (*OMF* 234, 220; bk. 2, ch. 2). Die Beschreibung von einfältigen Figuren, die über Weitblick und Weisheit verfügen, die Ästhetisierung der Figuren, bewusste Konnotationen zur Narrenliteratur und die verdichtete dichterische Ausdruckskraft des Autors ermöglichen, die Figuren im Sinne einer Dickens eigenen Narrenpoetik zu diskutieren.

Das vorangehende Zitat aus *Household Words* zeigt nicht nur Dickens' Fähigkeit die Wahrheit als Essenz seiner Beobachtungen zu schildern, sondern auch seine Vorstellung von einer Zusammenführung der gesellschaftlichen Schichten. So spiegelt sich sein Werben für ein besseres Verständnis füreinander in der Ästhetisierung seiner Narrenfiguren. Die sorgfältige Vermeidung von Klassifizierungen und die Abgrenzung von geistigen und körperlichen Einschränkungen von Wahnsinn zeigen Dickens als planmäßig schreibenden Autor, der sich der gesellschaftlichen Brisanz des Themas bewusst ist. Die Ästhetisierung der Narrenfiguren ist folglich als poetologische Strategie in Dickens' Romanen zu verstehen.

⁶⁰ Die Augen sind in Dickens' Romanen häufig im Fokus und dienen der Charakterisierung. Fred Kaplan hat von Dickens' Fixierung auf die Augen auf sein Interesse an Mesmerismus geschlossen (Kaplan 128-138). Michael Hollington beschäftigt sich mit der äußeren Erscheinung der Charaktere in *BR* und legt besonderes Augenmerk auf den Ausdruck im Gesicht und auf die Augen. Hollington stellt das Äußere dem Inneren gegenüber und konstatiert, dass monströs wirkende Kreaturen unschuldig und harmlos sind, diejenigen mit attraktivem Äußeren hingegen die wahren Monster sind (Hollington, *Monstrous* 6-15). Bowen verweist auf einen thematischen Zusammenhang zwischen Sehkraft und Figur im Roman. Die Augen symbolisieren Ordnung und Unordnung, Norm und Abweichung. Gabriel Varden, der für Autorität im Roman steht, sieht klar. Tapperit versucht mithilfe der Kraft seines Blickes Dolly Vardens Liebe zu entzünden (Bowen, *Other* 169).

3.5 Törichte Narrheit in Abgrenzung zur Ästhetisierung als poetologische Strategie – zwei Beispiele bei Dickens

In deutliche Abgrenzung zu einer Bestrebung, psychische und physische Einschränkungen als Äußerlichkeit zu erkennen und mithilfe der Imagination und der Poesie den Wesenszug dahinter darzulegen, stellt Dickens eine auf sich selbst gerichtete Poesie. In *Our Mutual Friend* nutzt Dickens gleichsam eine Narrenfigur, hier in Anlehnung an die Comedia dell'Arte, um die Unbedeutsamkeit einer Poesie aufzuzeigen, die sich zum Selbstzweck geworden ist. Harold Skimpole ist der Prototyp eines Romantikers. Mr. Jarndyce sieht in Skimpole „sentiment, and – and susceptibility, and – and sensibility, and – and imagination“ (BH 592-93; ch. 43). Durch den Gebrauch von Schlüsselbegriffen der Romantik wird deutlich, dass Jarndyce Skimpole als Verkörperung einer romantischen Idee interpretiert, bei der keineswegs die romantischen Qualitäten an sich zu kritisieren sind, sondern nur die Ausgestaltung dieser: „And these qualities are not regulated in him, somehow. I suppose the people who admired him for them in his youth attached too much importance to them and too little to any training that would have balanced and adjusted them, and so he became what he is“ (BH 593; ch. 43).

Die auf sich selbst gerichtete Poesie zeigt sich in *Our Mutual Friend* als etwas Negatives und ist in Abgrenzung zur ästhetischen Erhöhung der weisen Narrenfiguren in Dickens' Romanwerk zu verstehen. Deutlich wird dies unter anderem über die Erzählstruktur, die Skimpole marginalisiert. Ein Beispiel soll dies verdeutlichen. Mr. Jarndyce, Esther, Ada und Richard begeben sich auf den Weg zum Haus von Coavinses, einem Schuldeneintreiber, nachdem sie durch Skimpole von seinem Tod erfahren haben. Sie sorgen sich um die drei kleinen Kinder, die er hinterlässt. Skimpole begleitet die vier, befindet sich aber nur räumlich und zeitlich auf dem gleichen Weg. Er verlässt den linearen Erzählverlauf und ist auf dem Weg in eine neue Episode, die nichts mehr mit den Umständen zu tun hat, die vorher zu Tage getreten sind: „Mr. Skimpole went with us and quite enjoyed the expedition. It was so new and so refreshing. . . “ (BH 207; ch. 15). Innerhalb eines linearen Erzählverlaufs im Roman findet sich die für den spanischen pikarischen Roman typische, episodenhafte Erzählstruktur, die ausschließlich die Figur des Skimpole betrifft. Mittels zeitlicher Komponente wird Skimpole deutlich von den anderen Figuren im Roman abgegrenzt. Er lässt verlauten: „Time is no object here. We never know what o'clock it is, and we never care“ (BH 595; ch. 18). Damit lebt

Skimpole gleich dem Picaro „from adventure to adventure in a timeless eternity. . . “ (Miles 981).

Skimpole hat ein ähnliches Talent wie Mr. Dick. Er hat die Gabe, zu erkennen, was seine Mitmenschen benötigen und was sie glücklich macht. Während Mr. Dick seine Gabe nutzt, um Dr. Strong und Annie wieder zu vereinen, nutzt Skimpole dieses Talent zu seinem persönlichen Vorteil. Als Esther und Richard ihn vor dem Gefängnis bewahren, ihn freikaufen und seine Schulden bezahlen, bemerkt er: „I almost feel as if *you* ought to be grateful to *me* for giving you the opportunity of enjoying the luxury of generosity. I know you like it“ (BH 71; ch. 6). Damit hat er „generosity“ als bestimmende Charaktereigenschaft der Bewohner von *Bleak House* erkannt und er weiß die Erkenntnis für seine Zwecke zu nutzen.⁶¹

Mr. Skimpole ist außerdem ein Meister im Verdrehen von Tatsachen und übt sich in langen, philosophischen und komplex-logischen Situationserörterungen in der Umkehrung von vorherrschenden, allgemein gültigen Strukturen und Ordnungssystemen.⁶² Auch hier soll ein Beispiel zur Verdeutlichung dienen. Esther beschuldigt Skimpole der Bestechlichkeit und Harold Skimpole desavouiert jede ihrer Vermutungen in diese Richtung:

„I don't attach any value to money. I don't care about it, I don't know about it, I don't want it, I don't keep it – it goes away from me directly. How can *I* be bribed?“

„ . . . Observe the case, my dear Miss Summerson. Here is a boy received into the house and put to bed in a state that I strongly object to. The boy being in bed, a man arrives – like the house that Jack built. Here is the man who demands the boy who is received into the house and put to bed in a state that I strongly object to. Here is a bank-note produced by the man who demands the boy who is received into the house and put to bed in a state that I strongly object to. Here is the Skimpole who accepts the bank-note produced

⁶¹ Christianson spricht in diesem Zusammenhang von Skimpole als einem Wohltäter, der sich allerdings nur von Zeit zu Zeit zeige. Wenn Skimpole sich den Kindern des Schuldeneintreibers Coavinses gegenüber als Wohltäter präsentiert, sieht Christianson dies als Unterwanderung der Reziprozität (Christianson 93-96). Allerdings ist hier anzumerken, dass Skimpole niemals aus Sorge um andere die Rolle des Wohltäters einnimmt, sondern sich in verdreht ironischer Art und Weise über beide lustig macht und den Lesenden ein kleines Stück hinter seine Maske schauen lässt. Skimpole ist weit mehr als jemand der Reziprozität unterwandert, er ist der Schurke, der die Situation verdreht und verkehrt darstellt und sich satirisch in seiner Rolle präsentiert und somit den Lesenden das Negativbeispiel von Philanthropie und Wohltätertum spiegelt.

⁶² Christianson beschreibt Skimpoles „public self“ als „product of his verbal expressions“ und vergleicht ihn hier mit Mr. Turveydrop und seiner Zurschaustellung (Christianson 92). Hierbei wird allerdings verkannt, dass Skimpole weit mehr ist als eine sprachliche Konstruktion, als die man Mr. Turveydrop bezeichnen kann. Ein großer Teil seiner Rolle besteht aus der Konstruktion von verdreht logischen Verkettungen, die im ersten Anschein einen Wahrheitsanspruch geltend machen. Er ist Meister seiner Kunst, was die Umkehrung der Ordnung angeht.

by the man who demands the boy who is received into the house and put to bed in a state that I strongly object to. Those are the facts. Very well. Should the Skimpole have refused the note? *Why* should the Skimpole have refused the note? Skimpole protests to Bucket, „What's this for? I don't understand it, it is of no use to me, take it away.“ Bucket still entreats Skimpole to accept it. Are there reasons why Skimpole, not being warped by prejudices, should accept it? Yes. Skimpole perceives them.' (BH 829-30; ch. 61)

Interessant ist die Struktur von Skimpoles Erörterung. Esther wird dazu aufgefordert, der Argumentation zu folgen, „like the house that Jack built“.⁶³ Er erklärt seinem Gegenüber die Welt wie im Kinderreim, einfach, verständlich und lückenlos in der Logik. Er verdeutlicht in infantiler Argumentation seinen Standpunkt. Der Zuhörer ist geneigt, der naiven Argumentation zu folgen und die Authentizität anzuerkennen. Die vermeintlich authentische Darstellung des Gesagten wird durch die Inszenierung von Skimpoles Figur in Frage gestellt und ein gefährlicher Unterton schwingt mit. Skimpole ist ein Picaro, der sich hinter der Maske des unschuldigen Kindes versteckt. Er verbirgt sein wahres Ich hinter einer artifiziellen Inszenierung.

Der Picaro ist, wie Alexander Parker es formuliert, eine Figur, die für Unehrlichkeit und antisoziales Verhalten steht und die Grenzen der moralischen Gesetze überschreitet, sich dabei aber von böartigen und gewalttätigen Kriminellen abgrenzt (4). Dickens wird häufig als Autor der pikaresken Tradition beschrieben, der in Anlehnung an Romane von Fielding, Smollett und Sterne Züge dieser Tradition aufgreift.⁶⁴ Genau diese oben beschriebene Haltung bringt Skimpole in Verbindung mit dem Picaro. Sein antisoziales und sein amoralisches Verhalten werden mehrfach deutlich, zum Beispiel in seiner ‚Freundschaft‘ zu Richard. Richard sucht, als er längst selbst zum Narren geworden ist (seine Narrheit äußert sich in Form von Obsession) und sich im Netz des Prozesses verstrickt hat, die Nähe des „cheery fellow“ und wird zu einem ebenso glühenden Anhänger von Mr. Skimpole wie Mr. Jarndyce es ist (BH 521; ch. 37). *Bleak*

⁶³ Hier wird Bezug genommen auf den Kinderreim „This is the House that Jack Built“ (siehe auch die Anmerkungen 338 von BH (760)).

⁶⁴ So wird *NN* als Roman der pikaresken Tradition gesehen, in dem Nicholas als wandernder Abenteurer mit seinen anfänglichen Fehlern in Anlehnung an eine pikareske Tradition zu verstehen ist (Herbst 129). Ein Blick in Dickens' Bibliothek zeigt, dass ihm auch die spanischen Pikaroromane nicht fremd sind. Hier finden sich neben *Lazarillo de Tormes*, dem ersten Pikaroroman aus dem sechzehnten Jahrhundert, auch *Guzmán de Alfarache* und *Rinconete y Cortadillo* in englischer Übersetzung (Blackburn 139).

House wirft die Problematik der moralischen Freiheit auf, die thematisch dem Schelmenroman zugesprochen wird (Parker, Alexander 19).

Skimpoles Verhalten ist antisozial und amoralisch. Wenn Bythorn mit entrüsteter Stimme ruft: „Is there such a thing as principle, Mr. Harold Skimpole?“ antwortet Harold Skimpole: „I don't want it!“ (BH 252; ch. 18). Er ist kein Wohltäter. Alles was er macht, geschieht bei ihm mit Blick darauf, sich selbst zu dienen und ein zufriedenstellendes Leben führen zu können.

In der Ich-Erzählperspektive in *Esther's Narrative* entlarvt Esthers kritische Stimme der Vernunft Skimpole als Schurken hinter einer Maske. Als leuchtendes Beispiel für Tugend, Pflichterfüllung und Moral, als „touchstone of responsibility“, betrachtet sie Mr. Skimpoles sorgenfreies Leben mit Skepsis (BH 531; ch. 37). Sie sieht, dass er von allen Pflichten befreit lebt und ist irritiert – „by not exactly understanding why he was free of them“ (BH 70; ch. 6). Esther führt den Lesenden vor Augen, dass Mr. Skimpole spielerisch mit Worten umgeht, seine Worte aber nicht über die Aussagekraft hinwegtäuschen dürfen – „playful, yet always fully meaning what they expressed“ (BH 71; ch. 6). Als Skimpole vorschlägt, den Straßenkehrer Jo aufgrund seiner Krankheit aus dem Haus zu werfen, macht sie auf die antagonistische Wirkung von Wort und Ausdruck bei Skimpole aufmerksam: „The amiable face with which he said it, I think I shall never forget“ (BH 435; ch. 31). Als „model for philanthropic action in a way that identifies her with realistic aesthetics“ verdeutlicht sie den Rezipienten Mr. Skimpoles wahres Ich (Christianson 96).

Mr. Jarndyce hingegen wird durch Skimpole der übertriebenen Philanthropie überführt. In letzter Konsequenz ist er dankbar für ein Subjekt, dem er seine uneingeschränkte Wohltätigkeit zu Teil werden lassen kann. In seiner eigenen Narretei lässt sich Mr. Jarndyce blenden und sucht nach Ausreden, um Skimpole nicht verurteilen zu müssen. Letztendlich kann er Skimpoles Verhalten nur tolerieren, indem er ihn zu seinem Hofnarren macht und sich dabei auf die der Narrenfigur immanente, historisch und literarisch bedingte Verbindung beruft wie auf den Konnex zwischen Narr und unschuldigem Kind. Mithilfe der Figur in Anlehnung an den *Picaro* grenzt Dickens die Betrachtung einer „romantic side of familiar things“ somit von der Romantisierung der Welt um der Romantisierung Willen ab (BH xxxiv; Preface). Dickens

karikiert mit Harald Skimpole einen Vertreter aus dem weit gefassten Kreis der Romantiker und übt Kritik an einem elitären romantischen Selbstverständnis.⁶⁵

Ähnlich wird auch schon in *Dombey and Son* die poetische Betrachtung der Welt im Allgemeinen abgelehnt. Hier romantisiert Mrs. Skewton, Ediths Mutter, das Mittelalter und sieht ihr Zeitalter im Gegensatz dazu als degeneriert: „Those darling bygone times . . . with their delicious fortresses, and their dear old dungeons, and their delightful places of torture, and their romantic vengeance, and their picturesque assaults and sieges, and everything that makes life truly charming!“ (DS 387; ch. 27).

Harald Skimpole⁶⁶ zeigt eine leere, unbedeutende und sinnbefreite Poesie, die wie Olivers Mantel der Verkleidung über jeden Gegenstand zu stülpen ist. Damit verändert sich zwar der Gegenstand, aber der Kern bzw. der Wesenszug bleibt wie im Fall von Oliver gleich. Das macht die Poesie zu einer Hülle wie ein Kleidungsstück, das aber auch nicht mehr ist als ein Stück Kleidung. Harald Skimpoles Poetisierung der Welt ist gleichsam unwirksam und bedeutungslos, da sie nicht auf Beobachtung fußt, sondern rein plakativ wirkt. In der Gegenüberstellung zur Welt mit ihren „details and worldly affairs“ (BH 71; ch. 6) verkehrt sich vor Skimpoles Augen alles in Poesie, wie zum Beispiel der Fall Jarndyce und Jarndyce (Kapitel 6), die Sklaven auf den Plantagen in Amerika (Kapitel 18) oder auch Richards Narrheiten (Kapitel 37). Mit dem ‚poetischen Blick‘ entzieht er sich der Verantwortung für jedes Elend, dessen Zeuge er wird. Dickens bedient sich hier einer Reflexionsfigur, die die Idee des Pikaresken in sich trägt. Es sind der Charakter der Figur, das Verhältnis von Figur und Welt und letztendlich der thematische Zusammenhang, die in Skimpole den Picaro erkennen lassen. Auch wenn *Bleak House* kein Pikaroroman ist, so bedient sich Dickens doch dieser

⁶⁵ Für eine kritische Betrachtung der Kanonisierung der romantischen Epoche, die nicht widerspruchsfrei von den ‚big six‘ bestimmt wird, siehe Lennartz *The Lost Romantics* (3-18).

⁶⁶ Harald Skimpole ist als Portrait des romantischen Dichters Leigh Hunt „the most exact portrait that ever was painted in words“, wie Dickens in einem Brief an Lavinia Watson am 21. September 1853 verdeutlicht (zitiert in Slater 343). Ein Überblick über die Diskussionen um den ‚wahren‘ Skimpole und eine detaillierte Betrachtung von Briefen und anderen Veröffentlichungen in diesem Zusammenhang findet sich bei Fogel (1-18). Richard Dunn legt dar, dass Dickens mit der Figur des Skimpole weit mehr im Sinn hatte, als eine bloße satirische Charakterbeschreibung von Leigh Hunt vorzunehmen. Für Dunn ist Skimpole von gleicher psychologischer Komplexität wie Bradley Headstone oder auch John Jasper in Dickens späteren Romanen (Dunn 121-28). Ericksen sieht Skimpole in der Tradition der Präraffaelitischen Bewegung als Ausdruck einer sorgenvollen Betrachtung der Kunst im Allgemeinen. Die Wurzel von Skimpoles unmoralischem Verhalten liegt für ihn in der Loslösung vom eigentlichen Leben.

literaturgeschichtlichen Figur und dem Esprit des Genres, um gesellschaftskritisch auf die Grundsätze ethischen und moralischen Handelns zu schauen. Skimpoles Anregung die Welt zu poetisieren – „There would be more of an adventurous spirit in it, and consequently more of a certain sort of poetry“ (BH 434; ch. 31) –, verhallt schon deshalb ungehört, weil er selbst keine evokative Kraft besitzt, sondern lediglich romantisch verklärt.

Neben der törichten Überromantisierung, die im Kontrast zur wahrhaft ästhetischen Erhöhung zu begreifen ist, wird auch die törichte Narrheit/Dummheit von weiser Narrheit abgegrenzt. Am Beispiel von Mrs. Jellyby aus *Bleak House* wird dieser Zusammenhang deutlich. Konnotationen zur Narrentraditionen sind in Bezug auf Mrs. Jellyby zahlreich. Gleich zu Beginn des Romans unterstreicht der Einband des zunächst 1852 in zwanzig monatlichen Folgen erschienenen Romans das närrische Gebaren von Mrs. Jellyby. Hier zeigt die Illustration von Hablot Knight Browne eine Frau, die zwei dunkelhäutige Kinder umarmt. Neben ihr steht ein Mann in Narrenkappe, der ein Brett mit der Aufschrift *Exeter Hall* trägt. 1841 wurde versucht das Agrarwesen am Fluss Niger zu stärken, eine entsprechende Expedition, die in einer Sitzung in der Exeter Hall ins Leben gerufen wurde, schlug allerdings fehl. Für Dickens galt diese missglückte Expedition als fehlgeleitete Philanthropie und er äußerte sich wie folgt: „If it were harmless on a cursory view, if it even appeared to have some latent grain of common sense at the bottom of it – which is a very rare ingredient in any of the varieties of gruel that are made thick and slab by the weird old women who go about, and exceedingly roundabout, on the Exeter Hall platform – such advocacy might be held to be a final and fatal objection to it, and to any project capable of origination in the wisdom or folly of man“ (zitiert in Butt und Tillotson 194).

Caddy Jellyby erkennt die Narrheit ihrer Mutter und bezeichnet ihre Eltern in deutlich referenziellem Rückgriff auf *A Midsummer Night's Dream* als Esel: „Such ASSES as he and Ma make of themselves!“ (BH 47; ch. 5). In komischer Reflexion menschlicher Irrationalität macht *A Midsummer Night's Dream* unter dem Einfluss von Erasmus' *Lob der Torheit* Gebrauch von der assoziativen Verknüpfung von Esel und Narrheit (Greenfield 239). Nick Bottom, der von Puck mit dem Kopf eines Esels bedacht wird, ist überzeugt von sich selbst und ahnungslos gegenüber seiner Lächerlichkeit. Er trifft nach seiner Verwandlung auf Snout, der ihn fragt, was er auf dem Kopf trage. Bottom antwortet in Anlehnung an den sprichwörtlichen Ausdruck „a fool's head of your own“ (MND Anm. 112-13): „You see an ass-head of your / own, do you?“ (MND 112-13). Er fragt, ob Snout ihn für einen Narren hält, ohne zu ahnen, dass

er tatsächlich einer ist. Im Fall von Mrs. Jellyby ist nicht nur sie allein von sich selbst überzeugt, auch ihr Umfeld erkennt in ihr eine bedeutende Persönlichkeit. In Kapitel IV *Telescopic Philanthropy* wird Mrs. Jellyby den Lesenden mit den Worten von Mr. Kenge vorgestellt, „a lady of very remarkable strength of character who devotes herself entirely to the public“ (BH 34; ch. 4). Christianson spricht vom „carnival of Philanthropists“ der an Caddy Jellybys Hochzeit auffährt und bezieht sich damit auf den Kreis der philanthropischen Freunde von Mrs. Jellyby (92).

Mrs. Jellybys dümmliche Philanthropie wird von Dickens' humorvoll reflektiert. Mrs. Jellyby opfert mit Hingabe all ihre Zeit einem Projekt im weit entfernten Afrika. Sie versucht die Bildung der Einheimischen in Borriboola-Gha, einer englischen Kolonie, zu verbessern, indem sie dort Kaffee kultivieren lässt. Humoristisch wird ihre Arbeit – „the general cultivation of the coffee berry – and the natives“ – reflektiert (BH 34; ch. 4). Sie unterhält eine rege Briefkorrespondenz mit Afrika, um sich um die Belange von „a hundred and fifty to two hundred healthy families“ zu kümmern. Ihre eigenen Kinder beschreibt Esther in der Folge als „the dirtiest little unfortunates I ever saw“ (BH 36; ch. 4).⁶⁷ Sie hat sich angewöhnt den Blick auf Afrika zu richten und ihre Augen schweifen in der fiktiven Realität immer wieder ab, „they could see nothing nearer than Africa!“ (BH 36; ch. 4). Im eigenen Haus sind Dreck und Chaos die unmittelbaren Folgen von Mrs. Jellybys Arbeit, sie selbst sieht in ihrem Haushalt „nothing but bills, dirt, waste, noise, tumbles downstairs, confusion, and wretchedness“ (BH 185; ch. 14).

Ihre Hingabe für Afrika bedeutet folglich in gleichem Maße die Aufgabe des Privaten und der Familie. Der Makrokosmos der Öffentlichkeit und noch weiter gefasst der Welt (symbolisiert durch Afrika) steht dem Mikrokosmos ihrer Familie gegenüber. Mrs. Jellyby ist stets in Eile und kann kaum Schritt halten mit der Korrespondenz, die mit Afrika von Nöten ist. Ihre Zeit reicht nicht für beide Welten. Das Ausmaß von Mrs. Jellybys Philanthropie wird ironisch durch den Verfall ihres eigenen Heims reflektiert. Ihr Haushalt wird in der Folge selbst zu einem Ort, an dem philanthropische Hilfe nötig ist und Esther und Ada fühlen sich berufen

⁶⁷ Butt und Tillotson verweisen auf Caroline Chisholm, die Dickens bei seiner Beschreibung des Jellyby Haushalts vor Augen gehabt haben muss. Dickens unterstützte zwar die *Family Colonization Loan Society* von Caroline Chisholm, aber dessen „housekeeping and dirty-faced children haunted his dreams“ (Butt und Tillotson 194).

hier einzugreifen. Mrs. Jellybys Verhalten wird letztendlich als absurd entlarvt, da sie an beiden Fronten scheitert. Sie ist eine Person des Extremen, die sich ausschließlich der Erfüllung nach philanthropischer Befriedigung hingibt. Damit wird ihre Philanthropie, wie schon Skimpoles Romantisierung, ein auf sich selbst bezogenes Konstrukt.

3.6 Zwischenfazit

Der Narr aus Mittelalter und Renaissance ist als Hofnarr, durch die Fastnachtsspiele, durch karnevaleske Feierlichkeiten und durch die Literatur zur „kulturelle[n] Großmetapher“ geworden (Velten 295). Seine Narrenfreiheit begründet sich in der Nachahmung. Professionelle Gaukler und Possenreißer bei Hofe (artifizielle Narren) ahmten geistig und körperlich beeinträchtigte Menschen (natürliche Narren) in ihrer Unvollkommenheit nach und konnten mit ihrem ungestraft devianten Verhalten eine Umkehr von hierarchischen Ordnungssystemen hervorrufen. Als Träger des Karnevalsprinzips ist dem Narren das Lachen inhärent. In der Literatur der Renaissance wurde Narrheit als komplexes Symbol unterschiedlich besetzt und genutzt, um wie in Erasmus' *Lob der Torheit* Heiligkeit und Weisheit oder wie in den Schriften von Brant und Murner Sünde und Verdorbenheit zu repräsentieren. Durch Erasmus ist der weise Narr in der Literatur präsent. Shakespeares Narren, die in die Fußstapfen von Erasmus' synthetischer Verbindung von Weisheit und Narrheit treten, können als direkter Einfluss auf Dickens' Interpretation des weisen Narren gewertet werden. Dickens „knew Shakespeare virtually by heart“ und die weisen Narren in seinen Romanen zeugen von einer ebenso tiefen Verbindung von Weisheit und Narrheit, wie sie in Shakespeares von Erasmus beeinflussten Dramen zu finden ist (Callow 196).

Die Verbindung von Weisheit und Narrheit, die zu einer Wahrheit/Erkenntnis führt, erschließt sich bei Dickens in der Figur des weisen Narren. Figuren mit Einschränkungen werden aus zu erwartenden Zusammenhängen losgelöst und in einen ästhetischen Kontext gestellt. Damit verharren sie nicht im stereotypen Bild der mitleiderregenden ‚idiotischen‘ Figur, wie sie noch in Wordsworths „The Idiot Boy“ für Aufsehen und Kritik gesorgt hat. Als aktiv handelnde Figuren bleibt ihnen die Rolle des kritischen Kommentators gewiss. In ihrem exzentrischen Verhalten und ihrer moralischen und ethischen Verpflichtung gegenüber dem ‚Guten‘ erinnern sie an die durch die *character sketches* von *The Tatler* und *The Spectator* beeinflussten Figuren aus den Romanen von Smollett, Sterne und Fielding. Der ästhetischen

Überhöhung entgegen, die sich die Wahrheit/Erkenntnis zum Ziel setzt, stellt Dickens in der Narrenfigur Skimpole die Überromantisierung des Gesehenen als plakative Ausdrucksform oder auch Mrs. Jellybys törichte Philanthropie, die sich beide zum Selbstzweck geworden und damit bedeutungslos sind.

4 Smike – *Nicholas Nickleby*

Smike aus *Nicholas Nickleby*, einem der frühen Romane von Dickens, ist ein Neunzehnjähriger, der in einer Schule und Erziehungsanstalt für Jungen lebt. Bereits als kleines Kind wird er nach Dotheboys Hall in Yorkshire gebracht und dort in die Obhut von Mr. und Mrs. Squeers gegeben. Nur in den ersten sechs Jahren wird für Smike ein Schulgeld gezahlt und nachdem die Zahlungen eingestellt sind und Smike niemanden mehr hat, der für seinen Unterhalt in der Erziehungsanstalt aufkommt, wird er von Mr. Squeers als Arbeitskraft ausgebeutet. Mr. Squeers schätzt Smike in Dotheboys Hall als „handy fellow out of doors“ und seine Arbeitskraft wird als „worth his meat and drink“ akzeptiert (NN 80; ch. 7). Smike ist damit Teil der von ökonomischen Aspekten geprägten Realität in Dotheboys Hall.

Dotheboys Hall ist eine jener Schulen in Yorkshire, in denen ungewollte Kinder aus bürgerlichen Familien dauerhaft untergebracht werden können. Die Gründe für die Unterbringung sind unterschiedlich – illegitime Kinder, Stiefkinder, Waisen oder auch aufgrund von körperlichen und ästhetischen Einschränkungen ungeliebte Kinder. John Sutherland bezeichnet in dem Zusammenhang das Yorkshire der 1820er als „British Siberia“ und meint damit schlecht zu erreichendes Niemandsland. Erst mit dem Fortschreiten der Industriellen Revolution und der damit einhergehenden verbesserten Mobilität ändert sich die Erreichbarkeit von abgelegeneren Teilen des Landes (Sutherland s.p.). Dickens und Hablot Browne als Illustrator von *Nicholas Nickleby* besuchten 1837 wenige Monate vor Beginn der seriellen Veröffentlichung des Romans die Yorkshire Schulen und machten sich ein Bild von den Begebenheiten vor Ort. Die Schulen warben mit *No Vacation* (ein ‚Komfort‘ den auch Dotheboys Hall anbietet (NN 35; ch. 4)) und waren damit besonders attraktiv für Eltern, die ihre Kinder gänzlich verborgen halten wollten. Die Bowes Hall Academy aus Yorkshire war 1823 in den Schlagzeilen der britischen Presse, nachdem bekannt geworden war, dass einige Kinder unter der Obhut des Schulleiters William Shaw erblindet waren. Der Fall genoss große Aufmerksamkeit und wurde letztendlich vor Gericht verhandelt. Shaw wurde angeklagt die Erblindungen der Kinder aufgrund von Vernachlässigung, schlechtem Essen und mangelnder Hygiene verschuldet zu haben (Collins, Education 98-111). William Shaw, Schulleiter der Bowes Hall Academy in Yorkshire, wird in Dickens’ Aufzeichnungen namentlich erwähnt und wurde vielfach als Model für Squeers angesehen. Die Tatsache, dass er wie Squeers nur ein Auge hatte, machte für viele Lesenden in der Viktorianischen Ära diese Interpretation plausibel.

Dickens erwähnt den Gerichtsprozess im Vorwort von 1839 zu *Nicholas Nickleby*, jedoch ohne Shaw beim Namen zu nennen (Collins, Education 98-111). Im Vorwort der Ausgabe von 1848 dementiert Dickens allerdings individuelle Ähnlichkeiten zwischen Shaw und Squeers, indem er seine Figur als „representative of a class and not an individual“ bezeichnet (*NN* xviii; Preface).

Eine der berühmtesten Leserinnen von *Nicholas Nickleby* war Königin Victoria. *The Girlhood of Queen Victoria*, eine Sammlung aus ihren Tagebüchern, zeigt, dass sie sich über Dickens' Schilderung der Zustände „in Workhouses and Schools“ mit Lord Melbourne unterhielt und Lord Melbourne diese Realität – „in many schools they give children the worst things to eat, and bad beer, to save expenses“ – bekannt war (zitiert in Collins, Education 89). Auf ihre Bitte hin las er zwar *Oliver Twist*, bewertete Dickens' Romane allerdings niedriger als Werke von Schiller und Goethe, die er als hochwertige Literatur erachtete: „It's all among Workhouses, and Coffin Makers, and Pickpockets . . . I don't like those things; I wish to avoid them; I don't like them in *reality*, and therefore I don't wish to see them represented“ (zitiert in Collins, Education 144). Während Melbourne die Armen und die am Rande der Gesellschaft Lebenden aus seinem Blickfeld verbannen wollte, schaute Dickens genau hin. Er widmet ihnen nicht nur einen Platz in seinen Romanwelten, sondern die sympathische Darstellung von Ausgegrenzten nennt Ledger am Beispiel der Prostituierten Nancy aus *Oliver Twist* „a radical cultural act“ (Ledger 70). Ähnlich radikal ist Dickens' Darstellung von Smike und die Anklage der Yorkshire Schulen, denn Dickens zeigt Smike trotz seiner geistigen Einschränkungen nicht allein als bemitleidenswerte Figur, sondern lässt ihn zum unschätzbar wertvollen Weggefährten von Nicholas werden, macht ihn zum elisabethanischen Bühnennarren und zeigt ihn als aktives gesellschaftliches Mitglied.

4.1 Smikes tragikomische Gestalt im Kontext einer Narrentradition

Smike hat bis zu seiner Bekanntschaft mit Nicholas, den größten Teil seines Lebens in Dotheboys Hall verbracht. Er ist bereits als kleiner Junge in die Schule in Yorkshire gekommen und wie alle anderen dort lebenden Kinder nach Dotheboys Hall abgeschoben worden. Wie sich später herausstellt, ist er der uneheliche Sohn von Ralph Nickleby, Nicholas' Onkel und damit Nicholas' Cousin. In der langen Zeit in Dotheboys Hall ist Smike dem Kindsein körperlich entwachsen, geistig hat er sich aber nicht seinem Alter entsprechend entwickelt. Smike kann sich kaum etwas merken und nicht immer verstehen, was zu ihm gesagt wird (*NN* 273; ch. 22).

Er wird als „poor soul“ bezeichnet, als „crushed boy of nineteen“ (NN 143-44; ch. 12). Seine geistigen Fähigkeiten sind so unterentwickelt, dass er den Inhalt eines Buches, das für einen Neunjährigen bestimmt ist, nicht versteht (NN 143; ch. 12). Smikes Beeinträchtigungen sind geistiger und körperlicher Natur. In Dotheboys Hall wird er als verwirrt beschrieben, Nicholas nennt ihn „a foolish, silly creature“ und Ralph Nickleby spricht von seinem „weak imperfect intellect“ (NN 143; ch. 12; NN 443; ch. 35; NN 590; ch. 45). Smike hinkt zudem (NN 79; ch. 7). Sein kaum vorhandener Intellekt lässt die Analogie zu den in der Gesellschaft als ‚harmlose Verrückte‘ geduldeten Menschen zu, denen man im Mittelalter besonderen göttlichen Schutz zugesprochen hat.⁶⁸

Smike wird wie die in Dotheboys Hall auf ihre körperlichen Anomalien reduzierten Kinder ebenfalls über seine unzureichende Körperlichkeit beschrieben und seine Erscheinung wird als „attenuated frame“ bezeichnet (NN 79; ch. 7). Seine Persönlichkeit und sein Körper sind in den Jahren in der Yorkshire Schule ausgezehrt worden. Sowohl psychisch als auch physisch ist er kaum vorhanden. Sein Blick ist leer und hoffnungslos und zeugt von einer inneren Leere (NN, 79; ch. 7). Smike ist durch Dotheboys Hall zu einem „wretched, jaded, spiritless object“, zu einem undefinierbaren und fast schon körperlosen Objekt geworden (NN 153; ch. 13). Als Smike nach einem Fluchtversuch aus der Schule von Squeers gesucht und wieder zurückgebracht wird, kann Nicholas seine Identität kaum mehr ausmachen, „. . . the wretched Smike: so bedabbled with mud and rain, so haggard and worn, and wild, that, but for his garments being such as no scarecrow was ever seen to wear, he [Nicholas] might have been doubtful, even then, of his identity“ (NN 152; ch. 13). Auf dem Höhepunkt der körperlichen und seelischen Misshandlungen durch den Schulleiter Squeers verliert Smike alle menschlichen Züge und ist seiner Identität durch Dotheboys Hall beraubt. Dieser Verlust wird vorbereitet durch die Tatsache, dass Smike keine Verbindung zu seiner Vergangenheit herstellen kann. In all den Jahren in der Erziehungsanstalt wird nicht nach ihm gefragt, kein Brief erreicht ihn und niemand vermisst ihn. Die Zahlungen des Schulgeldes an Mr. Squeers sind eingestellt und

⁶⁸ Das Betragen der geduldeten ‚Verrückten‘ wurde im Mittelalter wie das eines unschuldigen Kindes bewertet, das aufgrund mangelnder geistiger Reife Konventionen nicht verstehen und sich folglich auch nicht nach ihnen richten kann. Ihr Handeln wurde unabhängig von den Sitten, Bräuchen oder Traditionen der Gesellschaft beurteilt und an ihr Auftreten und Benehmen waren keine Erwartungen geknüpft. Eine Missachtung von gesellschaftlichen Normen, von Gesetz und Religion wurde toleriert, da eine Verletzung von normativen Regeln nicht in vollem und vernünftigem Bewusstsein geschah. Im Mittelalter war außerdem der Glaube weit verbreitet, dass das zusammenhangslose Gerede von geistig Schwachen im Zusammenhang mit göttlicher Eingebung stehe (Kaiser 6-8).

Squeers betont den Umstand, dass Smike ganz allein auf der Welt und damit ihm ausgeliefert ist: „Now, this is a pretty sort of thing, isn't it, that you should have been left here, all these years . . . no notice taken, nor no clue to be got who you belong to?“ (NN 80; ch. 7). Für Smike ist die Vorstellung, keinen familiären Ausweg aus der Yorkshire Schule zu haben, fast unerträglich und sein geistiger Zustand droht sich darüber zu verschlechtern (NN 80, ch. 7). Smike ist identitätslos, vollständig entwurzelt und ganz allein auf der Welt. In *Great Expectations* wendet Dickens den Vergleich mit einer Vogelscheuche bei einer weiteren Figur an, die in Anlehnung an eine Narrentradition lesbar ist. Joe Gargery wird ebenfalls mit einer Vogelscheuche verglichen: „In his working-clothes, Joe was a well-knit characteristic-looking blacksmith; in his holiday clothes, he was more like a scarecrow in good circumstances, than anything else“ (GE 20; ch.4). Auch hier dient der Vergleich dazu, den Verlust der Identität zu verdeutlichen. Joe, der weder lesen noch schreiben kann und keinerlei Schulbildung genossen hat, ist in seiner Arbeitskleidung ganz er selbst. Wenn er sich für Pip ‚verkleidet‘ und versucht etwas anderes darzustellen, führt das dazu, dass er selbst nicht mehr erkennbar ist. Über ihn heißt es: „He was a mild, good-natured, sweet-tempered, easy-going, foolish, dear fellow – a sort of Hercules in strength, and also in weakness“ (GE 6; ch. 2). Ähnlich wie bei Mr. Dick überzeugen seine Ratschläge aufgrund ihrer Einfachheit. Damit zeigt sich, dass auch in *Great Expectations* das Thema der Identität reflektiert wird.

Die Kleidung als Erkennungsmerkmal der menschlichen Identität wird bei Smike und Joe besonders deutlich. Nach dem Fluchtversuch ist Smike für Nicholas nur noch durch sein außerordentliches Gewand zu erkennen. Der Fokus auf Smikes Kleidung wird schon bei der ersten Begegnung zwischen Smike und Nicholas gelegt. Smikes Kleidung wird als „extraordinary mixture of garments which formed his dress“ beschrieben (NN 79; ch. 7). Während die Kleidung an Armen und Beinen zu klein ist („absurdly short in the arms and legs“), sind die Stiefel zu groß für die Füße. Er trägt eine Mischung aus Kinderkleidung und Kleidung für einen Erwachsenen, „round his neck, was a tattered child's frill, only half concealed by a coarse, man's neckerchief“ (NN 79; ch. 7 und NN 79; ch. 7). McKnight führt in diesem Zusammenhang an, dass Smike mit seiner Kleidung in der Tradition der heiligen Idioten und weisen Narren steht. Sie bezieht sich auf die Hofnarren aus Mittelalter und Renaissance, auf karnevaleske Feierlichkeiten und auch auf den mittelalterlichen ‚Dorftrottel‘ (McKnight *Idiots* 41-42). Smike lässt zwar aufgrund seiner Kleidung deutliche Konnotationen zu einer kulturgeschichtlichen Narrentradition erkennen, steht aber in Abgrenzung zum heiligen Idioten. Der heilige Idiot erlangte im siebzehnten Jahrhundert als „enlightened illiterate“ Kultstatus

(Saward 135).⁶⁹ Ein Punkt den Andrews untermauert, wenn er deutlich herausstellt, dass weder Mr. Dick noch Smike als heilige Idioten zu bezeichnen sind: „Neither has a trace of the divine idiot“ (Andrews 78). Dickens' eigene unbestimmte religiöse Überzeugungen belegen diesen Punkt. Die häufigen religiösen Referenzen in seinem Œuvre veranschaulichen die Verwurzelung der Religion in einer gläubigen Gesellschaft. Dickens macht seine Abneigung gegen radikale Ausprägungen des Evangelikalismus oder des römischen Katholizismus allerdings deutlich (Schlicke, Companion 505-01). Im Zusammenhang mit Smikes Kleidung, die ihn weder als Erwachsenen noch als Kind zeigt, spricht Andrews von Smikes „hybrid appearance“ und weist damit auf eine Diskrepanz in Smikes Entwicklung hin, die ihn als physisch entwickelt und mental zurückgeblieben zeigt (78).⁷⁰ Smike zeigt sich, bedingt durch seine Identitätslosigkeit und kaum vorhandene körperliche Präsenz, durch seine Kleidung in Anlehnung an die Narrentradition und durch seine geistigen und körperlichen Unzulänglichkeiten als Figur im Bereich des Liminalen.

Die Vorstellung der Lesenden von Smike wird neben dem Romantext auch durch die abgedruckten Illustrationen geprägt. Dickens' Romane, wie auch die anderer bedeutender zeitgenössischer Schriftstellerinnen und Schriftsteller, wurden seiner Zeit in illustrierten monatlichen Folgen publiziert. Für die viktorianische Leserschaft war dies eine willkommene Form der Visualisierung des Gelesenen. Michael Steig grenzt Dickens' illustrierte Romane von zeitgenössischen Romanen ab und legt das Augenmerk dabei auf die besonders tief gehende und enge Zusammenarbeit zwischen Hablot Knight Browne und Dickens. Dickens nutze seine Illustratoren, um seine eigenen Vorstellungen in ausdrucksstarke Bilder ‚übersetzen‘ zu lassen. Er legte viel Wert auf Zeichnungen, die seinem eigenen Bild der jeweiligen Romanfigur

⁶⁹ Heilige Idiotie ist ein Begriff, der auf die Mönchsliteratur des vierten Jahrhunderts zurückzuführen ist. Der heilige Idiot unterscheidet sich vom weisen Narren im christlichen Sinne. Der griechische Begriff *idiōtēs* bezeichnet einen einfachen Menschen, der keinerlei öffentliche Funktion und keinerlei Können besitzt. Im Lateinischen meint der Begriff *idiota* Ähnliches. Er beschreibt einen bäuerlichen Menschen, der ohne wissenschaftliche Kenntnisse, ungebildet und unbelesen ist. Der heilige Idiot ist in der Mönchsliteratur entweder ein ungebildeter bäuerlicher Mensch, der aber spirituelle Gaben besitzt oder aber ein gebildeter Mönch, der nach höherem Wissen strebt, um die göttliche Weisheit zu erlangen (Saward 12-13).

⁷⁰ Andrews unterscheidet fünf Kategorien in die sich erwachsene Kinder in Dickens' Romanwerk einordnen lassen. Smike gehört mit Maggy aus *LD* und Barnaby Rudge aus dem gleichnamigen Roman in die Kategorie „arrested development“. Die Beschreibung einer Diskrepanz in der Entwicklung wird komisch reflektiert und die Figuren sind physisch entwickelt und mental zurückgeblieben (Andrews 75-79).

entsprachen. Roman und Illustration entwickelten sich dabei gemeinsam weiter (Steig ix).⁷¹ Die Zeichnung „Nicholas Astonishes Mr. Squeers and Family“ zeigt Smike als körperlich deutlich gezeichnete Figur. Sein Körper ist abgemagert und er steht mit gebeugten Knien, sodass er kleiner wirkt, als er tatsächlich ist. Die Kleidung ist zerrissen und viel zu klein für den mittlerweile hochgewachsenen Smike. Die Illustrationen von Smike korrespondieren visuell mit dem Romantext und untermauern ebenfalls die Liminalität der Figur.

Smikes Aussehen transportiert Unstimmigkeit, Komik und Tragik zugleich. Die Wechselwirkung von Tragik und Komik, die nicht zuletzt in Smikes Erscheinungsbild verankert ist, zeigt sich in den unterschiedlichsten Situationen. Seine komische und narrenhafte äußerliche Erscheinung ruft bei den Lesenden nicht nur Mitleid hervor, sondern provoziert auch eine humoristische Betrachtung von Smike. Auf erzählerischer Ebene werden Tragik und Komik ebenfalls in enge Beziehung gebracht und das Nebeneinander der scheinbaren Gegensätze wird in *Nicholas Nickleby* formuliert, wenn es über den Anblick der Kinder in Dotheboys Hall heißt, „irresistibly ridiculous, but for the foul appearance of dirt, disorder and disease . . .“ (NN 89; ch. 8). Obwohl Smikes Blick „a long and very sad history“ erzählt und sein Allgemeinzustand deutliche Misshandlungen aufweist, zeugen die Handlungsstränge, in die Smike verwickelt ist, von Situationskomik (NN 79; ch. 7). So zum Beispiel, wenn er, einem vor Hunger abgemagerten Gerippe ähnlicher als einem Menschen, Squeers beim Abendessen mit Bier und Steak versorgt. Dickens untermalt die Situation trotz ihrer Dramatik mit Humor.

Ebenfalls im Bereich der Komik ist Smikes Auftritt als Apotheker aus *Romeo and Juliet* in Crummles Theaterwelt verankert, wenngleich der Grund für die Verkörperung des Apothekers in Smikes tragischem Leben zu finden ist. Er ist aufgrund seines ausgemergelten körperlichen Zustandes wie geschaffen für die Rolle: „. . . Smike was pronounced unanimously, alike by audience and actor, the very prince and prodigy of Apothecaries“ (NN 330; ch. 25). Crummles schwört: „I never saw a young fellow so regularly cut out for that line, since I’ve been in the profession“ (NN 281; ch. 22). Bei all der Tragik in Smikes Lebensgeschichte kann über Crummles Loblied auf Smikes körperlich ausgezehrtten Zustand geschmunzelt werden. Tragik und Komik sind hier so eng beieinander, dass die Übergänge fließend sind und es wird

⁷¹ „Dickens ruled his illustrators with a heavy hand“, heißt es bei Michael Steig. Wobei Steig deutlich macht, dass Hablot Knight Browne (Phiz) und Dickens eine intensive Zusammenarbeit pflegten und Browne mehr war als reiner ‚Übersetzer‘. Er war Künstler und Mitarbeiter an Dickens’ Romanen und interpretierte sie auf ganz eigene Art und Weise (Steig, ix).

deutlich, dass die Lesenden über Smike, trotz seines erbärmlichen Zustandes und allen Mitgeföhls das auch Nicholas immer wieder aufkommen lässt, lachen dürfen. An dieser Stelle kommt die bereits in *Oliver Twist* angewandte Streaky-Bacon-Theorie zum Tragen. Hier verteidigt der Erzähler mit Beginn von Kapitel 17 das Nebeneinanderstehen von Tragödie und Komödie: „It is the custom on the stage: in all good, murderous melodramas: to present the tragic and the comic scenes, in as regular alternations, as the layers of red and white in a side of streaky bacon“ (*OT* 118; ch. 17). In *Nicholas Nickleby* wechseln tragödienhafte und komödienhafte Beschreibungen durch die Smike zur tragikomischen Gestalt wird.

Als Narr ist Smike das Hervorrufen von Gelächter inhärent. Michael Bachtin zeigt in seiner Studie zu Rabelais *Gargantua und Pantagruel* den Narren als Träger des Karnevalprinzips, der die eigentliche Welt in Umkehr bringt. Mit seinem Treiben erschafft der Narr „eine zweite Welt und ein zweites Leben“ (Bachtin, Rabelais 53).⁷² Das Lachen, durch den Narren hervorgerufen, befreit den Menschen von „der anezogenen Furcht vor dem Geheiligten, dem autoritären Verbot, dem Vergangenen, vor der Macht“ (Bachtin, Literatur 39). Das Aufbrechen von hierarchischen Strukturen, das mit Smikes Flucht aus Dotheboys Hall seinen Anfang hat, endet nach seinem Tod in der Auflösung von Dotheboys Hall als „full-scale carnival inversion“ (Bowen, *Performing* 169).⁷³ Mrs. Squeers und Wackford Squeers junior müssen in einer von den Schülern aus der Erziehungsanstalt angezettelten Revolte die gleichen Peinigungen ertragen, die seinerseits Smike hinnehmen musste. Dotheboys Hall geht in karnevalesker poetischer Gerechtigkeit zugrunde (Toker 26).

⁷² Die parallel erschaffene Welt ist allerdings nur eine Lebensform auf Zeit (Bachtin, Rabelais 53). Bachtin beruft sich in seinen Ausführungen zum Narren auf Fastnachtsumzüge und -bräuche, auf christliche Prozessionen und auf folkloristische Traditionen. Er verdeutlicht die Natur des Narren anhand karnevalesker Rituale und Feierlichkeiten. Die Dauer des karnevalesken Treibens ist begrenzt auf die Dauer der Festlichkeit und die Umkehr der Welt nur in zeitlichem Rahmen möglich. Der Narr und der Possenreißer sind die Figuren, die den ungestraften Ausbruch aus der eng gesteckten kirchlichen und staatlichen Welt gestalten können. In geschützter Umgebung der Festlichkeit werden Sitten und Moral der Kirche verdreht und verzerrt und die Narrenfreiheit, die „unsere zweite Natur ist und dem Menschen angeboren scheint“, gefeiert. Bei Bachtin steht der Narr zwischen Realität und Kunst und ist Kenner einer inoffiziellen Wahrheit (Bachtin, Rabelais 53, 55, 125).

⁷³ Welsford führt die karnevalesken Feierlichkeiten in England und Europa, in denen der Narr hochgeschätzt wird, auf die Saturnalien zurück, einen römischen Festtag zu Ehren des Gottes Saturn, die von Lukian beschrieben werden. Hier tauschen Herr und Sklave die Kleider, das Gesetz verliert seine Macht und stattdessen regiert der Narrenkönig in einer verkehrten Welt. In den karnevalesken Feierlichkeiten des Mittelalters dreht der Narr die Ordnung um und wird zum „Lord of misrule“, zum „Abbot of Unreason“ oder auch zum „Prince of the fools“. Vertiefend nachzulesen ist dies bei Welsford (197-217). Siehe auch Natalie Zemon Davis, die verstärkt auf den Ursprung, die Ausgestaltung und den Ablauf der Festlichkeiten und die besonders deutliche Ausprägung der Narrenfeste in Frankreich eingeht (97-123).

4.2 Smike als elisabethanischer Bühnennarr

Nach dem missglückten Fluchtversuch von Smike schlägt der Schulleiter Squeers seinen Schützling vor den Augen aller anderen Kinder. Nicholas findet den Mut, Smike zu Hilfe zu kommen. Er stellt sich zwischen Squeers und Smike und macht deutlich, dass er die Misshandlungen an den Schülern nicht länger dulden wird. Nach der Eskalation sind Smike und Nicholas gezwungen, die Yorkshire Schule zu verlassen. Mit der Flucht der beiden aus Dotheboys Hall steht Smike an Nicholas' Seite und ist bis zu seinem Tod der Wegbegleiter des Protagonisten. Die Beziehung zwischen beiden beginnt in der Schule und ist zunächst durch die Abhängigkeit Smikes von Nicholas geprägt: „The wretched creature, Smike, since the night Nicholas had spoken kindly to him in the schoolroom, had followed him to and fro, with an ever-restless desire to serve or help him; anticipating such little wants as his humble ability could supply, and content only to be near him“ (NN 143; ch. 12). Die fast schon devote Haltung von Smike ist ein Zeichen seiner Unselbstständigkeit und bereitet die gemeinsame Reise inhaltlich vor. Nachdem Smike und Nicholas die Schule verlassen haben, ändert sich dieses Verhältnis und geht in eine soziale Interdependenz über. Smike wird auf der gemeinsamen Reise zu Nicholas' „only comfort“ und zu seinem „faithful friend and affectionate fellow-traveller“ (NN 256; ch. 20; NN 443; ch. 35). Während Squeers Smike noch als „nasty, ungrateful, pig-headed, brutish, obstinate, sneaking dog“ beschimpft, wird er von Nicholas als „the most grateful, single-hearted, affectionate creature, that ever breathed“ beschrieben (NN 154; ch. 13; NN 386; ch. 30). In ihrer Zeit bei der Theatergruppe von Mr. Crummles entwickelt sich zwischen Smike und Nicholas ein Schüler-Lehrer-Model, das in deutlichem Kontrast zu dem Schüler-Lehrer-Model in Dotheboys Hall steht. Smike muss, um den Apotheker zu spielen, nur wenige Zeilen aus *Romeo and Juliet* auswendig lernen. Für ihn ist das eine kaum zu meisternde Aufgabe: „Smike . . . had been as yet wholly unable to get any more of the part into his head than the general idea that he was very hungry“ (NN 329; ch. 25). Nicholas studiert mit Smike Satz für Satz ein, um ihn zum Erfolg zu führen. Beide Figuren gewinnen an Erfahrung und können sich in gegenseitigen Lernprozessen weiterentwickeln: „Never had master a more anxious, humble, docile pupil. Never had pupil a more patient, unwearying, considerate, kind-hearted master“ (NN 330; ch. 25).

Ein weiterer Punkt unterstreicht Smikes Bedeutung für Nicholas. Hat sich an Smikes Körper in Dotheboys Hall die grausame Behandlung durch Mr. Squeers deutlich abgezeichnet, macht sich nach der Flucht die gutmütige und liebevolle Sorge von Nicholas bemerkbar. Smike

dient somit als Reflexionsfigur und Charakterindikator für andere Figuren im Roman und er ist Nicholas' Gefährte auf der Reise im Bildungsroman. Obwohl die innere Entwicklung von Nicholas' und auch von Smikes Persönlichkeit nicht so detailliert beschrieben wird, wie dies später bei David in *David Copperfield* oder bei Pip in *Great Expectations* der Fall ist, so wird doch deutlich, dass beide sich durch ihre gemachten Erfahrungen weiterentwickeln und sie die Lesenden bis zum Ende des Romans an ihren Fortschritten teilhaben lassen. Die beiden sind nicht nur Weggefährten, ihre Verbindung zeugt von einer tiefen inneren Verbundenheit. „My heart is linked to yours“, sagt Nicholas zu Smike und er beteuert weiter: „I would not lose you now, Smike, for all the world could give. . .“ (NN 256; ch. 20; NN 256; ch. 21).

Nicholas und Smike schließen sich auf ihrer Reise einer Gruppe fahrender Schauspielenden, dem Theater von Mr. Crummles, an. Während seiner Zeit in der Theatergruppe entwickelt sich Nicholas zu einem bejubelten Autor und Schauspieler und Smike, ebenfalls Schauspieler, wird in der Rolle des Apothekers aus *Romeo and Juliet* als „prince and prodigy of Apothecaries“ gefeiert (NN 330; ch. 25). Simon Callow bezeichnet die Kapitel der Crummlestruppe als „Dickens's love letter to the profession“ (Callow 81). Dickens widmete seinen Roman *Nicholas Nickleby* 1839 dem englischen Schauspieler und seinem engen Vertrauten William Macready, dessen Erstaufführung von Shakespeares *King Lear* er am 25. Januar 1838 in Covent Garden besuchte (Patten 26). Valerie Gager schreibt in diesem Zusammenhang: „In fact, the entire novel may be viewed as a combined celebration of Shakespeare and Macready, with its numerous references to plays in the Covent Garden repertoire as well as to actors and managers both on stage and in life“ (Gager 69).

Forster schrieb im *Examiner* am 28. Januar desselben Jahres eine Rezension über Macreadys Aufführung, für die Dickens ihn mit Informationen versorgte, da Forster selbst verhindert war und die Inszenierung nicht anschauen konnte. Forster beschreibt in einer späteren Rezension am 27. Oktober 1849 über Macreadys *King Lear*: „The attachment and fidelity of the poor Fool to the houseless, broken-hearted King“ (zitiert in Patten 26). Patten sieht *Nicholas Nickleby* als Neuschreibung „of the traditional ‚buddy‘ relationship between two travelers“ (Patten 27). Während Pickwick und Weller in ihrer Beziehung Don Quixote und Sancho Panza im vorindustriellen England spiegeln, sieht Patten in Smike und Nicholas hingegen eine Beziehung, wie King Lear und sein Narr sie führen. Nicholas ist dabei das heimatlose Familienoberhaupt und Smike verfolgt seine bedingungslose Loyalität soweit, dass

sie schließlich zu seinem Tod führt. Für Patten treffen sich hier das Pikareske und das Melodramatische (Patten 27).⁷⁴

Schauspielkunst ist eine zentrale Metapher in *Nicholas Nickleby* (Gold 67). Mit Smikes Verkörperung des Apothekers in *Romeo and Juliet* ergibt sich ein interessanter Zusammenhang in Bezug auf Dickens' Narrenpoetik. Bei den Vorbereitungen der Crummlestruppe für die Aufführung des Bühnendramas werden die Misshandlungen, die Smike zuvor in Dotheboys Hall erlitten hat, zum zentralen Element. Für die Rolle des Apothekers in Shakespeares *Romeo and Juliet* ist Smike mit seinem ausgemergelten Körper wie geschaffen. Smikes Verfassung spiegelt den im Drama wie folgt beschriebenen Apotheker: „Famine is in thy cheeks, / Need and Oppression starveth in thy eyes, / Contempt and beggary hangs upon thy back, / The world is not thy friend, nor the world's law . . .“ (*Rom.* 69-72). Damit sieht Crummles in Smikes Körper genau das, was er für die Unterhaltung seiner Zuschauenden benötigt. Smikes Körperlichkeit wird das Mittel zur Kommunikation zwischen Publikum und Romanbühne. Damit übernimmt Smike, der aufgrund seines absurden Gewandes bereits in Bezug zur mittelalterlichen Narrentradition steht, auf der Bühne von Mr. Crummles eine ähnliche Funktion wie die Narren in Shakespeares Dramen. Er prangert auf Crummles Theaterbühne in Narrenmanie die Zustände der Romanwelt an, die auf die realen Missstände der Yorkshire Schulen referieren. Smike wird mit seinem Auftritt in Shakespeares Drama zu einem elisabethanischen Bühnennarren und gleichzeitig festigt der Auftritt seine Position als weiser dickensscher Narr in *Nicholas Nickleby*.

Wie die Bühnennarren in Shakespeares Dramen Vermittler von Wahrheiten sind und als Figuren zwischen Bühne und Publikum stehen, so steht Smike in vermittelnder Position zwischen Lesenden und fiktiver Romanwelt. In Smikes doppelter Vermittlerposition (Wirkung innerhalb des Romans: Publikum ↔ Romanbühne; Wirkung nach außen: Romanwelt ↔ Lesende) gestalten sich die Übergänge zwischen Crummles Bühne und Theaterwelt in die fiktive Realität, wie aus Shakespeares Dramen bekannt, fließend. Der berühmte Vergleich von

⁷⁴ Ein weiterer Aspekt den Patten anspricht, ist die Verwandlung von realen Charakteren in Pantomime und damit Bühnenfiguren, wie sie in frühen viktorianischen Dramen zu finden ist. Dickens variiert die typische Pantomime Handlung von Harlekin, Columbine und Clown in *Nicholas Nickleby*. Typischerweise will der geizige Vater, dass seine Tochter nicht den gütigen jungen Mann heiratet, sondern besteht auf einer Hochzeit zwischen Columbine und Pantaloon, dem reichen alten Senilen. Ein gutmütiger Spirit greift ein, verwandelt alle und die jungen Liebenden können glücklich miteinander leben. Patten betrachtet den Plot, die übergeordnete Handlung (Patten 26).

Bühne und Welt – „All the world’s a stage“ – den der melancholische Clown Jaque in *As You Like It* zieht, wird hier ins Gedächtnis gerufen, wenn Crummles Theaterwelt auch als „little world“ bezeichnet wird (NN 381; ch. 29).⁷⁵ Callow bezeichnet die Betrachtung der Welt als Theater in *Nicholas Nickleby* auch als „carnival view of life“ (83).

Ein Vergleich, der nicht nur in *Nicholas Nickleby* zu finden ist. Die Grenzen zwischen Bühne und Wirklichkeit verwischt auch Miss Mowcher in *David Copperfield*, die ihre Kleinwüchsigkeit nutzt und mit übertriebenem Lachen und aufgesetzter Heiterkeit zur närrischen Maskerade wird – „a most amazing spectacle“ (DC 331; ch. 22). Um Steerforth die Haare schneiden zu können, klettert sie auf einen Tisch, den sie als Bühne nutzt – „as if it were a stage“ (DC 331, ch. 22). Ihre dubiosen Verbindungen in elitäre Kreise passen zu der Gesellschaft, in der sich Steerforth bewegt. Mit ihrer provokanten Inszenierung versucht sie nun auch David in ihren Bann zu ziehen. Als sie David auffordert, sich ebenfalls von ihr frisieren zu lassen, wehrt dieser ab, bleibt an seinem Platz und widersteht ihrer Verführung (Cohen 13-14). Instinktiv erkennt David das Subversive hinter der heiteren Narrenmaske und entlarvt die Behandlung, die sie an Steerforths Kopf vornimmt als „evidently for no other purpose than our entertainment“ (DC 331; ch. 22). In seiner Liminalität wird der Narr über den Bühnenvergleich zur Brücke zwischen Roman und Lesenden und auch zum shakespeareschen ‚Touchstone‘ innerhalb der Figurenkonstellation.

In Dickens’ Romanen zeigt sich nicht nur seine Liebe zum Theater, gerade die frühen Romane sind mit ihren unmittelbaren Herausforderungen für die Protagonisten und mit der im Melodramatischen verhafteten scharfen Kontrastierung von Gut und Böse geprägt von Dickens’ „picaresque imagination“ (Patten 25). Besonders in *Nicholas Nickleby* wird Smikes Leben in Dotheboys Hall in melodramatischen Bildern geschildert. Auch die Betrachtung von Smike durch Nicholas ist in der Melodramatik verhaftet. Hier heißt es „Nicholas could hardly bear to watch him“ (NN 79; ch. 7). Smike wird von ihm als „poor soul“ bezeichnet (NN 143-44; ch. 12). Dickens wird häufig für seine stark melodramatischen Ausführungen kritisiert. Seine übertriebenen Bösewichte, tugendhaften und engelsgleichen Heldinnen, seine überzogene Rhetorik werden in Verbindung mit den Stereotypen des Bühnenmelodramas im

⁷⁵ Der Vergleich von der Welt als Bühne findet sich bereits in Erasmus’ *Lob der Torheit* (1511): „Was anderes ist nun das Leben als ein Schauspiel, in dem jeder seine Maske vor das Gesicht nimmt, auftritt und seine Rolle spielt, bis der Leiter ihn abtreten heißt“ (Erasmus 63).

neunzehnten Jahrhundert gebracht. Kritische Stimmen haben hier die Gemeinsamkeiten herausgestellt und dies als kritikwürdig in Dickens' Romanen angeprangert. Aber detaillierte Analysen der Essenz des Melodramas in Dickens' Werken wie zum Beispiel von Juliet John oder auch Sally Ledger zeigen, dass Dickens' Romane nicht von ungenügender Kontrolle zeugen, sondern melodramatische Elemente als Methode und bewusst eingesetztes Mittel verwendet werden. Die Episoden der Schauspielergruppe von Crummies mit Smike als Teil dieser Truppe dienen hier als Beispiel.

Dickens unterbricht in den Episoden der Schauspielergruppe den melodramatischen Plot des Romans. Melodrama wird durch die übertriebenen schauspielerischen Gesten und Darstellungen sogar bewusst ironisch reflektiert und Dickens verspottet damit sein eigenes Werkzeug (Schlicke, Companion 381).⁷⁶ Die Episoden der Theatergruppe können als Parodie der Haupthandlung des Romans und als Parodie der Hauptcharaktere im Roman verstanden werden, mithilfe derer Dickens die fiktive Natur seines Romans offenlegt und die Leere seiner Figuren preisgibt. Die Schauspielenden der Theatergruppe haben außerhalb und innerhalb des Theaters keinen gefestigten Charakter. Ihre gesamte Existenz beruht auf der Verkörperung von Rollen. Auf der Bühne und auch außerhalb der Bühne leben sie in theatralischen Gesten (Miller 89-90). Deutlich wird dies bei der Hochzeit von Mr. Lillyvick und Miss Petwoker. Die Hochzeit gleicht mit ihren künstlichen Blumen, den unechten Schmuckstücken, den Kostümen und den zur Schau gestellten und im Vorfeld abgesprochenen Gefühlen einem Bühnenstück (NN 325-26; ch. 25). Die Hochzeit ist genauso inszeniert wie jede andere Aufführung der Theatergruppe. Die melodramatischen Bühneneffekte übertragen sich in die ‚reale‘ Welt der Romanfiguren. Die Schauspielenden, die sich für ihre gespielten Rollen verkleiden („False hair, false colour, false calves, false muscles – they had become different beings“), verkleiden sich auch für Begebenheiten in ihrem ‚wirklichen‘ Leben („The costumes were beautiful“), das außerhalb der Bühne stattfindet (NN 302; ch. 24 und NN 326; ch. 25).

⁷⁶ Der melodramatisch geprägte Roman wird gerade in frühen Studien immer wieder für sentimentale Erzählstränge und für narrative Zusammenhangslosigkeit kritisiert. Gissing kritisiert, „the faulty construction . . . becomes a weariness, an irritation“ (Gissing, Critical Study 55). John Lucas beschreibt den Roman als „incoherent muddle“ und sieht Plot und Erzählung als „mismanaged“ an (55). Konkret verweist Lucas auf „. . . serious irrelevancies, discrepancies and plain inconsistencies of tone“ (Lucas 61). Philip Collins' Kritik erhebt den gleichen Vorwurf, „. . . the novel has no theme. . . . The plot is meaningless; the novel exists, like others of that period, as a compendium of items, some excellent and some inferior“ (Collins, Education 110).

Smike ruft in der Theatergruppe jedoch den gegenteiligen Effekt hervor. Anders als die professionell Schauspielenden der Theatergruppe muss er sich nicht verändern und sein eigenes Ich verfälschen. Der Theaterdirektor untermauert diesen Punkt: „Why, as he is now . . . without a pad upon his body, and hardly a touch of paint upon his face, he'd make such an actor for the starved business as was never seen in this country“ (*NN* 281; ch. 22). Smikes ‚reales‘ Ich gleicht bereits den fingierten Übertreibungen der Schauspielenden. Sein bloßes Aussehen reicht aber noch nicht aus, um den Hungernden auf der Bühne zu verkörpern. Helene Michie führt an, dass Smike die reale Erfahrung des Hungers noch mit ausdrucksstarken Gesten untermauern muss, um sie für das Publikum lesbar zu machen (95).⁷⁷ Nicholas bringt Smike die typischen Gesten bei, mit denen er einen Hungernden verkörpern kann, „. . . Nicholas showed him how he must come in with both hands spread out upon his stomach, and how he must occasionally rub it, in compliance with the established form by which people on stage always denote they want something to eat“ (*NN* 330; ch. 25). Smikes gespielter Hunger wird damit zur Parodie von Dickens' Darstellung des Hungers in der Yorkshire Schule und zur Parodie des Melodramatischen (Smike parodiert sich selbst). Um das Publikum und damit auch die Lesenden wirklich zu erreichen, bedarf es der melodramatischen Anreicherung des Melodramatischen. Hierin liegt natürlich auch Kritik an einem Publikum, das mehr als die Realität benötigt, um sich emotional bewegen zu lassen und sich in seiner Empathie angesprochen zu fühlen. Mit der Dramatisierung des Melodramatischen steigert Dickens das bereits alternierende Vorkommen von Tragik und Komik.⁷⁸

Humorvoll wird auch die Brücke zu den romanbeherrschenden ökonomischen Aspekten des Romans geschlagen. Smike verkörpert auf der Bühne den von Armut und Elend geplagten

⁷⁷ Helena Michie nimmt im Kontext der Familienaufstellung in *NN* Bezug auf die melodramatische Darstellung im Crummles Theater. Michael Both wird hier zitiert: „The eighteenth century believed that the major passions – joy, grief, anger, fear, jealousy, etc. – expressed themselves in a universal language of gesture, movement, and facial expression. By the very assumption of these outward forms, it was argued, the actor would then feel the appropriate passion“ (zitiert in Michie 95). Eine Taktik, auf die Dickens in *NN* zurückgreift und die sich, wie Michie aufzeigt, in den übertriebenen, großen und ausladenden körperlichen Gesten zeigt (94-96).

⁷⁸ Die Wechselwirkung, die sich in einzelnen Episoden oder Szenen des Romans zeigt und zum Lachen und Nachdenken gleichzeitig anregt, bringt für Friedman den Roman mit dem Bühnenmelodrama in Verbindung, das Dickens selbst gern gesehen hat. Der Roman ist stärker in der Komik denn in der Tragik verhaftet. So gibt es zum Beispiel ein glückliches Ende, in dem Nicholas es schafft, seine Familie zusammen zu führen und ein zu Hause für alle zu finden, es gibt unzählige absurde, komische Reden. Viele Charaktere tragen lächerliche Namen, wie zum Beispiel die Brüder Cheeryble, Sir Mulberry Hawk oder auch Lord Frederick Verisopht. Die tragischen oder pathetischen Elemente spielen aber auch eine wichtige Rolle. So ist der Schaden, den Smike in seiner Zeit in Dotheboys Hall genommen hat, zu groß, um sich ins Positive kehren zu lassen, auf ihn wartet der Tod (Friedman 318-27).

Apotheker aus *Romeo and Juliet*. Romeo, der dem Apotheker Geld gibt, verteuft es als „worse poison to men’s soul“ (*Rom.* 5.1.80).⁷⁹ In dem *Romeo and Juliet* zugrundeliegenden Gedicht *Romeus and Juliet* von Arthur Brooke ist von der „heavy countenance“ des Apothekers die Rede (zitiert in Grace 27). Crummles verwandelt diese in Smikes „capital countenance“ (*NN* 281; ch. 22). Damit wird Smike, der in Dotheboys Hall passiver Teil des ökonomischen Geschehens war, jetzt aktiver Teil des Wirtschaftskreislaufes: „With your [Nicholas] own salary, and your friend’s [Smike], . . . you’d make a pound a week!“ (*NN* 284; ch. 22). Smike wird damit zum *comic relief* für seine eigene Geschichte.

In *Nicholas Nickleby* wird nicht zuletzt am Beispiel von Crummles Theaterwelt deutlich, dass Dickens’ Imagination unterschiedliche Traditionen und Genres verbindet. In *David Copperfield* ‚zelebriert‘ Miss Mowcher den Bühnenvergleich, während David das Leben mit einem Märchen vergleicht: „I know that . . . life was more like a great fairy story, which I was just about to begin to read, than anything else“ (*DC* 273; ch. 19). In der Darstellung von Crummles Theaterwelt zeigt sich ein Verschwimmen nicht nur von Bühne und fiktiver Realität, sondern auch die Verbindung der Tradition des elisabethanischen Bühnennarren mit moderner Unterhaltungskultur.

Dickens, der die populären Unterhaltungsformen als wichtigen kulturellen Beitrag wertschätzte, unterwandert in der Verbindung von ‚hoher‘ und ‚niederer‘ Kultur bestehende kulturhierarchische Strukturen (John, *Popular Culture* 142). Smike, der Narr, wird hier zum verbindenden Element dieser scheinbaren Gegensätze. Damit ist er nicht nur eine Brücke innerhalb des Romangeschehens und nach außen zu den Lesenden hin, sondern auch eine Brücke auf dem Weg in die Moderne.

4.3 Institutioneller Wahnsinn im Bild der Hölle

Gleich zu Beginn des Romans wird deutlich, dass Mr. und Mrs. Squeers mit ihrer Schule ein Geschäftsmodell verfolgen, dessen Wertschöpfung die dort aufgenommenen Jungen

⁷⁹ Für eine ausführliche Studie zur Figur des Apothekers siehe Dominik Grace. In *Romeo and the Apothecary* stellt er heraus, dass das Elend des Apothekers gleichzeitig auch das Innenleben Romeos widerspiegelt. Hier wird ausführlich auf die Rolle des Apothekers im Zusammenhang mit der Bühnendynamik und der Darstellung mehrerer Figuren durch ein und denselben Schauspieler eingegangen (Grace 28-34).

garantieren. Das unternehmerische Handeln der Squeers wird wie folgt beschrieben, „. . . their business and profession was to get as much from every boy as could by possibility be screwed out of him“ (NN 87; ch. 8). Ein Zusammentreffen zwischen dem zweifelhaften Mr. Snawley und Mr. Squeers in London verdeutlicht den Wert von Kindern als Ressource für Squeers Unternehmen. Snawley will seine beiden ungewollten Stiefsöhne in Dotheboys Hall unterbringen und sie somit aus seinem Leben verbannen. Er verhandelt mit Squeers den Preis für eine dauerhafte Unterbringung der Stiefsöhne, dabei sind sich Snawley und Squeers uneins, ob der veranschlagte Preis in Pfund oder Guinea zu verstehen ist. Squeers schlägt schließlich einen Handel vor: „Let me see; four fives is twenty, double that and deduct the – well, a pound either way shall not stand betwixt us. You must recommend me to your connection, sir and make it up that way“ (NN 33; ch. 4). Mit den Kindern als verhandelbare Waren steht der ökonomische Aspekt in Dotheboys Hall klar im Vordergrund. Neben dem Schulgeld nutzt das Ehepaar jede Möglichkeit, seinen Gewinn zu maximieren. Die Kinder bekommen so wenig wie möglich zu essen, schlafen auf harten Pritschen dicht aneinandergedrängt, waschen sich mit eiskaltem Brunnenwasser und entbehren jeden Komfort. Briefe und Päckchen, die für die Kinder in Dotheboys Hall ankommen, werden von den Squeers abgefangen und jedes Hab und Gut, wie zum Beispiel Socken, Mützen oder auch Geld, werden zur persönlichen Bereicherung der Squeers einbehalten (NN; ch. 8). Mr. Squeers ist unerlässlich auf der Suche nach neuen Schülern als finanzielle Quelle für sein Geschäftsmodell und inseriert zu diesem Zweck sein Angebot in den Londoner Lokalzeitungen. In Sorge um das Wohlergehen der Jungen ist er nur, wenn seine finanziellen Pläne gefährdet werden könnten. So weist er seinen neuen Hilfslehrer Nicholas an, auf die Stiefsöhne von Mr. Snawley acht zu geben, bevor sie sich mit der Kutsche auf den Weg von London nach Yorkshire machen: „I’m afraid of one of them boys falling off, and then there’s twenty pound a year gone“ (NN 47; ch. 5).

Dotheboys Hall zeigt sich als Paradebeispiel der durch Effizienz geprägten ökonomischen fiktiven Realität und Gewinnmaximierung ist der einzige Beweggrund für die Existenz der Anstalt. John Bowen verdeutlicht in diesem Zusammenhang eine strukturgebende thematische Ausrichtung des Romans. Neben Wohlstand und Tugend, als sich widersprechende und romanbeherrschende Themen, werden die Erzählstränge durch ökonomische Zwänge verbunden. So beginnt der Roman mit der ökonomischen Realität der Nicklebys. Nicholas’ Vater hat, angetrieben von seiner Frau, die Familie durch Spekulationen mit Aktien in den Ruin getrieben. Der Roman spiegelt damit den historischen Kontext seiner Zeit wider und bringt mit dem Verweis auf eine Manie an Spekulationen in den 1830ern die Handlung in Gang. Mit

seinem Tod lässt Mr. Nickleby seine Familie in einer prekären häuslichen Lage zurück und beraubt sie ihres Zuhauses (Bowen, Other 113-14). Mr. Mantalini perpetuiert die Bedeutung des Geldes wie folgt: „And what about the cash, my existence’s jewel?“ (NN 207; ch. 17).⁸⁰ Die romanbeherrschende Macht des Geldes manifestiert sich in der Ausgangssituation des Romans und wird in der Effizienz von Dotheboys Hall und in der Ausbeutung von Smike auf die (unmenschliche) Spitze getrieben.

Forster erwähnt Dickens’ Wut über die Yorkshire Schulen und formuliert, „. . . he was bent upon destroying if he could“ (Forster 123). Dickens’ Schilderung der Zustände in Dotheboys Hall in seinem Roman *Nicholas Nickleby* ist eine radikale Anprangerung des Schulmodells, wie er es in Yorkshire vorgefunden hat:

Pale and haggard faces, lank and bony figures, children with the countenances of old men, deformities with irons upon their limbs, boys of stunted growth, and others whose long meagre legs would hardly bear their stooping bodies, all crowded on the view together; there were the bleared eyes, the hare-lip, the crooked foot, and every ugliness or distortion that told of unnatural aversion conceived by parents for their offspring, or of young lives which, from the earliest dawn of infancy, had been on horrible endurance of cruelty and neglect. . . . With every kindly sympathy and affection blasted in its birth, with every young and healthy feeling flogged and starved down, with every revengeful passion that can fester in swollen hearts, eating its evil way to their core in silence, what an incipient Hell was breeding here! (NN 88; ch. 8)

Dickens zeichnet mit seiner detailgetreuen, Mitleid erregenden Schilderung ein Schreckensbild. Für Forster ist Dotheboys Hall „like a piece by Hogarth“ (Forster 121).⁸¹ Die bildhafte Beschreibung ähnelt nicht nur in ihrer realistischen Darstellung und in ihrer Expressivität den Werken von Hogarth, sondern auch thematisch ergibt sich ein Zusammenhang. Die Kinder in der Erziehungsanstalt sind das Spiegelbild einer verrückt gewordenen Gesellschaft, die zum

⁸⁰ Ein Beispiel für die überdeutliche Präsenz von Geld und ökonomischem Effizienzdenken ist Ralph Nickleby’s Versuch über Nicholas’ Schwester Kate an Geld zu kommen. Ihr Onkel Ralph lässt Kate Gegenstand einer Wette werden und ist bereit, ihre Sittsamkeit als Frau der viktorianischen Gesellschaft zu verspielen. In einem anschließenden Streitgespräch mit Sir Mulberry wird der ökonomische Wert von Kate thematisiert: „You would sell your flesh and blood for money . . . Do you mean to tell me that your pretty niece was not brought here as a decoy for the drunken boy downstairs?“ (NN 242; ch. 19).

⁸¹ Hogarth wird in der dritten Edition des 1841 Druckes von *OT* im Vorwort erwähnt und wird für seine realistischen Londoner Straßen Szenen gelobt. Dickens kannte die Arbeiten von Hogarth sehr gut und verdeutlichte den Einfluss von Hogarth mit dem Untertitel „A Parish Boy’s Progress“ zu *OT*. Hier wird die Kenntnis von Bunyans *Pilgrims Progress* deutlich, aber auch die Kenntnis von Hogarth’s Serie *A Harlots Progress*. Szenen aus dem ersten Kapitel von *OT* erinnern ebenfalls an zwei Radierungen aus Hogarth’s Serie (Lindsay 175).

einen ihre Kinder in Erziehungsanstalten wie den Schulen in Yorkshire gibt und zum anderen diese Schulen in der Mitte ihrer Gesellschaft duldet. Damit steht sie thematisch in einer Reihe mit Hogarths *The Rake's Progress*. Die Platte Acht der Kupferstichserie zeigt neben dem im Irrenhaus gelandeten Tom Personen des öffentlichen Lebens. Mit der Zurschaustellung eines Königs, eines Bischofs, eines Schneiders, eines Astronomen und eines Musikers spiegelt Hogarth dem Betrachter die eigene Gesellschaft. In dem Kupferstich fungieren die vermeintlich Weisen als Repräsentanten einer wahnsinnig gewordenen Gesellschaft (Porter 74).

In der ausdrucksstarken Beschreibung sind die in Dotheboys Hall lebenden Kinder auf ihre körperlichen Merkmale reduziert und werden nicht als Individuen, sondern in Form eines Krankheitsbildes beschrieben. Vernachlässigung und Peinigungen machen aus den Kindern eine mitleidlose Horde, denen „every young and healthy feeling“ ausgetrieben wird. Zurück bleiben ausgemergelte (Körper) Hüllen der Hoffnungslosigkeit, die mit „vengeful passion“ wieder angefüllt werden. Dickens stellt einen Zusammenhang zwischen dem Kind, das in einer von Vernachlässigung und Gewalt geprägten Umgebung aufwächst, und dem Erwachsenen her, der voll Hass und Groll zum Sünder in der Gesellschaft wird. In Dotheboys Hall entsteht eine ‚gezüchtete‘ Hölle, „what an incipient Hell was breeding here!“ (NN 88; ch. 8). Bereits in jungen Jahren ist das sündhafte Leben der hier aufgenommenen Kinder vorprogrammiert. Damit verfolgt Dickens einen Gedanken, der im Gegensatz zu Olivers Naturell aus *Oliver Twist* steht. Oliver überwindet sein gesellschaftliches Umfeld und kann sich trotz der zweifelhaften Umgebung, in der er aufwächst, seinen inhärent ‚guten‘ Kern bewahren. Im Vorwort von 1841 zu *Oliver Twist* heißt es, „. . . I wished to show, in little Oliver, the principle of Good surviving through every adverse circumstance, and triumphing at last . . .“ (OT (1966) lxii; Preface).⁸² Ähnlich dem rousseauistischen unschuldigen Kind, das erst durch die Gesellschaft ‚korrumpiert‘ wird, lassen die Lebensumstände die Kinder in Dotheboys Hall innerlich verrohen.⁸³ Die den Kindern zugefügten Grausamkeiten sind so gravierend, dass ein

⁸² Malkovich stellt heraus, dass Oliver in der Lage ist, sich gegen den Einfluss seiner Umgebung zu stellen und sowohl aus seinen als auch aus den Fehlern anderer lernt. Außerdem kann er ‚Gut‘ von ‚Böse‘ unterscheiden (Malkovich 39-40).

⁸³ Rousseau glaubte an die Unschuld des Individuums. Das Kind wird unschuldig geboren, die Einflüsse der Gesellschaft formen aber den Menschen und können der Unschuld negativ entgegenwirken. In *Émile ou De l'éducation* verdeutlicht Rousseau diesen Zusammenhang. Er eröffnet den Roman mit einer Grundüberzeugung: „Alles ist gut, was aus den Händen des Schöpfers kommt; alles entartet unter den Händen des Menschen“ (Rousseau 9). Für eine ausführlichere Analyse von Rousseaus Philosophie der Erziehung siehe Kerry T. Burchs „Eros as the Educational Principle of Democracy“.

„Überleben“ der Kind gegebenen Unschuld, wie sie von Rousseau über Wordsworth propagiert wird, nicht möglich ist. Smike scheint diesem Kreislauf aus Hass und Gewalt zunächst durch seine enge Bindung an Nicholas zu entkommen. Mit dem Ende des Romans und Smikes Tod zeigt sich aber, dass Smike die Folgen der Misshandlung nicht überlebt. Im Vorwort der ersten Ausgabe des einbändigen Werkes von 1839 besteht Dickens darauf, dass es sich bei der Beschreibung von Dotheboys Hall nicht um Übertreibung handelt, sondern um „faint and feeble pictures of an existing reality“ (NN xviii; *Preface*). Damit wird deutlich, dass auch Smike mehr als symbolische Bedeutung zukommt. Smike legt den gesellschaftlichen und den institutionellen Wahn von Dotheboys Hall dar und steht als weiser Narr in Abgrenzung zu diesem Wahn.

4.4 Smikes Tod – „one Scene of this History is closed“

Smike sieht in Nicholas mehr als nur einen engen Vertrauten und Weggefährten. „You are my home . . .“, bekräftigt er gegenüber Nicholas (NN 159; ch. 13). Damit verweist er nicht nur auf die starke Zusammengehörigkeit der beiden, sondern reflektiert die Bedeutsamkeit des eigenen Heims. Smike greift damit ein prägnantes Thema des Romans auf.

Für Smike ist der Begriff *home* nicht an einen Ort gebunden, sondern an eine bestimmte Person. Seinen Hafen und sein Zuhause findet er in Nicholas. Nicholas hingegen ist auf der Suche nach einem Platz, der die Vorstellung von *home* wahr werden lassen kann. Die beiden im Herzen miteinander verbundenen Charaktere sind somit auf dem Weg einen Ort zu finden, den sie ihr Zuhause nennen können und Nicholas bekräftigt:

When I talk of home . . . I talk of mine, which is yours of course. If it were defined by any particular four walls and a roof, God knows I should be sufficiently puzzled to say whereabouts it lay; but that is not what I mean. When I speak of home, I speak of the place where—in default of a better—those I love are gathered together; and if that place were a gypsy’s tent, or a barn, I should call it by the same good name notwithstanding. And now, for what is my present home, which, however alarming your expectations may be, will neither terrify you by its extent nor its magnificence! (NN 443; ch. 35)

Nicholas’ Vision beschreibt sein Zuhause als einen Ort, der diejenigen, die er liebt, versammelt. Seit seinem Aufbruch zu Beginn des Romans versucht er den Verlust des Vaters und den

virtues spring“ (*OCS* 282; ch. 38) – und ist in *David Copperfield* in idealisierter Form für David greifbar: „I had advanced in fame and fortune,‘ David says, ‚my domestic joy was perfect, I had been married ten happy years. Anges and I were sitting by the fire, in our house in London, one night in spring, and three of our children were playing in the room“ (*DC* 866; ch. 63). Nicholas hat es am Ende des Romans und damit auch am Ende seiner Reise geschafft, für sich und seine Familie, zu der auch Smike gehört, ein Zuhause zu finden. Mrs. Nickleby, Smike, Kate und Nicholas ziehen in ein kleines Cottage. Sie tragen gemeinsam dazu bei, das Cottage häuslich einzurichten. Jeder in der Familie findet seinen Platz an diesem Ort: „Mrs Nickleby, who talked incessantly, and did something now and then, but not often—and Kate, who busied herself noiselessly everywhere, and was pleased with everything—and Smike, who made the garden a perfect wonder to look upon—and Nicholas, who helped and encouraged them every one—all the peace and cheerfulness of home restored“ (*NN* 458; ch. 35). Nach der ersten Begegnung mit Kate fühlt sich Smike bereits fast wie zu Hause (*NN* 444; ch. 35). Dickens’ „young men on the move“ sind auf ihrer Suche nach Adaption und Integration wirtschaftlichen Schwierigkeiten, dem Verlust des Status und auch der eigenen Identität ausgesetzt (McCarthy 23). Der Anker, dem sie entgegenstreben, liegt in einem eigens geschaffenen Heim (McCarthy 23).⁸⁴ *Home* in *Nicholas Nickleby*, wie auch in *David Copperfield*, ist das Ergebnis der eigens geschaffenen Wirklichkeit, die durch aktive Teilnahme entsteht. Smike wird in das häusliche Familienleben integriert und trägt als aktiv schaffender Part zur viktorianischen Häuslichkeit bei.

Allerdings ist Smikes häusliche Glückseligkeit nicht von Dauer. Er scheitert (muss scheitern) in der für ihn bereiteten häuslichen Umgebung. Nicholas’ Versprechen, Smike nicht alleine zu lassen und ihn nach Hause zu bringen, ruft schon früh die Assoziation vom Himmel als Heimat für Smike hervor. Nicholas’ Auftrag – „ . . . my errand here is to take you home.“ – ist somit auch als ein göttlicher Auftrag lesbar (*NN* 442; ch. 35). Mit dem Romanende wird erneut die Frage nach einem Zuhause gestellt und Nicholas überlegt: „What if we have but one home?“ (*NN* 795; ch. 61). Die im Bildungsroman so wichtige Reise, auf der sich beide Figuren befinden, macht an ihrer Weggabelung die Unterschiedlichkeit zwischen Nicholas und Smike

⁸⁴ McCarthy zeigt hier die Abgrenzung zu Romanen von Zeitgenossen wie beispielsweise Thackeray, bei denen der Protagonist ein glückliches Ende innerhalb der eigenen Grenzen der Landbesitzer der Mittelklasse findet (McCarthy 22).

deutlich. Der im Melodramatischen verbleibende Roman hält für Smike keinen anderen Ausweg als den Tod bereit.

Nicholas' Reise endet mit dem Kauf des Hauses, in dem er mit seiner Familie lebte, bevor sein Vater das Hab und Gut der Familie mit Spekulationen verloren hat. Smikes Reise endet, wie die Überschrift zu Kapitel 58 bereits deutlich macht, mit dem Tod.⁸⁵ Bereits mit dem Aufbruch von Nicholas und Smike hat sich angedeutet, dass beide am Ende des Romans unterschiedliche Wege gehen werden. Smike unterstreicht mit seinen in der Epanalepse endenden Überlegungen schon früh diese Lesart: „I could not part from you to go to any home on earth . . . except one, except one“ (NN 443; ch. 35). Noch deutlicher formuliert er, bevor er gemeinsam mit Nicholas aus Dotheboys Hall flieht und sie sich auf die Reise machen: „To go with you – anywhere – everywhere – to the world's end – to the churchyard grave . . .“ (NN 169; ch. 13).

Nicholas' Aufgabe, Smike nach Hause zu bringen, zeigt eine hierarchische Struktur im Zusammenleben der beiden, die nur kurz unterbrochen wird. Smike ist nur auf der Reise mit Nicholas ein ebenbürtiger Gefährte. Überdeutlich wird das in seiner Entwicklung zum elisabethanischen Bühnennarren. Allerdings ist seine Rolle gemäß der bachtinschen Einordnung nur eine „Lebensform auf Zeit“ (Bachtin, Rabelais 53). Nur für einen begrenzten Zeitraum vermag Smike die Welt und ihr hierarchisches Ordnungsgefüge in Umkehr zu bringen. In dem gemeinsamen Heim der Nicklebys ist Smike kein ebenbürtiges Familienmitglied mehr. Nicholas ist Smike überlegen und er übernimmt die Verantwortung für ihn. Von besonderer Bedeutung ist aber, dass Nicholas versucht, Smike als gleichwertig zu integrieren. Er kleidet Smike neu ein und beteuert, dass sein Zuhause auch das von Smike ist. Die späteren Illustrationen von Smike heben sich deutlich von denen der vorangegangenen Kapitel ab. Smikes Gesicht ist nicht mehr so hager und eingefallen. Sein ganzer Körper gewinnt an Masse und Statur. Der deutlichste Unterschied ist jedoch seiner Kleidung auszumachen. Sein Narrengewand ist gewichen und er ist gekleidet wie ein Gentleman in Frack und Hut.

Der Wandel, der sich an Smikes äußerer Gestalt abzeichnet, spiegelt auch die Verschiebung der Perspektive im Roman wider. Um von der Gesellschaft akzeptiert und in die

⁸⁵ Dickens nahm bei seinem Besuch in Bowes Hall in Yorkshire den Grabstein von George Ashton Taylor, einem Jungen aus Bowes Hall, wahr. Später, im Dezember 1838 schrieb er in einem Brief an Mrs. C. S. Hall: „I think his ghost put Smike into my head upon the spot“ (zitiert in Ball 126).

Familie integriert zu werden, muss Smike sich äußerlich verändern. Dickens macht immer wieder deutlich, dass Kleidung für ihn nur ein oberflächliches Bild ergibt, das nicht zwingend mit dem übereinstimmt, was sich darunter befindet. Denn obwohl Smike sich äußerlich verändert, hat die Gesellschaft nach wie vor keinen Platz für ihn. Innerlich kann er sich nicht so weit entwickeln, wie es äußerlich den Anschein hat. Smike lehnt eine vollkommene Integration ab, da er die Unterschiede zwischen sich und Nicholas deutlich spürt. Er ist sich seiner Schwächen bewusst und Miss La Creevy bemerkt, „. . . since he has been here, he has grown, from some strong cause, more conscious of his weak intellect. He feels it more. It gives him greater pain to know that he wanders sometimes, and cannot understand very simple things“ (NN 487; ch. 38). Smike fühlt selbst, dass er nicht gänzlich integriert werden kann. Er möchte zum Beispiel nicht mit „Mr“ angesprochen werden (NN 487; ch. 38). Dies ist interessant im Hinblick auf die über zehn Jahre später in Erscheinung tretende Figur Mr. Dick. Der Narr aus *David Copperfield* ist vollständig in die Familie integriert und Tante Betsey weiß, „don't call him anything but Mr. Dick“ (DC 202, ch. 14). Smike kann auf Dauer keinen Platz im Zuhause der Nicklebys finden. Patten führt dies darauf zurück, dass Smike sich in all der Zeit an Nicholas' Seite innerlich nicht verändert hat (Patten 22). Als Smike eines Abends auf seinem Heimweg wie so oft durch die Straßen der Stadt schlendert, wird er durch Zufall von Mr. Squeers entdeckt. Dieser nimmt Smike erneut gewaltsam in seine Obhut und Smike fällt unter der Aufsicht von Squeers in seine alten Verhaltensmuster zurück und weiß sich allein nicht zu helfen, „the same listless, hopeless, blighted creature, that Nicholas had first found him at the Yorkshire school“ (NN 500; ch. 38). John Browdie, der von Miss Squeers erfährt, dass ihr Vater Smike gefangen hält, befreit ihn. Damit rettet Browdie genau den Jungen aus der Gewalt von Squeers, der auch in Dotheboys Hall gefangen gewesen ist. Jede Entwicklung, die Smike auf seiner Reise mit Nicholas durchgemacht hat, ist verloren. Browdie muss Smike überzeugen, dass ein erneutes Entfliehen möglich ist. Doch Smike hört weiterhin die Stimme von Squeers in seinem Kopf. Auch hier zeigt sich, dass für Smike die Flucht aus Dotheboys Hall nur örtlich möglich ist. Mental ist er zerstört und er stirbt an den Folgen dieser Zerstörung (Patten 22).

Besonders deutlich wird Smikes mentale Gefangenschaft in seiner Beziehung zu Nicholas' Schwester Kate. Während seiner Zeit mit den Nicklebys verliebt sich Smike in Kate. Kate ihrerseits verliebt sich in Frank Cheeryble, den sie letztendlich auch heiratet. Smike kann nicht mit ansehen, dass Frank Cheeryble Kate Aufwartungen macht, er verschwindet plötzlich aus dem Raum, wenn Frank anwesend ist und zieht sich immer mehr zurück (NN ch. 49). Smike gesteht Nicholas: „My heart is very full; – you do not know how full it is“ (NN 652; ch. 49).

Smikes Liebe wird von Kate nicht erwidert. Als ebenbürtiger Partner kommt „poor Smike“ nicht in Frage (*NN* 638; ch. 49). Deutlich wird aber, dass Smike trotz seines beschränkten Intellektes zu tiefer Liebe fähig ist. Das zeigt sich in der Verbundenheit, die er Nicholas gegenüber empfindet und in der Liebe zu Kate. Im Haushalt der Nicklebys bemerkt niemand Smikes Liebe zu Kate. Marchbanks folgert richtig: „Smike just does not count as a card-carrying member of this romantically inclined community which, in the comedy’s conclusion, will plump itself with a number of happy marriages“ (Marchbanks 10).

Letztendlich stirbt Smike an den Folgen der Behandlung in Dotheboys Hall, von denen er sich nie ganz erholen kann und aufgrund derer er zu „poor Smike“ geworden ist. Er stirbt mit einem gebrochenen Herzen und als Außenseiter (*NN* 733; ch. 55). Für Steven Marcus zeigt Dickens mit dem Tod von Smike, dass nicht alle Wunden verheilen und die Konsequenzen aus Smikes Kindheit auch nicht durch Nicholas und seine Familie wieder gut gemacht werden können (121-23). Smike kann in die Gesellschaft wie sie ist nicht gänzlich integriert werden. Er bleibt ein Außenseiter und als weiser Narr erkennt er dies auch: „In the churchyard we are all alike, but here there are none like me. I am a poor creature, but I know that“ (*NN* 443; ch. 35). Smike weiß wie auch später Mr. Dick, dass er geistig zurückgeblieben ist. Er lebt mit der Erkenntnis, dass erst im Tode die Menschen gleich sind. Bereits zu Beginn des Romans deutet Smike seinen bevorstehenden Tod an: „What faces will smile on me when I die!“ (*NN* 97; ch. 8). Aus diesem Grund bleibt nur ein Ende für den Narren. Im Romanverlauf muss er sterben, da ein inklusives Leben, indem er ebenbürtig in die Gesellschaft integriert ist, noch nicht denkbar ist.

Smike verbindet schon zu Beginn des Romans den Tod mit Glückseligkeit. In Dotheboys Hall hat er einen Jungen sterben sehen, der im Angesicht des Todes von lächelnden Gesichtern vor seinem geistigen Auge sprach. Smikes positiver Blick auf den Tod als Erlösung aus dem bisherigen Leben wird gegen Ende des Romans wiederholt, wenn er hofft, dass Nicholas bei dem Besuch seines Grabes mit einem Lächeln auf dem Gesicht an ihn denkt (Ball 126-27). So flüstert der sterbende Smike, der sich in einem wunderschönen Garten von freundlichen Gesichtern umgeben sieht, „that it was Eden“ (*NN* 763; ch. 58). Tatsächlich strebt die Figur in ein nachweltliches Paradies, eine bessere Welt. Im Tod möchte er sich vereint wissen mit Nicholas’ Familie. Er wünscht sich eine Locke von Kates Haar in seinem Grab und er möchte in der Nähe von Nicholas’ Vater begraben werden (*NN* 763; ch.58).

Für Paul Marchbanks ergeben sich in der Darstellung von Smike und besonders mit seinem Tod einige Ungereimtheiten bzw. Inkonsistenzen. Charles Cheeryble tröstet Nicholas nach dem Tod von Smike Marchbanks Meinung nach zu enthusiastisch:

Come, come, my dear sir . . . we must not be cast down, no, no. We must learn to bear misfortune, and we must remember that there are many sources of consolation even in death. Every day that this poor lad had lived, he must have been less and less qualified for the world, and more unhappy in his own deficiencies. It is better as it is, my dear sir. Yes, yes, yes, it's better as it is. (NN 797-98; ch. 61)

Bei Marchbanks heißt es: „It is surely strange to hear Nicholas agreeing with Cheerybles sentiment“ (11). Nicholas' Zustimmung ist geradezu absurd und genau darin liegt die Bedeutung von Smikes Tod. Die Epipher „It is better as it is“ und Cheerybles dreifache Bekräftigung des Gesagten verdeutlichen in ihrer absoluten Übertreibung die Tragik von Smikes Tod, die in der Unvorstellbarkeit eines anderen Auswegs liegt. Für Smike, oder für jemanden wie Smike, gibt es keine Erfüllung in einer häuslichen Szenerie, wie für Kate oder Nicholas. Er kann nur sterben und sich entscheiden sich seiner eigenen Unzulänglichkeiten bewusst zu sein. Dickens wählt hier für seine Narrenfigur (noch) den Tod als Ausweg aus der Nichtintegration. Dickens weiß, dass Smike nicht Teil der glücklich endenden Hochzeiten im Roman werden kann. Charles Cheerybles Worte, die Smikes Tod verharmlosen und über die Tragik seines Sterbens hinweggehen, lassen schon erahnen, dass der Trost ein oberflächlicher ist und der Tod von Smike keineswegs zu rechtfertigen ist.

4.5 Zwischenfazit

Dickens' Roman *Nicholas Nickleby* geht von seinem Anfang bis zu seinem Ende der Frage nach der Bedeutung des Begriffs *home* nach. Smike, der in Dotheboys Hall aufwächst, kennt zunächst nur das humoristisch reflektierte Zerrbild einer häuslichen Umgebung. Das Zuhause, das Smike kennt, beraubt ihn durch die dort vorherrschenden grausamen Erziehungsmethoden und Praktiken seiner Identität, so dass er letztendlich nur noch als bemitleidenswerte Kreatur und Objekt wahrgenommen wird. Mit der Begegnung zwischen Nicholas und Smike und der Flucht der beiden aus Dotheboys Hall wird Smike Teil des im Bildungsroman typischen Plots

der Reise. Losgelöst aus dem Kontext von Dotheboys Hall, schlägt Smike gemeinsam mit Nicholas an seiner Seite einen neuen Weg ein.

Die Frage, die mit dem Aufbruch der beiden in den Raum gestellt und letztendlich auch beantwortet wird, betrifft Smike als geistig und körperlich eingeschränkte Figur. Gibt es am Ende der Reise ein Zuhause, in dem Smike mit Nicholas und seiner Familie als gleichwertiges Familienmitglied leben kann? Zur Klärung und Reflexion dieser Frage und zur Offenlegung einer Wahrheit im Kern des gesellschaftlichen Zusammenlebens wird der identitätslose Smike zum elisabethanischen Bühnennarren. In seiner Rolle als Narr kann er die Übergänge zwischen Publikum und Bühne fließend überspringend zum Spiegel der Gesellschaft werden. Smike, gleich den Narren in Shakespeares Dramen, „sees to the heart of the matter“ (Marchbanks 8).

In seiner Rolle als Apotheker in *Romeo and Juliet* brilliert Smike als gesellschaftlich anerkannter Bühnennarr und wird als bezahlter Schauspieler Teil des ökonomischen Systems. Smikes Erfolg ist in seiner Lebenstragödie begründet. Damit parodiert Dickens die im melodramatischen Stil erzählte Lebensgeschichte von Smike und macht ihn zum *comic relief* für seine eigene Tragödie. In der Evokation des elisabethanischen Bühnennarren in Verbindung mit einer Parodie des Melodramatischen überwindet Dickens die Trennung von ‚hoher‘ und ‚niederer‘ Kunst. Dickens bedient sich der Figur des Narren, um sowohl die Grenzen innerhalb des Romangeschehens als auch die zu den Lesenden hin zu überwinden und zu destabilisieren und damit auch die Grenzen im Bereich der Kunst infrage zu stellen.

Smikes ‚Auftritt‘ ist allerdings zeitlich begrenzt. Wenn Nicholas für seine Familie und für Smike gegen Ende ihrer Reise ein Zuhause gefunden hat und Smike sein Narrengewand gegen die Kleidung eines Gentleman eingetauscht hat, verliert er mehr und mehr an Präsenz. Seine Liebe zu Nicholas' Schwester Kate verdeutlicht Smike, dass er als Gentleman (noch) keinen dauerhaften Platz in der Gesellschaft einnehmen kann. Das glückliche Ende für eine geistig beeinträchtigte Figur, wie es in *David Copperfield* mit Betseys inklusivem Familienkonzept auf Mr. Dick wartet oder in *Our Mutual Friend* von Jenny Wrens und Sloppys Hochzeit noch übertroffen wird, hat in *Nicholas Nickleby* noch keinen Platz. Letztendlich stirbt Smike und Charles Cheerybles Worte, den Tod als Trost für jemanden anzuerkennen der mit seinen Einschränkungen nicht für diese Welt bestimmt ist, hinterlassen einen bitteren Nachgeschmack.

5 Barnaby – *Barnaby Rudge*

Barnaby Rudge ist die Titelfigur des gleichnamigen Romans von Dickens, der 1840 zunächst als wöchentliche Serie in *Master Humphrey's Clock* erschien. Dickens wählte wie Wordsworth in „The Idiot Boy“ einen mental retardierten Charakter als Namensgeber für sein Werk. Im Unterschied zu dem Gedicht von Wordsworth, in dem die Sorge der Mutter um ihren Sohn weitgehend die Handlung bestimmt und Johnny dadurch zur zentralen Figur wird, taucht Barnaby in weiten Teilen des Romans nicht auf.⁸⁶ Die Widersprüchlichkeit von Textpräsenz und Romantitel macht die Figur besonders interessant. Kritische Stimmen beziehen diesen Aspekt in der Werkanalyse häufig nicht mit ein und erwähnen Barnaby, wenn überhaupt, nur am Rande. Nicht selten wird Barnabys Idiotie in kritischen Schriften gar nicht erst anerkannt. So heißt es bei George Gissing (1925): „Barnaby himself, the *so called* idiot, interest us very little“ (Gissing, *Immortal* 179; Hervorhebung der Verfasserin). Gissing sieht in Barnabys imaginativen Fähigkeiten eine Schwachstelle: „It is a misuse of language to call him an ‚idiot‘. Idiocy means an imperfection of mind which degrades and possibly brutalizes; but Barnaby's weak point is a morbid development of the imagination at the expense of the reasoning powers; he is simply insane, and subject to poetic hallucination“ (Gissing, *Immortal* 180). So ist Barnaby für Trevor Blount (1968) „merely a squiggle in the plot, or at best a pathetic analogue to the weak-headed militancy of the insurrectionist mob“ (Blount 23). Sylvère Monod (1968) bewertet Barnaby als unbedeutendes Element im Kanon der literarischen Darstellung von Geisteskranken. Als idiotische Figur spielt er für sie im Roman keine wesentliche Rolle (Monod 197). John A. Macleod (1909) ist der Meinung, dass man Barnaby allenfalls als exzentrisch bezeichnen kann und der Begriff „idiot“ zu weit gefasst sei (Macleod 262-263). Allgemein

⁸⁶ Erst in Kapitel drei des Romans tritt der Titelheld das erste Mal in Erscheinung. Um die geringe Textpräsenz der Figur zu belegen, sind hier die Kapitel aufgezählt, in denen Barnaby nicht in Erscheinung tritt und auch nicht erwähnt wird: Kapitel 8, 9, 13-15, 16, 18, 20-23, 27-39, 41, 43, 44, 51, 54-56, 61, 63, 66, 67, 70-72, 74, 78, 80 und 81. Kurz erwähnt wird er in den Kapiteln: 19, 24, 26, 40, 42, 65 und 75. In Kapitel 64 heißt es: „remember Barnaby“ – ein Aufruf an die Leserschaft, den Titelhelden des Romans nicht zu vergessen.

wird Barnaby erst in jüngeren Studien als Figur mit geistiger Retardierung anerkannt, auch wenn die Inkonsequenz der Charakterdarstellung weiterhin vielfach kritisiert wird.⁸⁷

Kritische Äußerungen beziehen sich nicht nur auf die Figur Barnaby, sondern auch der strukturelle Aufbau des Romans und die Handlung werden in der Forschung lange Zeit als fehlgeschlagen und minderwertig im Vergleich zu denen in Dickens' späteren Romanen angesehen. Bereits zu Lebzeiten von Dickens sparen Zeitgenossen wie Edgar Allan Poe oder Wilkie Collins nicht mit Kritik. Poe sieht *Barnaby Rudge* als wenig gelungenen Kriminalroman an.⁸⁸ Wilkie Collins nennt Dickens' Werk „. . . the weakest book that Dickens ever wrote“ (zitiert in Kitton 77). Analysen konzentrieren sich besonders auf die ‚Lücke‘, die den Roman strukturell teilt und eine Zeitspanne von fünf Jahren umfasst. Die erste Hälfte des Romans hat ihren Anfang im Jahr 1775. Hier wird spannungsvoll die *murder-mystery* Geschichte um den Tod von Reuben Hardale geschildert; Mr. Chesters Intrige, der versucht seinen Sohn Edward und Emma Hardale auseinander zu bringen; die von Zynismus geprägte Vater-Sohn-Beziehung, die sich im Gasthaus The Maypole zwischen Joe Willet und seinem von Macht beseeltem Vater abspielt und die häusliche Komödie im Varden-Haushalt. Die zweite Hälfte des Romans setzt fünf Jahre später im Jahr der Gordon Riots 1780 ein. Sie nimmt Bezug auf historische Ereignisse und spannt den geschichtlichen Bogen.⁸⁹ Die Unruhen dauerten damals vom zweiten bis zum siebten Juli. Unter ihrem radikal protestantischen Anführer Lord George Gordon, forderte ein Mob von 60.000, weitgehend aus der Unterschicht stammenden Menschen, mit einer Petition das Parlament zur Rücknahme des ersten *Catholic Relief Act* auf, der zwei Jahre zuvor geschlossen worden war. Die zunächst friedliche Demonstration wandelte sich in einen

⁸⁷ Siehe zum Beispiel die Analysen von Manheim, Marchbanks, Markus, McDonagh, McKnight, McMaster, Puccinelli oder auch Oberhelman. Manheim geht auf die pathologischen Genauigkeiten in Dickens' Werken ein und sieht in Barnaby und auch in Lord Gordon die Zeichnung eines schizophrenen Charakters (Manheim 82-85). Paul Marchbanks geht besonders auf die Veränderung ein, die Barnaby im Verlauf des Romans durchläuft und spricht dem jungen Dickens ein konsistentes Porträt eines Idioten ab (Marchbanks 67-84).

⁸⁸ „We think that the whole book has been an effort to him — solely through the nature of its design. He has been smitten with an untimely desire for a novel path. The idiosyncrasy of his intellect would lead him, naturally, into the most fluent and simple style of narration. In tales of ordinary sequence he may and will long reign triumphant. He has a *talent* for all things, but no positive *genius* for *adaptation*, and still less for that metaphysical art in which the souls of all *mysteries* lie“ (Poe 124).

⁸⁹ Frühe kritische Stimmen sehen eine strukturelle und inhaltliche Trennung des Romans in zwei Teile, die sich gegenseitig aufheben. Angus Wilson konstatiert: „Having established authority in Part I, Dickens destroys it in Part II“ (Wilson, Angus 147). „It is a novel based on reversal; the second half reverses the tendencies of the first half and negates its assurances“, heißt es bei Kincaid (Kincaid 107). Gissing beschreibt eine thematische Trennung, „in part a romance of private life, in part a historical novel“. Wobei er weiter kritisch anmerkt, dass beide Hälften nicht gut miteinander verbunden sind (Gissing, Critical Study 59).

gewaltsamen Aufstand, bei dem der Mob katholische Kirchen und Häuser niederbrannte und schließlich Newgate anzündete.⁹⁰ Als historischer Roman, der den Untertitel *A Tale of the Riots of 'Eighty* trägt, wird *Barnaby Rudge* häufig abwertend als ‚Vorbereitung‘ auf den 18 Jahre später folgenden zweiten historischen Roman von Dickens *A Tale of Two Cities* betrachtet. Die Diskussion um die Historizität von *Barnaby Rudge* nimmt viel Raum ein.⁹¹

Es gibt nicht nur negative Kritik. Einige der ersten Rezensionen belegen, dass der Roman durchaus auch lobend erwähnt wurde. So erscheint am 22. Januar 1842 in *Athenaeum* eine Rezension von Thomas Hood, in der er Barnaby Rudge nicht nur als „well-built story“ auszeichnet, sondern auch als „. . . interesting, and particularly well-timed“ (zitiert in Collins, *Critical Heritage* 104). Edward Bulwer-Lytton lobt *Barnaby Rudge* als Dickens' bestes Werk „in point of art“ (Forster 170). Dickens selbst berichtete von einer positiven Arbeitssituation, wie Briefe aus dem Jahr 1841 belegen. Nach anfänglichen Schwierigkeiten schrieb Dickens am 05. August 1841 in einem Brief an Forster: „I am warming up very much about *Barnaby*. . . . I hope the interest will be pretty strong – and, in every number, stronger“ (*LCD* 351; vol. 2). Butt und Tillotson (1957) heben schon früh das Potenzial von *Barnaby Rudge* hervor: „What is remarkable in his powerful narrative of the riots . . . is the way he combines fidelity to fact with the doings of his fictitious characters“ (Butt and Tillotson 85).⁹² Auch wenn der Roman so aus dem Schatten seiner Vorgänger und Nachfolger heraustritt, bleiben bis heute nuancierte Töne und geteilte Meinungen zum strukturellen Aufbau des Plots und zur Charaktertiefe der Figuren.⁹³ Barnaby, der Titelheld, ist weiterhin eine wenig beleuchtete Figur. Patrick

⁹⁰ Für eine geschichtliche Auseinandersetzung mit den *Gordon Riots* und den Auswirkungen für die Londoner Bevölkerung und die Aufständischen siehe zum Beispiel Ian Haywood *The Gordon Riots* oder auch Antonia Fraser *The King and the Catholics*.

⁹¹ Steven Marcus kritisiert Dickens' Geschichtswissen als „grotesquely uninformed and defective“ (142). Ähnlich ist dies bei David Parker *The Doughty Street Novels* nachzulesen. Ein Zusammenhang zwischen *BR* und Walter Scotts Romanen, besonders *The Heart of Midlothian*, wird kritisch angesprochen, bei dem Dickens' erster Versuch, einen historischen Roman zu schreiben, als Ablehnung von Scotts historischen Theorien bewertet wird (Parker, David 182-84). Ian McCalman beleuchtet ausführlich die historischen Zusammenhänge der Unruhen 1780 im Zusammenhang mit *BR* und bezeichnet Dickens' Aufbereitung dieser als Spiel zwischen historischen Fakten und romantischen Elementen. Er geht auf die von Dickens konsultierten Quellen ein, wie zum Beispiel die Biografie von Lord Gordon, die Robert Watson in Newgate geschrieben hat (McCalman 458-76).

⁹² Deutlich positivere Ansätze zur Analyse von *BR* finden sich auch bei James K. Gottshall, Harold F. Folland, T. J. Rice oder Juliet McMaster.

⁹³ Siehe zum Beispiel Marcus, oder auch Parker. Beide gehen neben der Kritik an Struktur, Aufbau und Handlung auf die Schwierigkeiten ein, die Dickens während des Schreibprozesses hatte. Parker erläutert zudem, dass die lange Arbeit an *BR* letztendlich zu Publikationsschwierigkeiten führte (Marcus 169-72; Parker, David 182-84).

McDonagh oder auch Valerie Pedlar widmen sich eingehender der Narrenfigur und vertiefen den Zusammenhang von Charakter und Gesamtwerk im Kontext des aufkommenden realistischen Romans und vertiefen so den bereits bei Butt und Tillotson zu erkennenden Ansatz. Dieser Gedankengang spielt in der weiteren Betrachtung von Barnaby als Narrenfigur eine Rolle und wird in der Untersuchung verfolgt. Einen Ansatzpunkt stellt dabei die oft bemängelte ‚Lücke‘ im Roman dar, die auch Barnaby ‚überwinden‘ muss. Als idiotischer Charakter und Titelfigur steht sein Weg auf besonderem Prüfstand.

5.1 Mephistophelischer Humor – Barnaby im Kontext einer Narrentradition

Für Dickens spielt Barnaby als geistig retardierte Figur eine bedeutende Rolle, wie die Änderung des ursprünglich angedachten Titels für den Roman erkennen lässt. Aus *Gabriel Varden, the Locksmith of London* wird *Barnaby Rudge, A Tale of the Riots of 'Eighty*, obwohl Barnaby weit weniger Textpräsenz besitzt als der Schlosser Gabriel Varden. Barnaby ist eine Figur mit geistiger Retardierung, wie der Text deutlich herausstellt. Sowohl der Erzähler als auch Barnabys Mutter bezeichnen ihn als ‚Idioten‘. Damit ist Barnaby eine der wenigen Figuren in Dickens' Romanwerk, die glaubhaft klassifiziert wird.

So ist es nicht verwunderlich, dass es einige Studien gibt, die nicht die Figur und ihre Bedeutung im Roman analysieren, sondern versuchen, ein genaues Krankheitsbild der Titelfigur zu beschreiben. Nach einer psychologischen Studie von Lilian Hatfield Brush (1935) ist Barnaby keinesfalls ein Idiot, sondern „a clear case of a regression psychosis of the paraphrenic type“ (30). Der Neurologe Russel Brain (1955) sieht in Barnaby „a mentally defective child“ (155). Leonard Manheim (1972) ist der Meinung, dass Barnaby unter Schizophrenie leide (82). Für Thelma Grove (1987), die sich ebenfalls aus psychologischer Sicht dem Helden nähert, muss Dickens bei der Konzeption der Figur einen Autisten vor Augen gehabt haben, an dem sich Barnabys Bewegungen und sein Verhalten orientieren. Grove beschreibt Barnaby als „the first autistic hero in English literature“ (139-148). Die hier erwähnten Artikel richten sich an medizinisch und psychologisch deutbaren Verhaltensweisen aus und gehen nicht auf Barnabys symbolische Bedeutung als literarische Narrenfigur ein. Sie veranschaulichen vielmehr Dickens' ausgeprägte Wahrnehmung und Auseinandersetzung mit Auffälligkeiten und Krankheitsbildern der Menschen in seiner Umgebung. Johnston Abraham

konstatiert, Dickens' „*street pathology*“ sei häufig besser als die der Ärzte seiner Zeit (zitiert in Manheim 73).

In Abgrenzung zu von medizinischem Bewusstsein geprägten Analysen wird Barnaby in der Literaturkritik unter anderem als *holy idiot* beschrieben. Für McKnight ergibt sich dieser Zusammenhang, wie schon bei Smike aus *Nicholas Nickleby*, durch Barnabys auffällige Kleidung (McKnight, *Idiots* 81-91). Philip Collins sieht Barnaby beeinflusst durch eine neutestamentarische Christlichkeit, die sich in Vokabular und Image an St. Pauls Umkehrung von Weisheit und Narrheit orientiert (Collins, *Education* 196-97). Als Beispiel führt Collins Barnabys Inhaftierung am Ende der Gordon Riots an. Hier wird Barnaby in seiner Einfachheit und in friedvoller Ruhe beschrieben: „He, a poor idiot, caged in his narrow cell, was as much lifted up to God, while gazing on the mild light, as the freest and most favoured man in all the spacious city; and in his ill-remembered prayer, and in the fragment of the childish hymn, . . . there breathed as true a spirit as ever studied homily expressed, or old cathedral arches echoed“ (*BR* 563; ch. 73). Valerie Pedlar beschäftigt sich mit der den Romantext begleitenden Illustration „Barnaby in Newgate“. Die Illustration zeigt Barnaby durch den hell durch das Fenster strahlenden Schein der Sonne, erleuchtet in der sonst dunklen Gefängniszelle in Newgate. Pedlar zieht ebenfalls die Verbindung zur Figur des heiligen Idioten und sieht Barnaby aufgrund dessen als unschuldig an (Pedlar 39). Wie schon im Kapitel vier im Zusammenhang mit Smike muss festgehalten werden, dass Dickens radikalen religiösen Auffassungen kritisch gegenüberstand. Barnaby, der in seiner Gefängniszelle als von Gott gesegnet beschrieben wird, wird hier nicht in seiner strengen Religiosität, Gottesfurcht und Gottestorheit als verklärtes Ideal darstellt. Sein Weg ist kein spiritueller, sondern ein kriegerischer und seine Überzeugungen sind nicht religiöser Natur, sondern fußen auf der inneren Gewissheit ehrbar für das ‚Richtige‘ einzustehen. Barnaby folgt in seinen radikalsten Ausprägungen einem fragwürdigen Anführer und fühlt sich dadurch freier als je zuvor. Somit lässt sich hier vorsichtig die Frage formulieren, ob Barnabys Darstellung in der Gefängniszelle nicht eher die Parodie eines christlichen Narren darstellt, dessen Radikalismus zu hinterfragen ist. Festgehalten werden kann allerdings, dass Barnaby mit der Beschreibung als „a sort of natural“ in den Bereich der harmlosen Narren und Idioten gestellt wird, die im Mittelalter mit Wohlwollen betrachtet wurden (*BR* 79; ch. 10).

Sowohl die Forschungsbeiträge unter medizinischen Gesichtspunkten, als auch Beiträge, die Barnabys symbolische Relevanz in der Literatur untersuchen, machen deutlich, dass Barnaby eine Figur ist, die außerhalb gesellschaftlicher Konventionen zu begreifen ist. Der

Romantext gibt hier weiter Aufschluss. Das erste Mal wird die Leserschaft in Kapitel drei mit Barnaby bekannt gemacht, als dieser neben dem verletzten Edward Chester am Straßenrand kauert und Gabriel Varden ihn dort findet. Barnabys Debüt ist wild, humorvoll und sonderbar: „He nodded – not once or twice, but a score of times, and that with a fantastic exaggeration which would have kept his head in motion for an hour . . .“ (*BR* 27; ch. 3). Mit seinem ersten ‚Auftritt‘ manifestiert sich seine Signifikanz und er kann als Bedeutungsträger im Roman identifiziert werden. Der Fokus liegt auf den Beschreibungen seiner Bewegungen und nicht sprachliche Äußerungen werden auch im Folgenden nur von einzelnen Wörtern, Schreien und wenigen Sätzen unterbrochen. Eine eindrucksvolle Gestik und ausdrucksstarke Bewegungen untermauern kurze sprachliche Mitteilungen: „I know him, I know him!“ cried Barnaby, clapping his hands.“; „I can’t touch him!“ cried the idiot falling back, and shuddering as with a strong spasm“ (*BR* 29; ch. 3). Der Fokus auf die Körperlichkeit wird durch ein die ganze Figur ergreifendes Zittern noch verstärkt. Seine anhaltende physische Präsenz etabliert den Körper als Kommunikationsmittel innerhalb und außerhalb der Figurenkonstellation. Barnabys auffälliges, zum Teil unkontrollierbares körperliches Verhalten dient als Marker für seine Andersartigkeit und erzeugt in seiner Expressivität eine Diskrepanz zur Normalität.

Eine weitere Abgrenzung zur ‚Norm‘ erfolgt durch die Beschreibung seiner äußeren Erscheinung. Barnabys Kleidung ist bunt, unstimmig, zerrissen, durcheinander und vernachlässigt:

The fluttered and confused disposition of all the motley scraps that formed his dress, bespoke, in a scarcely less degree than his eager and unsettled manner, the disorder of his mind and by grotesque contrast set off and heightened the more impressive wildness of his face. (*BR* 28; ch. 3)

Auffällig an Barnabys ‚Kostümierung‘ ist der verschlissene Zustand seiner Kleidung. Dickens spricht von „scraps“, von Kleidung, die nur noch in Teilen vorhanden ist. Ebenso verhält es sich mit den „parti-coloured ends of ribbands“, die Barnabys Gewand zieren (*BR* 28; ch. 3). Es ist lediglich ein Rest der Bänder übrig und auch von den Rüschen an seinen Armen ist nicht mehr viel zu erkennen, „a pair of tawdry ruffles dangled from his wrist“ (*BR* 28; ch. 3). An seiner Seite hängt der abgebrochene Griff eines alten Schwertes („the steel hilt of an old sword without blade or scabbard“) und die Pfauenfedern, mit denen sein Hut geschmückt ist, werden als „limp and broken“ beschrieben (*BR* 28; ch. 3). Sein Gewand mit Federn, Rüschen und Schwert hat seinen ursprünglichen, schmuckvollen Charakter verloren und besitzt keinerlei

ästhetischen Wert mehr. Anstelle von Stolz, Schönheit und Persönlichkeit drückt seine Kleidung Umbruch und Vergangenheit aus. Die Kleidung zeigt somit nicht, wer Barnaby *ist*, sondern vielmehr wer er einmal *war*. Das Narrenkostüm wird zu einer Parodie und verweist auf eine Figur auf der Suche nach Identität. Damit schafft die Kleidung gleichzeitig Distanz und Nähe zur Narrentradition und steht für einen synthetischen Zusammenhang von Alt und Neu. Barnaby wird damit zu einer liminalen Figur, der alte Traditionen nicht mehr ‚passen‘, für die aber noch keine neuen gefunden sind.

Wie bereits bei Smike wird mittels Kleidung eine Verbindung von äußerer Erscheinung und innerem Geisteszustand geschaffen. Es sind charakteristische Merkmale von Barnaby, die im äußeren Erscheinungsbild der Figur sichtbar gemacht werden.⁹⁴ Für McKnight leitet sich damit das Thema von Oberfläche und Tiefe ab. Barnabys Kleidung zeigt eine Oberfläche, die die innere Tiefe der Figur verdeckt. Gleichzeitig wird Barnaby damit als Charakter hervorgehoben, der in der Lage ist, hinter Oberflächliches zu schauen. Den metaphorischen Gebrauch von Kleidung bringt McKnight in Verbindung mit Carlyles *Sator Resartus*, in dem Kleidung ebenfalls dazu dient, die wahrhaftige Realität zu erkennen. McDonagh zählt die wahnsinnige Madge Wildfire aus Scotts *The Heart of Midlothian* und den Idioten David Gellatley aus *Waverley* zu den direkten literarischen Vorgängern von Barnaby, da bei beiden die Kleidung als Marker für eine Verbindung zur Narrentradition steht (McDonagh 176). Butt und Tillotson stellen diesen Zusammenhang bereits in *Dickens at Work* her und berufen sich auf eine zeitgenössische Rede von Patrick Robinson, der im Jahr 1841 in Edinburgh diesen Vergleich gezogen hatte (Butt und Tillotson 78).

Jonathan Buckmaster erweitert den Gedanken der Ausdrucksstärke der Kleidung um den Aspekt der transformativen Wirkung. Dabei stellt er Parallelen zur Pantomime heraus, in der Kleidung ein essenzieller Teil der nicht sprachlichen Präsentation der Charaktere ist. Als Beispiel dienen Buckmaster Grimaldis Clownfiguren, die mittels Kleidung feststehende gesellschaftliche Grenzen wie Geschlecht, Klassenzugehörigkeit und Autorität herausfordern.

⁹⁴ Gerade der Kleidungsstil, der ihn aus der Menge herausstechen lässt, erinnert Macleod an Poeten wie Robert Louis Stevenson oder Ruskin, die durch ihre Kleidung auffielen, jedoch keinesfalls dadurch für Idioten gehalten wurden. Macleod erkennt Barnaby aufgrund seiner äußeren Erscheinung als Dandy, der Opfer seiner eigenen Eitelkeit wird. Seiner Meinung nach werden die Lesenden durch die verschiedenen Zeichnungen von Barnaby zu sehr von Barnabys niedrigem Intellekt überzeugt. Macleod zieht eine Linie und grenzt Idiotie von Exzentrik und Einfachheit (simple) ab (262-263). Macleod, der Barnabys Idiotie nicht anerkennt, ignoriert die im Roman zu findende, eindeutige Klassifizierung von Barnaby als Idiot.

Durch den Akt der Kostümierung können die Clownfiguren der Pantomime in die Rolle derjenigen schlüpfen, deren Gewand sie sich überstreifen. Das Potenzial der Kostümierung nutzt auch Dickens und schafft damit die Möglichkeit zur Transformation (Buckmaster 171-84).

Dickens gilt als großer Bewunderer der englischen Pantomime, die sich im späten siebzehnten Jahrhundert aus der italienischen Comedia dell'Arte entwickelte und ihren Höhepunkt in der Zeit zwischen 1806 und 1828 erreichte (Richards 35). Neben der Veröffentlichung von Artikeln zur Pantomime befasste Dickens sich in jungen Jahren mit den Memoiren von Joseph Grimaldi. Nach dem Tod des berühmten Pantomime Darstellers wurde Dickens gebeten, die von Grimaldi selbst verfassten *Memoirs of Joseph Grimaldi* neu zu bearbeiten und zu redigieren (Eigner, Pantomime 3-5). Dickens erwähnt in einem Brief an *Bentley's Miscellany* Grimaldi in seinen Kindertagen auf der Bühne gesehen zu haben (LCD 382; vol. 1).⁹⁵ Im einleitenden Kapitel zu *Memoirs of Joseph Grimaldi* drückt Dickens seine Bewunderung für die Pantomime aus: „What words can describe the deep gloom of the opening scene, where a magician holding a young lady in bondage was discovered, studying an enchanted book to the soft music of a gong! – or in what terms can we express the thrill of ecstasy with which, his magic power opposed by superior art, we beheld the monster himself converted into Clown“ (*MJG* vi; Introductory Chapter). Edwin Eigner bestätigt Dickens' seit Kindertagen bestehendes Interesse an der Pantomime und bezeichnet die englische Pantomime als kreative Quelle für viele von Dickens' Werken: „Dickens' fascination with the pantomime was as great, perhaps, as his general interest in the theatre and equally long-lasting“ (Eigner, Pantomime 3-4). Während Eigner sich auf die Romanstruktur und Figurenkonstellation konzentriert und Parallelen zur Pantomime herausstellt (Eigner, Pantomime, Kapitel 3-8), verweist Hillis Miller auf *Sketches by Boz*, in denen das Thema der Desillusionierung von Boz durch die Betrachtung theatralischer Gesten bei seinen Mitmenschen hervorgerufen wird. Miller verdeutlicht in diesem Zusammenhang, dass die theatralischen, überdeutlichen Gesten der Charaktere den überladenen Gesten der Pantomimekünstler und -künstlerinnen ähneln. Mit der pantomimischen Geste verweilen die Darstellenden in der Imitation. Die Charaktere sind

⁹⁵ Viele von Dickens' Briefen geben Aufschluss über seine umfangreiche Kenntnis der englischen Pantomime, seine Begeisterung für diese Form der Kunst und sein eigenes Mitwirken in häuslichen Aufführungen. Präzise zusammengefasst hat dies Jonathan Buckmaster in *Dickens's Clowns* (41-44).

folglich nur ein schwaches Abbild des vorher Gesehenen und zeigen keine eigene Persönlichkeit. Als Darstellende imitieren sie in ausdrucksvollen Gesten den Kern der Gesellschaft, in der sie leben, sind aber keine soziale Realität. Sie verweisen auf etwas, das selbst nicht authentisch ist, denn in *Sketches by Boz* verbirgt sich hinter jeder gespielten Maske ein schlechter Darsteller oder eine schlechte Darstellerin. Boz durchschaut diese Täuschung und indem er das Thema der Desillusionierung durch die *Sketches* zieht, macht er die Lesenden auf den Betrug aufmerksam (Miller, Hillis und David Borowitz 23-26). So zum Beispiel in einer der *Scenes*. In „Omnibuses“ lautet der einleitende Satz: „It is very generally allowed that public conveyances afford an extensive field for amusement and observation“ (SB 138; ch. 16). Bei der sich dem Schaulustigen anbietenden Szene wird fortwährend die Austauschbarkeit der ‚Darstellenden‘ der Observation festgestellt. Die Szene bleibt dabei immer gleich, „. . . there is no change, no variety“ (SB 138; ch. 16). Die Menschen, die hier beschrieben werden, sind keine Individuen, sondern Stereotype. Die Verwendung von Häufigkeitsadverbien zur Beschreibung einer immer gleichen Handlung von immer gleichen Typen („somebody“ und „anybody“) macht dies deutlich.⁹⁶ Der Blick zu *Sketches by Boz* ist aufschlussreich, da auch Barnaby nicht er selbst ist, sondern als Reflexionsfigur wiedergibt, was um ihn herum wahrnehmbar ist. Jonathan Buckmaster vertieft den Blick auf die Wirkung von Pantomime, die Dickens sich zu eigen macht: „In its recognition of pantomime’s ability to combine the familiar with the magical, its potential to open new topographies of experience, its breathless accumulation of the sensory excess of the pantomime, and finally its contrast with the damper ordinary world, this description neatly captures much of Dickens’s thinking about the nature and role of pantomime“ (Buckmaster 41).

Der Gedanke der Erschließung neuer Topografien ist mit Blick auf Barnaby besonders interessant. Während die erste Hälfte des Romans Barnaby in seiner häuslichen Umgebung zusammen mit seiner Mutter und seinem Raben Grip zeigt, landet er in der zweiten Hälfte des Romans inmitten der blutigen Unruhen der Gordon Riots. Um Lord Gordon zu folgen, verlässt Barnaby die Umgebung, in der seine kindlichen und unschuldigen Züge betont werden. Damit vollzieht sich ein Wechsel von Ruhe zu Unruhe und vom ländlichen zum städtischen Leben.

⁹⁶ In dem kurzen Text kommen die Häufigkeitsadverbien „always“ (fünfmal), „generally“ (viermal), „occasionally“ (dreimal), „frequently“ (zweimal), „immediately“ (zweimal), „often“ (zweimal), „regularly“ (zweimal), „sometimes“ (zweimal), „usually“ (einmal), „constantly“ (einmal) vor.

Anders als zum Beispiel in *Nicholas Nickleby*, in dem das Leben von Nicholas – und damit auch das von Smike – sich im Rahmen des Gerüsts des Bildungsromans bewegt, in dem der Weg eines Helden durch Erfahrung geprägt ist und das Ende des Weges einen veränderten Charakter erleben lässt, ist Barnaby nicht zu einer bewusstseinsverändernden Reise aufgebrochen, die ihn an Erfahrungen gewinnen und sich weiterentwickelt lässt. Barnaby macht einen ‚Schritt‘ in eine völlig andere ‚Szenerie‘ und findet sich unter radikalen Aufständischen wieder, zu dessen Anführer er letztendlich sogar wird.

Mit dem Wechsel der örtlichen Topografie geht auch eine radikale Form der Daseinsänderung einher. Während Barnaby vorher kein Blut anfassen, riechen oder nur sehen konnte („ . . . – don’t let me see it [blood] – smell it – hear the word. Don’t speak the word – don’t!“), greift er als Aufständischer zu den Waffen und ist in brutale und blutige Kampfhandlungen verstrickt (*BR* 29; ch. 3). In „The Pantomime of Life“ heißt es: „On a more mature consideration of the subject, we have arrived at the conclusion that the harlequins of life are just ordinary men, to be found in no particular walk or degree, on whom a certain station, or particular conjunction of circumstances, confers the magic wand“ (*MP* 168). Der magische ‚Sprung‘ in unterschiedliche Topografien ist bei Barnaby nicht auf die Physis begrenzt, er ist in der Lage auch mental den Ort zu wechseln. Er kehrt in Gedanken immer wieder zu seiner Mutter zurück. Seine mentalen Reisen sind geprägt von einem Rückschritt in kindliche und auf die häusliche Umgebung beschränkte Muster. So hört er gebannt dem Märchen zu, dass Hugh ihm über das Leben seiner Mutter erzählt. Es handelt davon, wie sie in einem großen Haus, umgeben von Sorglosigkeit lebt und auf den Reichtum wartet, den Barnaby nach erfolgreichem Sieg nach Hause tragen wird (*BR* 373; ch. 49).

Barnabys mentale Reisen spiegeln sich in seiner Körperhaltung. Während er an seine Mutter denkt, ist sein Blick dem aktuellen Geschehen entrückt. „What are you staring at?“, fragt ihn Dennis bei einer seiner geistigen Reisen in die häusliche Umgebung (*BR* 372; ch. 49). Barnabys Blick wandert „vacantly“ und „anxiously“ umher (*BR* 372; ch. 49). Die unterschiedlichen Szenen wechseln sich schnell und kontrastreich ab. Barnabys Körperhaltung ändert sich erneut, als er den Blick wieder dem aktuellen Geschehen zuwendet und sein verklärter Blick wieder in die Gegenwart und zu den Aufständischen findet. Seine Unsicherheit weicht einer aufrechten Haltung und Körperspannung und wandelt sich in „his erect and lofty bearing“ (*BR* 498; ch. 52). Obwohl sich seine Kleidung mit dem Schritt in ein anderes Leben nicht verändert hat, verändert sich die Wirkung seines Gewandes. Aus „limp and broken“ (*BR* 28; ch. 3) wird „the careful arrangement of his poor dress“ (*BR* 398; ch.52). Während Barnabys

unstimmige und zerrissene Kleidung in der ersten Hälfte des Romans seinen inneren Geisteszustand widergespiegelt hat, wird die gleiche Kleidung in der zweiten Hälfte des Romans anders bewertet und spiegelt eine geänderte Geisteshaltung wider („the great importance of his trust“) (*BR* 398; ch. 52). Hier lässt sich ein interessanter Vergleich zur Kleidung des Ritters von der Mancha treffen. Don Quijote, in seinem Bestreben ein fahrender Ritter zu werden, benötigt ebenfalls entsprechende Kleidung, um seine innere Haltung auch nach außen hin sichtbar werden zu lassen. Die Tatsache, dass seine Rüstung „von Rost angegriffen und mit Schimmel überzogen“ ist, hält Don Quijote von seinem Vorhaben nicht ab (Cervantes 16).

Die transformative Wirkung von Barnabys Kleidung und die Etablierung des Körpers als Kommunikationsmittel schaffen ein Zusammenspiel zwischen Körpersprache und Kostüm und damit auch zwischen Narrheit und fiktiver Realität. In „Paradise Revisited“, einem Artikel, den Dickens gemeinsam mit Henry Spicer verfasst hat, heißt es: „Intercourse, for a certain number of years, with the world, has placed me in a condition to aver that Pantomime is truth—truth coloured, condensed, elaborated—but truth itself“ (*AYR* 31; vol. 15, no. 352). Damit wird auf eine Wahrheit verwiesen, die hinter der körperbetonten Präsenz zu erkennen ist. Barnabys wahrer Kern liegt in seinem Vermögen, Topografien zu überwinden und mit seiner Wandlungsfähigkeit zum verbindenden Element der beiden Romanhälften zu werden.

Die neuere Forschung erkennt in der Trennung der beiden Teile des Romans sowohl eine schriftstellerische Leistung als auch eine dramatische Entwicklung der Geschichte. So bemerkt Harold Folland: „Technically, the parts of the story are carefully connected, with some old conventional devices as well as some new experiments“ (407). Für Folland minimiert der zweite Teil mit seinen historischen Ereignissen nicht die Bedeutung des ersten Teils, in dem der Fokus auf die privaten Geschichten der Protagonisten gelegt wird. Er dramatisiert vielmehr sehr explizit das Thema des Romans. Der zweite Teil betont die ethische Bedeutung dessen, was in der ersten Hälfte des Romans wie unbedeutendes, romantisches Melodrama wirkt (Folland 407). Für Brantlinger bringt Dickens durch die Teilung seine eigene „philosophy of history“ zum Ausdruck. Geschichte und Alltagsgeschehen werden damit bewusst in Beziehung gesetzt (60). Barnaby bildet eine Brücke in dem zweigeteilten Roman und verknüpft als dickensscher Narr die Welt der häuslichen viktorianischen Gesellschaft mit dem Schauplatz der Aufstände.

Der ambivalente Aufbau der Figur, der bereits über seine Kleidung transportiert wird – „brightest where the cloth was most worn and soiled, and poorest where it was at the best“ –, setzt sich in der Beschreibung seines Intellektes und seines Wertes für die Gesellschaft fort (*BR*

28; ch. 3). Im darauffolgenden Kapitel wird Barnaby von Varden als Juwel beschrieben, der den vermeintlich Weisen in mancher Hinsicht überlegen ist: „Barnaby’s a jewel . . . and comes and goes with ease where we who think ourselves much wiser would make but a poor hand of it“ (BR 42; ch. 4). Die Anspielungen auf Barnabys Weisheit sind zahlreich. Nicht zuletzt wird erkennbar, dass Barnaby deutlich mehr wahrnimmt, als ihm als Idiot zugetraut wird. So zum Beispiel, in Barnabys poetischem Spiel mit seinem Schatten. Barnaby empfindet seinen Schatten und auch die Schatten anderer als ein Rätsel. Wie sich später herausstellen wird, sind sein Vater und Stagg diejenigen, die Barnaby und seine Mutter ausspioniert haben und für Barnaby als Schatten deutlich geworden sind. Dadurch eröffnet sich den Lesenden, dass Barnaby aufmerksam seine Umgebung wahrnimmt und weiß, dass er beobachtet wird. Der Roman zeigt immer wieder Figuren ‚im Schatten‘. Barnabys Wahrnehmung seines eigenen Schattens ist besonders interessant: „He’s a merry fellow, that shadow, and keeps quite close to me, though I *am* silly.“ (BR 47; ch. 6). Die Verknüpfung von Schatten und törichtem Verhalten ruft das Spiel mit Weisheit und Narrheit in Erinnerung, das mit „Lear’s shadow“ bereits in *King Lear* für ein Verschwimmen der Grenzen gesorgt hat (*Lr.* 1.4.222). Barnaby kommt somit noch ein zweite Brückenfunktion zu. In der Evokation der Bühnentradition des Narren durch Kleidung und auch durch Anspielungen und Anlehnung an Elemente aus der Pantomime zeigt auch Barnaby sich als Brücke zwischen ‚hoher‘ und ‚niederer‘ Kunst und wird wie Smike zum verbindenden Element der beiden.

Als Narr ist Barnaby wie auch schon Smike das Lachen inhärent und seine Figur ruft Gelächter hervor. Der erheiternde Aspekt der Figur wird besonders in Verbindung mit seinem Raben Grip in den Vordergrund gestellt. So zum Beispiel, wenn Barnaby gemeinsam mit seinem Raben Grip in ausgelassener Freude über den Boden rollt und lacht (BR 51; ch. 6). Grip sitzt in einem Korb, den Barnaby auf seinem Rücken trägt und er findet häufig die treffenderen Worte als sein Besitzer. Grip stellt sich selbst mit einem lauten „Halloa!“ vor und während er einem Gespräch zwischen Gabriel Varden und Edward Chester lauscht, heißt es: „The speaker . . . listened with a polite attention and a most extraordinary appearance of comprehending every word, to all they had said up to this point; turning his head from one to the other, as if his office were to judge between them, and it were of the very last importance that he should not lose a word“ (BR 50; ch. 6). Grips erster Auftritt steht deutlich in Kontrast zu Barnabys Debüt. Hier unterstreichen langsame und kontrollierte Bewegungen eine Aura von Wissen und Weisheit. Grip wird damit seinem Namen mehr als gerecht und macht den Eindruck eines vernunftbegabten Wesens. Die Vorstellung von einem idiotischen Charakter, der von einem

vernunftbegabten Tier begleitet wird, ist in seiner Umkehrung der Unterscheidung zwischen Mensch und Tier im lockeschen Sinne grotesk und komisch zugleich, ein Aspekt, auf den auch Anne Rouhette eingeht. Grips „critical taste“ oder „highly reflective state“ sprechen ihm Urteilsvermögen zu (*BR* 195; ch. 25). Rouhette unterstreicht die Nutzung des Pronomens „he“ und des Possessivpronomens „his“, die Grip personifizieren (44-45). Diese vermenschlichenden Situationen sind voller Humor und Situationskomik: „Here again, the raven was . . . walking up and down when he had dined, with an air of elderly complacency which was strongly suggestive of his having his hands under his coat-tails . . .“ (*BR* 195; ch. 25).

Jerome Bukley sieht dagegen Grip als Chorcharakter, wie er im antiken Drama zu finden ist. Er liefert dem Publikum Informationen und reflektiert ironisch die Stimmung der Szene (Bukley 31). Der Rabe liefert Hinweise, unter welchen Auspizien neu auftretende Charaktere zu betrachten sind. So verweist er mit seinen Rufen „a devil, a devil, a devil“ auf den mysteriösen Besucher im Gasthaus The Maypole und liefert den Lesenden den Hinweis, dass es sich um den diabolischen Mr. Chester handelt. Grip spricht auch vom Teufel, als Barnaby und seine Mutter auf einen Gentleman treffen, der Grip kaufen möchte. Der Gentleman wird kritisch und ironisch als „genuine John Bull“, als „a country gentleman of the true school“ und als „a fine old country gentleman“ bezeichnet und steht als Repräsentant für Methoden im Umgang mit Geisteskranken, die Dickens bereits in seinem Artikel „A Curious Dance Round A Curious Tree“ als veraltete entlarvt hat (*BR* 357; ch. 47). Er sieht „flogging“ als brauchbares Instrument, um Barnabys Einschränkungen zu kurieren und empfiehlt, Barnaby in einer passenden Institution unterzubringen (*BR* 357; ch. 47). Bei der Bekanntschaft mit Lord George Gordon, der als „extravagant madman“ bezeichnet wird, bringt Grip ebenfalls den Teufel zur Sprache (*BR* 306; ch. 40).

Grip hat, als ständiger Begleiter von Barnaby, die Rufe der Revolutionäre aufgegriffen, die Parolen auswendig gelernt und proklamiert: „. . . I’m a Protestant, No Popery!“ (*BR* 434; ch. 57). Allerdings vermischt der Rabe die gelernten Parolen mit seinem bisherigen Wortschatz – „Polly put the ket-tle on, we’ll all have tea“ – einem bekannten Kinderreim (*BR* 190; ch. 25)⁹⁷.

⁹⁷ Grips Ausrufe sind dem ersten Vers eines Kinderreims entnommen – zu Dickens’ Zeiten ein sehr beliebter Kinderreim. Die Verse, die zu einer Melodie gesungen werden, werden das erste Mal 1778 unter dem Titel *Jenny Put the Kettle On* publiziert. Mit dem Namen *Polly* wird der Reim das erste Mal in *BR* gedruckt (Opie 419).

Grip macht daraus: „I’m a devil, I’m a devil, I’m a Polly, I’m a kettle, I’m a Protestant, No Popery!“ oder auch „We’ll all have tea, I’m a Protestant kettle, No Popery!“ (BR 434; ch. 57). Mit (rabenschwarzem) Humor wird die „No Popery“ Kampagne von 1780 unter Lord Gordon ins Lächerliche gezogen und als abgewandelter Kinderreim präsentiert. Damit wird das Fundament der Aufstände überspitzt und ironisch reflektiert.

Grip lässt Barnaby besonders exzentrisch erscheinen. Im Korb auf dem Rücken pointiert er wie die Federn an Barnabys Hut oder sein Gewand in der Figur das Narrenhafte. Auch wenn A. E. Dyson bemerkt, „Grip, of course, is a full Dickensian character before Dickens is through“, muss festgehalten werden, dass Grip an Barnaby gebunden ist (Dyson 59). Er taucht nicht als eigenständiger Charakter im Roman auf, sondern immer nur gemeinsam mit dem Titelhelden. So wie Grip nie allein anzutreffen ist, wird auch Barnaby nur ganz selten erwähnt, ohne dass sein Rabe zur Sprache kommt.⁹⁸ Seine symbolische Bedeutung ergibt sich aus der Wechselwirkung mit der Figur Barnaby. Beide zusammengenommen bilden ein ungleiches und kontrovers fungierendes Paar, das zu einer Entität verschmilzt, in der sie sich gegenseitig ergänzen. „The bird has all the wit.“, heißt es, während man sieht, wie Barnaby in die Hände klatscht, auf dem Boden herum rollt und sich in seinem Gesicht „wildness and vacancy“ abzeichnen (BR 51; ch. 6 und 40; ch. 4). Der Verschmelzung der beiden wird durch eine innere Verbundenheit und Brüderlichkeit Nachdruck verliehen. Die Belege hierfür sind zahlreich, so sagt Barnaby zum Beispiel: „He’s my brother. . .“ (BR 435; ch. 57); „because he knows me, and loves me“ (BR 446; ch. 58); „My bird – my friend – [my] Grip“ (Anmerkung der Verfasserin) (BR 435; ch. 57).

In der Mythologie steht der Rabe für den Zugang zu einer anderen Welt und für die Wahrnehmung von Unbewusstem und Unterbewusstem, ebenso wird ihm Intelligenz und Weisheit zugesprochen. Raben sind ambivalente Symboltiere. Seit dem Aufkommen des Christentums werden sie zudem mit Krankheit und Tod in Verbindung gebracht und gelten als Vorboten für aufziehendes Unheil (Butzer und Jacob 287). Grip bedient beide Symbolaussagen. Er ist Barnabys Verbindung zu Weisheit und Unterbewusstem und zeigt sich als „alive to everything his master was unconscious of“ (BR 132; ch. 17). Die mystisch prophetische Aura,

⁹⁸ Der Vollständigkeit halber sind hier die Kapitel aufgeführt, in denen von Barnaby aber nicht von Grip die Rede ist. In den Kapiteln elf und zwölf ist Barnaby ohne seinen Raben anzutreffen. In den Kapiteln 48-50 und 52 und 53, 60, 65 und 69 wird Grip ebenfalls nicht erwähnt. Interessanterweise wird Grip in den Kapiteln, in denen Barnaby als kriegsrevolutionärer durch die Stadt streift, nicht erwähnt.

die Grip umgibt, wird Edgar Allan Poe in seinem Gedicht *The Raven* aufgreifen, in dem der Rabe mit „nevermore“ ins Unbestimmte deutet (Poe 111).⁹⁹ Grip schafft gleichzeitig auch eine Verbindung zum Tode und wird zum Unheil Verkündenden. In zahlreichen Interpretationsansätzen wird der Rabe als diabolisches Element gewertet. Bei James K. Gottshall heißt es: „Grip, a clear symbol of evil ironically loved by the innocent boy, stands as a kind of externalized demon in possession of Barnaby“ (141). Für Jack Lindsay verdeutlicht der Rabe die ambivalente Beziehung des Narren Barnaby zu seiner eigenen, ihm innewohnenden dunklen Seite (216-217). John Bowen sieht Grip als „one aspect of the ghostly and uncanny forces“ im Roman (xxvii; Introduction *BR*). Ein ‚Charakter‘, der nicht eindeutig zu beschreiben ist – „harmless pet or an evil spirit“ – und der weitere Polaritäten wie Gut und Böse, Unschuld und Schuld, Protestanten gegen Katholiken in Erinnerung ruft (Bowen xxviii; Introduction *BR*). Für Rouhette verdeutlicht Grips hybrider Charakter (Mensch und Tier) zwei Seiten, die bei den Lesenden Bewunderung auf der einen Seite und Furcht auf der anderen hervorrufen. Für sie wird Barnaby durch Grip auf die dunkle Seite gezogen (Rouhette 46). Für Valerie Pedlar fungiert Grip als zweites Ich von Barnaby, das Barnabys innere Dunkelheit nach außen trägt (42).

Der Gedanke von Grip als dunkle Seite oder zweites Ich von Barnaby wird im Folgenden vertieft. Grip sagt von sich selbst, „I’m a devil, I’m a devil, I’m a devil“ und stellt so einen mephistophelischen Zusammenhang her (*BR* 356; ch. 47). Sein Rufen ist in mehrfacher Hinsicht bedeutungstragend. Er ist der schwarze Dämon, teuflisches Element, Symbol für Unheil und Schrecken. Betrachtet man beide als Entität, stellt der Rabe Barnaby in den mephistophelischen Wirkungskreis und referenziert auf eine innewohnende Schattenseite in der Figur – auf Barnabys Gewaltpotential, seine Leichtgläubigkeit und seine Manipulierbarkeit. Grip besitzt Macht über Barnaby und Barnaby folgt leichtgläubig und unwissend dem Ruf seines Raben: „He calls me, and makes me go where he will. He goes on before, and I follow. He’s the master, and I’m the man“ (*BR* 51; ch. 6). Er folgt damit dem Teuflischen in der eigenen Persönlichkeit und gibt seine Beeinflussbarkeit zu erkennen. Das Teuflische präsentiert sich wie im Faustmotiv als Teil der Schöpfung.

⁹⁹ Siehe Gerald Grupp dreiteiligen Artikel „The Personal and Literary Relationships of Dickens and Poe“ für eine eingehende Analyse der Beziehung und Streitigkeiten zwischen Poe und Dickens und für eine Auseinandersetzung zum Einfluss von Dickens’ *BR* auf Poes *The Raven*.

Goethes Mephisto ist als Verkörperung der Verneinung Teil der Schöpfung, gegen die er argumentiert. Der Teufel ist als Realitätsprinzip ein Teil der Welt und damit ist das Teuflische der Welt und dem Menschen inhärent (Anderegg 347-48, 355). Ähnlich der tierischen Manifestation des Teufels in Form eines Pudels drückt Dickens das Prinzip des der Welt inhärenten Teufels über ein Tier aus. Grip der Rabe zeigt, dass das Böse im Menschen angelegt ist und in jeder Kreatur auch hervorgerufen werden kann. Diese Deutungsebene wird bereits zu Beginn des Romans deutlich, wenn Grip das erste Mal auftaucht und er die Zuhörenden (und Lesenden) mit seinen mystischen Formeln begrüßt und sich als Teufel vorstellt. Am Ende des Romans gehören Grip die letzten gesprochenen Worte und sein „I’m a devil, I’m a devil, I’m a devil“ umklammert das Romangeschehen und hallt über das Ende hinaus (BR 634; ch. 82). Mit dem Raben zeigt sich der Teufel als ein dem Menschen inhärentes Prinzip.¹⁰⁰

Jerome H. Buckley (1992) spekuliert wie vor ihm bereits F. D. Wiestra (1928), dass die Idee des Raben als Begleitung eines Idioten aus Smollets *Roderick Random* stammt (Wiestra 29). Hier trifft Roderick in Kapitel dreizehn auf einen alten Mann, über den es heißt, „who had been an idiot some years, and diverted himself with a tame raven“ (Smollet 85; ch. 13). Interessant ist in diesem Zusammenhang die Wahrnehmung des Raben durch Roderick: „As this creature is reckoned in our country a common vehicle for the devil and witches to play their pranks in“ (Smollet 84; ch. 13). Dickens formuliert seine Idee in einem Brief an George Cattermole vom 28. Januar 1841 wie folgt: „Barnaby being an idiot my notion is to have him always in company with a pet raven, who is immeasurably more knowing than himself“ (LCD 197; vol. 2). Dickens erklärt in seinem Vorwort, das er 1849 ergänzte, dass er Grip nach dem Vorbild seiner eigenen Raben kreiert hat (BR xxiiv; Preface). In einem Brief an Anna Maria Hall vom zweiten Dezember 1841 schreibt der Autor über einen seiner Raben, der in einem Wirtshaus groß geworden ist: „Nothing delights him so much as a drunken man – he loves to see human Nature in a state of degradation, and to have the superiority of Ravens asserted. At such times he is *fearful* in his Mephistophelean humour“ (LCD 438; vol. 2).

¹⁰⁰ John Bowens Interpretation von Grip als sinnentleerte und böse Nachahmung kann hier nicht gefolgt werden: „And what remains at the very end of the novel is nothing but a parasitic beast, a raven, history’s Grip, who imitates or doubles human speech in empty, sinister words without human intent, which repeat and re-repeat themselves, in and out of this and other contexts, saying I’m a devil, I’m a devil. It is something quite meaningless but also thoroughly evil, both the end to a great historical novel and an absurd little bit of mimicry“ (Bowen, Other 182).

Grip präsentiert sich wie auch Barnaby als ambivalentes Wesen zwischen Mystik, Prophetie und Weisheit auf der einen Seite und Lächerlichkeit und Komik auf der anderen Seite. Glaubwürdigkeit und Ernsthaftigkeit, die in den Beschreibungen von Barnaby und Grip deutlich angelegt sind und an vielen Stellen zementiert werden, stehen im ständigen Spiel mit der Aufhebung derselben. Dickens schafft so, wie McDonagh in ähnlichem Zusammenhang formuliert, „an image engaged with extra-literary context“ (McDonagh 179). Dabei wird die dualistische Paarung von Tier und Mensch, Weisheit und Narrheit, Welt und Teufel zum Prinzip erhoben.

5.2 Schuld und Unschuld – zwischen Wahn und Sinn

Bereits der Titel verknüpft Barnaby eng mit den Aufständen und steckt einen Interpretationsrahmen ab. Das Handeln der Figur ist im Kontext der Aufstände zu betrachten. Trotz geistiger Einschränkungen wird Barnaby während der Unruhen zu einem der Anführer der Aufständischen ernannt und proportional zu der ihm zugesprochenen Macht als Anführer steigt seine symbolische Kraft im Roman. Unter den unwissenden und bildungsarmen Gefolgsleuten wird Barnaby zu einem von vielen. Seine Idiotie wird der allgemeinen Dummheit gleichgestellt. Allerdings wechselt der Text stark zwischen der Darstellung von Barnaby als Persönlichkeit, die mit der Masse verschmilzt und als deutlich hervorgehobenem Individuum in der Rolle des Anführers. Damit wird umgekehrt die allgemein herrschende Ahnungslosigkeit und Bildungsferne der Menschenmasse zur Idiotie. Eine Verbindung, die in späteren Artikeln, die Dickens im *Examiner* veröffentlichte, deutlich formuliert wird. Der Autor stellt hier den Zusammenhang zwischen fehlender Bildung und Kriminalität heraus (Storey 4).

Die zweite Hälfte des Romans zeigt Barnaby als instrumentalisierten Rebellen, dessen geistige Retardierung von Gashford und Lord Gordon ausgenutzt wird. Diese Wendung deutet sich zu Beginn des Romans in vielerlei Hinsicht bereits an. Barnaby ist mit der Bluttat seines Vaters verbunden. An seinem Handgelenk findet sich seit seiner Geburt in der Nacht, in der sein Vater einen Mord begeht, ein Abdruck, „a smear of blood but half washed out“, der ihn zeitlebens brandmarkt (*BR* 41; ch. 4). Auch der abgebrochene Schwertgriff, der an seiner Seite baumelt, ist kein bloßes Ornament, sondern besitzt emblematische Bedeutung. Ohne Klinge ist das Schwert zwar funktionslos, deutet Barnabys Verwicklung in die Gordon Riots aber bereits an. Barnabys Rabe Grip verweist mit dem ersten Auftritt auf eine Seite in Barnaby, die sich leicht lenken lässt und er stellt einen mephistophelischen Zusammenhang her.

Barnabys Glaube an die Fähigkeiten von Lord Gordon lässt ihn zu einem leicht zu führenden, manipulierbaren und erfolgreichen Kämpfer werden. Hugh weiß dies für seine Zwecke einzusetzen: „Give me bold Barnaby at my side, and we two will settle the military, without troubling any of you. Barnaby’s the man for the military“ (BR 451; ch. 59). Barnaby verkörpert, was sich Lord Gordon wünscht. Er ist ein treu ergebener Diener, „the most devoted and the blithest champion that ever maintained a post“, und seine Aufgabe erfüllt ihn mit tiefer Zufriedenheit (BR 407; ch. 53). In seiner Verbundenheit bleibt er standhaft und unumstößlich. Er wird zum unbeirrbar quijoteschen Helden, der gegen jede Realität für seine Überzeugungen eintritt. Das Gefühl kein Unrecht zu tun, lässt Barnaby furchtlos und mutig werden, er ist „worth a dozen men“ (BR 373; ch. 52). Sein Stolz und seine ‚Heldenhaftigkeit‘ verlieren sich auch im Angesicht des Todes nicht: „Look at me! Am I afraid to die? Will they see ME tremble?“ (BR 593; ch. 77). Wie Don Quijote idealisiert Barnaby die Wirklichkeit und ist bereit mit aller Kraft und bis zu seinem Ende dafür einzutreten, „his heart lifted up with a brave sense of duty, and determination to defend it to the last“ (BR 408; ch. 53). Eines der Hauptthemen in *Don Quijote* ist die Unfähigkeit des Helden zwischen Fiktion und Realität zu unterscheiden. Don Quijote glaubt er sei ein fahrender Ritter und in diesem Glauben versucht er, die Welt der fahrenden Ritter aus seinen Romanen mit seiner eigenen zu vereinen. Don Quijote idealisiert die Heldenfigur und versucht dabei sein eigenes Leben in Kunst zu wandeln. Das Ausleben seiner Überzeugung ist für ihn der Schritt in den Wahnsinn (Riley 35-37). Auch Barnaby erlebt ein von der Realität losgelöstes ‚Abenteuer‘. Er versucht der Held seiner eigenen Geschichte zu werden und verfolgt unbeirrbar ein imaginiertes Ideal. Seine Heldengeschichte soll seine Mutter stolz, glücklich und reich machen.

In seiner Überzeugung wird Barnaby zu einem der Anführer der Aufständischen. Entgegengesetzt zu Dennis, dessen Standhaftigkeit in sich zusammenfällt, wenn es darum geht mit den Konsequenzen des eigenen Tuns konfrontiert zu werden, bleibt Barnaby aufgrund seiner Überzeugungen unerschrocken und heldenhaft. Sein Idealismus macht ihn zum fähigsten Mann während der Aufstände – „. . . the greatest man of all the pack!“ (BR 372; ch. 49). Mit Fortschreiten des Romangeschehens zeigt Barnaby sich immer stärker von seiner kriegerischen Seite: „He’s a rare fellow is Barnaby, and can do more, with less rest, or meat, or drink, than any of us“ (BR 398; ch.52). Damit wird Barnaby auch für den Strippenzieher hinter den Aufständen zum perfekten Soldaten und man sieht Gashford über Barnabys Einfältigkeit lächeln: „Smiling at the simplicity of the poor idiot . . .“ (BR 408; ch. 53). Barnabys devote Haltung geht so weit, dass er wild, brutal und blind um sich schlägt und sein sonst närrisches

Gebaren sich in wahnsinniges Verhalten wandelt. Barnaby nimmt es mit den anrückenden Soldaten auf – „Next moment he was back in the stable, dealing blows about him like a madman“ (BR 439; ch. 57). Hier ist zu beachten, dass er nicht als Wahnsinniger bezeichnet wird, sondern eine vorsichtiger Formulierung „like a madman“ gewählt wird. Wahn und Sinn liegen dicht beieinander. Was für Barnaby Sinn ergibt, ist im Wahnsinn des Anführers begründet.

Gleichzeitig trifft Barnaby als geistig eingeschränkte Figur keine Schuld an seinen Taten. Seine Unschuld wird im Angesicht des Todes betont:

He was the only one of the three who had washed or trimmed himself that morning. Neither of the others had done so, since their doom was pronounced. He still wore the broken peacock's feathers in his hat; and all his usual scraps of finery were carefully disposed about his person. His kindling eye, his firm step, his proud and resolute bearing, might have graced some lofty act of heroism; some voluntary sacrifice, born of a noble cause and pure enthusiasm; rather than that felon's death. (BR 593; ch. 77)

Barnaby wird mit Hugh und Dennis Teil eines infernalens Trios, das aus der Masse herausgehoben wird: „Barnaby, Hugh and Dennis hurried on before them all, like hideous madmen“ (BR 385; ch. 50). In der ständigen Wechselwirkung von Verschmelzen und Herausragen aus der unaufhaltsamen Menge repräsentieren alle drei einen Teil der Aufständischen.

Barnaby als Teil des infernalens Trios wird zur emblematischen Figur und zum Sinnbild für einen sinnlosen Aufstand. Die Unwissenheit der Figur wird im negativen Sinne zur Normalität und er repräsentiert als *Pars pro Toto* die Aufständischen. Ausrufe wie: „Remember the prisoners! remember Barnaby!“ untermauern seine Stellung als Teil für das Ganze (BR 491; ch. 64). Als ungebildeter und einfältiger Narr steht er stellvertretend für den Teil der Menschen in der Masse, die sich Lord Gordon anschließen, die eigentliche ‚gemeinsame Sache‘ aber nicht begreifen. Barnaby wird als Figur herausgegriffen und an seinem Beispiel wird das Verschwimmen des Individuums mit der Masse verdeutlicht. Barnaby steht exemplarisch für die ahnungslose Menge, die sich von Lord George Gordon führen lässt, und verdeutlicht wie

sich der Einzelne einem Größerem Ziel unterordnet. Es wird außerdem deutlich, dass erst durch den Zusammenschluss der Menschenmenge die Revolte Bedeutung erhält.¹⁰¹

Hugh als Teil des infernaln Trios ist der uneheliche Sohn von Sir Lord Chester und einer Zigeunerin. Der wilde und ungezähmte Stallknecht aus dem Gasthaus The Maypole wird als animalisch beschrieben und John Willet betont fortwährend, dass Hugh menschliche Züge fehlen. Laut Willet fühlt er sich zwischen Tieren wohler als zwischen Menschen und da er weder lesen noch schreiben kann und die meiste Zeit seines Lebens unter Tieren verbracht hat, schlussfolgert Willet, dass er Hugh auch einem Tier entsprechend behandeln kann (*BR* 87; ch. 11). Die Vergleiche von Hugh mit einem Tier sind zahlreich. So wird er als „more brute than man“ beschrieben (*BR* 596; ch.77). Willet stellt Hugh auf eine Stufe mit Barnaby: „That chap . . . has no more imagination than Barnaby has“ (*BR* 86; ch. 11). Anders als bei Barnaby, der mit einer geistigen Retardierung zur Welt gekommen ist, ist Hughs Dasein als gefährlicher „centaur“ auf mangelnde Bildung, falsche Führung, Vernachlässigung und traumatische Erlebnisse in der Kindheit zurück zu führen (*BR* 188; ch. 23). Seine Mutter wird erhängt, als er sechs Jahre alt ist, und Hugh schlägt sich fortan allein durch das Leben. Dransfield sieht Hugh als Opfer eines korrupten Paternalismus (Dransfield 79). Mit seinem „evil eye“, seinen brutalen Gewaltausbrüchen und den vielfältigen Vergleichen mit einem Tier kommt Hugh der Auffassung von ‚Wahnsinn‘ in der viktorianischen Gesellschaft deutlich näher als Barnaby (*BR* 259; ch. 34). Die Unterscheidung zwischen Tier und Mensch wird hier im Sinne von Locke in der Fähigkeit des Geistes gesehen und unterstreicht dabei auch die Fähigkeit zu moralischem Handeln.

Als Kentaur ist Hugh anatomisch ein Wesen zwischen Mensch und Tier und fordert symbolisch bereits die Gesetze der Ordnung heraus. Es gibt zwei Arten von Kentauren, die

¹⁰¹ Carolyn Williams argumentiert, dass Barnaby die Rolle der „mute figure in melodrama“ übernimmt. Sie beschreibt Barnaby als leeres Zentrum, um das herum sich Figuren und Ereignisse im Roman zentralisieren: „Meaning passes through him, though it is not owned or intended by him.“ Für Williams, die Barnaby als „an emblematic figure“ beschreibt, wird durch Barnaby als Figur Geschichte deutlich, ohne dass Barnaby selbst Anteil daran hat. Er ist die leere Hülle, die bei aller Verurteilung der Aufstände deutlich macht, wie gewöhnliche, ignorante Menschen unabsichtlich in einen solchen Tumult verwickelt werden. Williams zieht den Vergleich zwischen Barnaby und Lord Gordon, die für Sie zum Teil auf einer Stufe stehen und beide Sprachrohre eines anderen sind. Lord Gordon zum Beispiel steht unter dem Einfluss von Gashford. Williams zeigt, dass auch Lord Gordon über Attribute wie Nägel kauen, Selbstgespräche, übermäßige Begeisterungsfähigkeit und die bedeutsamen Augen „very bright eye, which betrayed a restlessness of thought and purpose“ verfügt, die ihn als absurde Person entlarven. Auch er gehört für sie zu den metaphorisch Tauben und denen, die unabsichtlich Sprache äußern (Williams, Carolyn 357-76).

brutalen, gewalttätigen und kriegerischen und diejenigen, die auch als weise gelten. Der Kentaur zeigt sich als symbolischer Ausdruck einer Spannung zwischen Intellekt und Instinkt (Williams, David 180-83). Hugh der Kentaur repräsentiert den rohen, ungebildeten und gewalttätigen Teil der Menschenmasse. Allerdings hat er auch eine andere Seite, die ihn als fürsorglich gegenüber Barnaby zeigt. Auf sprachlicher Ebene wird die „No Popery“ Kampagne nicht nur durch Grip ins Lächerliche gezogen. Auch Hugh, der den Malapropismus „No property, brother!“ statt „No popery, brother!“ verwendet, verstärkt die Sinnlosigkeit der Aufstände (BR 288; ch. 38).¹⁰²

Dennis als Teil des infernaln Trios, der seine Tätigkeit als Henker als solides Handwerk bezeichnet – „My work, is sound, Protestant, constitutional, English work.“ – ist Teil des Systems in *Barnaby Rudge* (BR 284; ch. 37). Sein Glaube an die Legitimität des Aufstandes fußt auf dem Vorurteil der Andersartigkeit. Die Protestanten präferieren bei der Behandlung und Folter ihrer Gefangenen andere Methoden als die Katholiken – „boil and roast instead of hang“ (BR 285; ch. 37). Er ist ein Verräter und ein manipulativer Charakter und repräsentiert diese Schicht in der Menschenmasse. Durch die Wahl des infernaln Trios in der Anführerrolle werden die Proteste ins Lächerliche gezogen und wahrhaft Wahnsinniges – ein System, das seine Bürger in Unwissenheit und Armut belässt und sich auf die Loyalität der Schwächsten Glieder beruft – preisgegeben.

Trotz der Brutalität, mit der Barnaby gegen Ende der Aufstände gegen die Soldaten vorgeht, hegen Lesende Sympathien für ihn. Eine Erklärung hierfür findet sich auch in der Betrachtung der geänderten Gesetzgebung bei Personen mit eingeschränkter geistiger Fähigkeit im neunzehnten Jahrhundert. Weiterentwicklungen im Bereich der Internierung von Geisteskranken betrafen nämlich im neunzehnten Jahrhundert nicht nur die Art der Unterbringung, das Management und die Behandlung, sondern gingen Hand in Hand mit der Überprüfung des rechtmäßigen Status von Internierten. So führt im gleichen Jahrhundert eine Serie von Anschlägen auf Personen des öffentlichen Lebens zu einer umfassenden Diskussion um die eigene Verantwortung für kriminelle Handlungen von geistig Kranken. Der Mordversuch von Edward Oxford an Königin Victoria ist einer dieser Anschläge und

¹⁰² Hugh führt ein Leben, das mehr dem Leben von Tieren als von Menschen gleicht. Er wächst ohne moralische oder geistige Erziehung auf und folgt in vielen seiner Lebenssituationen seinen Instinkten. Steven Marcus hat sich zum Beispiel in *From Pickwick to Dombey* mit der Rolle von Hugh im Roman und mit seiner nicht menschlichen Seite auseinandergesetzt (169-212).

beherrscht mit der Verurteilung von Oxford als schuldig, aber geistig krank, die Schlagzeilen von 1840 (Schlicke, Companion 32).¹⁰³ Im Jahr 1843 führt der Anschlag des unter Wahnvorstellungen leidenden Daniel M’Naghten auf Sir Edward Drummond mit dem in Kraft treten der M’Naghten Regeln zur Klärung von Schuldfähigkeit (Whitehead 74). Folgendes ist in den Regeln verschriftlicht: „A defect of reason, from disease of the mind, as not to know the nature and quality of the act he was doing; or if he did know, that he did not know he was doing what was wrong“ (zitiert in Safferling 439). Zeitgeschehnisse geben Dickens’ *Barnaby Rudge* Aktualität und der Blick auf die Figur macht deutlich, dass Dickens sich intensiv mit der Frage der Schuldfähigkeit von Menschen mit verminderten geistigen Fähigkeiten beschäftigt hat. Erkennbar wird dies in der geänderten Szenerie in der zweiten Hälfte des Romans mit Barnabys Agieren unter den Aufständischen. Für Barnaby gilt nach dem Wortlaut der M’Naghten Regeln der Schuldspruch „not guilty by reason of insanity“ (zitiert in Safferling 439). Barnaby versteht zwar was er tut, aber er versteht nicht, warum es falsch ist. Damit wird er wie Edward Oxford 1840 freigesprochen.

Barnabys eigene Überzeugung, richtig und tugendhaft zu handeln, wird vielfach betont. So möchte Hugh von Barnaby nach den grausamen Plünderungen wissen, wie es ihm geht. Barnabys Antwort lässt keinen Zweifel daran, dass er von der Rechtschaffenheit seiner Taten überzeugt ist: „Hearty! . . . Ha ha ha! And merry too Hugh! And ready to do anything for the good cause, and the right, and to help the kind, mild, pale-faced gentleman – the Lord they use so ill – eh, Hugh?“ (BR 404; ch. 53). Barnaby zeigt sich voller Enthusiasmus. Es wird gleichzeitig deutlich, dass Barnaby nicht die geistige Fähigkeit zur Reflexion der politischen Auseinandersetzung, der grassierenden Gewalt und seiner eigenen Taten besitzt. Als Figur mit geistiger Einschränkung kann er die Tragweite des Aufstandes nicht überblicken. Er ist überzeugt von der Richtigkeit seiner Taten und seine Einfältigkeit hindert ihn daran, die Gefahr, die von Lord George Gordon ausgeht, zu erkennen: „If ever man believed with his whole heart and soul that he was engaged in a just cause, and that he was bound to stand by his leader to the last, poor Barnaby believed it of himself and Lord George Gordon“ (BR 378; ch. 49). Jack Lindsay bezeichnet Barnaby als „deepest and purest element“ und als „unconscious good“ (Lindsay 212). Hugh macht den großen Nutzen in einem Gefolgsmann wie Barnaby in einem

¹⁰³ Dickens äußert sich über den Mordversuch an Königin Victoria in einem Brief vom Juni 1840 an Forster (LCD 81-82, vol. 2).

Gespräch mit Dennis deutlich: „Don’t you see man . . . that the lad’s a natural, and can be got to do anything, if you take him the right way“ (*BR* 373; ch. 49). Barnabys Wert liegt in seiner Unwissenheit und Eingeschränktheit.

Neben der Überzeugung, ‚richtig‘ zu handeln, bringt auch die Etablierung als marginales, aber harmloses und unschuldiges Individuum ihm schon früh die Sympathien der Lesenden ein. Seine Einfachheit, sein kindlicher Geist¹⁰⁴ werden an verschiedenen Stellen in der zweiten Hälfte des Romans erneut herausgestellt und in Kontrast zu seinen kriegerischen Taten gesetzt. Zum Beispiel singt Barnaby fröhlich vor sich hin („singing gaily to himself“), während er auf seinem Posten Wache hält (*BR* 433; ch. 57). Sein Mitleid für Lord George hebt seine empathische Seite heraus. Er wird aus einem weiteren Grund mit Wohlwollen betrachtet, denn seine Motivation in den Gordon Riots erfolgreich zu sein, entspringt der Vorstellung von einem sorgenfreien Leben mit seiner Mutter, die voller Stolz auf die heroischen Taten ihres Sohnes blickt:

And when these frays were over, and the good lord had conquered his enemies, and they were all at peace again, and he and she were rich, what happiness they would have in talking of these troubled times when he was a great soldier: and when they sat alone together in the tranquil twilight, and she had no longer reason to be anxious for the morrow, what pleasure would he have in the reflection that this was his doing – his – poor foolish Barnaby’s. . . . (*BR* 433; ch. 57)

Barnaby möchte für seine Mutter sorgen können und die Welt in Frieden sehen. Er möchte, dass seine Mutter stolz auf ihn ist und wünscht sich sehnlichst, sie könne ihn sehen, wie er die Fahne schwingt und Teil der Protestbewegung ist: „She was at the heart of all his cheerful hopes and proud reflections“ (*BR* 433; ch. 57). Er stellt sich vor, wie sie ihn für seinen Mut bewundert. Von dieser Vorstellung getrieben, wird aus dem unschuldigen Kind, das kein Blut sehen und riechen bzw. selbst das ausgesprochene Wort nicht hören kann, ein leicht zu führender Rebell.

¹⁰⁴ Valerie Pedlar vergleicht die Darstellung von idiotischen oder geisteskranken Figuren in *BR* mit dem Umgang des Themas Geisteskrankheit in Dickens’ nicht fiktionalen Texten. Dickens kritisiert nach Pedlar die Idiotie der politischen Aufstände und spricht Barnaby gleichzeitig frei von Schuld. Mit den nicht fiktionalen Texten macht Dickens auf die Notlage der inhaftierten Geisteskranken aufmerksam (Pedlar 35-37).

Zwei Textstellen in *Barnaby Rudge* unterstreichen Barnabys unschuldigen Charakter. In der ersten Szenerie wird Barnabys Inhaftierung in Newgate beschrieben. Sein Ausharren in der Gefängniszelle verwandelt sich in ein romantisches Fragment:

But the moon came slowly up in all her gentle glory, and the stars looked out, and through the small compass of the grated window, as through the narrow crevice of one good deed in a murky life of guilt, the face of Heaven shone bright and merciful. He raised his head; gazed upward at the quiet sky, which seemed to smile upon the earth in sadness, as if the night, more thoughtful than the day, looked down in sorrow on the sufferings and evil deeds of men; and felt its peace sink deep into his heart. He, a poor idiot, caged in his narrow cell, was as much lifted up to God, while gazing on the mild light, as the freest and most favoured man in all the spacious city; and in his ill-remembered prayer, and in the fragment of the childish hymn, with which he sung and crooned himself asleep, there breathed as true a spirit as ever studied homily expressed, or old cathedral arches echoed. (*BR* 563; ch. 73)

Barnaby wird hier im Sinne der Tradition der Narren um Christi Willen als besonders gesegnet gezeigt. Die Stelle wird in ganzer Länge zitiert, um zu verdeutlichen, wie Dickens mittels Gegensätzlichkeiten Barnaby aus der Menge herausstellt und von jeder Schuld freispricht. Die aus Gegensätzen bestehende Textpassage („one good deed“ ↔ „a murky life of guilt“ und „evil deeds of men“; „heaven“ und „sky“ ↔ „earth“; „smile“ ↔ „sadness“; „night“ ↔ „day“; „gazed upward“ ↔ „looked down“; „suffering“ ↔ „peace“; „caged“ ↔ „freest“; „narrow cell“ ↔ „spacious city“; „a poor idiot“ ↔ „most favoured man“; „caged in a narrow cell“ ↔ „lifted up to God“) schafft in ihrem antithetischen Aufbau die Entflechtung zwischen Barnaby und dem Hervortreten seiner dunklen, beeinflussbaren Seite. In diesem Moment wird er frei von jeder Schuld gesprochen. Das romantische Bild steht in direkter Verbindung zu einer anderen Szenerie in Kapitel 41. Hier wird das Motiv des Blickes durch ein Fenster in einen dunklen Raum aufgegriffen. Auch hier wird der Raum mit Licht durchflutet, erhellt die Figur im Inneren und gibt ihre Seele preis. Gabriel Varden wird in all seiner Tugendhaftigkeit, moralischen Standfestigkeit und Güte beschrieben:

Who but the locksmith could have made such music! A gleam of sun shining through the unsashed window, and chequering the dark workshop with a broad patch of light, fell full upon him, as though attracted by his sunny heart. There he stood working at his anvil, his face all radiant with exercise and gladness, hi sleeves turned up, his wig pushed off his shining forehead – the easiest, freest, happiest man in all the world. (*BR* 307; ch. 41).

Barnaby wird mit Gabriel Varden, dem wahren Helden des Romans, in Verbindung gebracht. Gabriel Varden steht für Tugendhaftigkeit, Gutmütigkeit, moralisches Verhalten und ist als positiver Patriarch beispielhaft für eine gute Führungsfigur. Die Verbindung der beiden Szenerien macht deutlich, dass Barnaby ein reines Herz hat, das, gelenkt von einer Figur wie Varden, auch Gutes hervorbringen kann.

Barnaby wird aus dem Gefängnis freigelassen und durch Recht und Gesetz begnadigt. Wichtiger noch als seine Freilassung aus dem Gefängnis ist sein Freispruch vor dem ‚Jüngsten Gericht‘. Auf seine ängstliche Frage: „I have done no harm, have I?“, antwortet seine Mutter: „None before Heaven“ (BR 561; ch. 73). Damit wird er auch moralisch von jeder Schuld entbunden. Der Freispruch hat weitreichenden Konsequenzen, denn aufgrund von Barnabys Etablierung als *Pars pro Toto* übernimmt Barnaby Stellvertreterposition für viele der korrumpierten Aufständischen, die aufgrund ihrer Einfachheit und mangelnden Bildung in der gleichen Situation wie Barnaby sind. Auch ihnen wird damit der Freispruch zu teil. Barnaby steht für diejenigen, die zwar wissen was sie tun, aber nicht schuldig sind, da ihnen aufgrund mangelnder Bildung und Aufklärung die Fähigkeit fehlt, ihr Unrecht zu erkennen. Sie haben in Lord Gordon den fähigen Führer gesehen, den er inszeniert hat und sie sind von der Rechtschaffenheit ihren Taten überzeugt. McDonagh sieht in *Barnaby Rudge* das Aufleben einer Paternalismusdebatte, in der Barnaby als Symbol für die Menschen steht, die gute und solide Führung im Leben benötigen. Die Figur ist die Rechtfertigung für ein neues politisches Programm, bei der verantwortungsbewusste Autoritäten sich um die zurückgebliebenen kümmern (McDonagh 190-91). Pedlar betont in diesem Zusammenhang, dass Barnaby symbolisch für die schwächeren Glieder der Gesellschaft steht, in denen es das Potenzial für Gutes oder Böses gibt, das abhängig von der Führung zutage tritt. Dickens zeigt die desaströsen Konsequenzen, die ein Führer, der genauso schwach ist wie die Gesellschaft die er führt (Barnabys Spiegelbild, Lord Gordon), auszulösen vermag. Der Roman impliziert eine paternalistische Vision, über die Art wie die Gesellschaft geführt werden sollte, Wahnsinn wird zur Metapher für die Gewalt, die entsteht, wenn ‚Väter‘ nicht in der Lage sind Verantwortung zu übernehmen und ihrer Pflicht in der Führung nachzukommen (Pedlar 50). Dransfield argumentiert, dass die Darstellung von Geisteskrankheit und die Darstellung der Gesellschaft implizit auf eine bessere, reformierte Führung drängen, bei der die moralische Erziehung im Vordergrund steht (Dransfield 70). Dickens’ Herausstellen von positiver moralischer Einflussnahme und den dadurch erzeugten Effekten sieht er als Subtext zu der dunklen, wahnsinnigen und gewalttätigen Welt in *Barnaby Rudge* (Dransfield 75). Mit dem Freispruch

einer Gruppe von Aufständischen wird die Schuld auf diejenigen zurückgeworfen, die ursächlich dafür zu verantworten sind, dass es den Menschen an Bildung und an moralischer Haltung fehlt.

5.3 Wahrhafter Wahnsinn – Barnaby als Teil der aufständischen Masse

Die Etablierung von Barnaby als marginalem Individuum im ersten Teil des Romans wird im zweiten Teil aufgehoben und Individualität und Konformität stehen in ständiger Wechselwirkung. Die Bekanntschaft mit Lord George Gordon führt bei Barnaby zu einer Persönlichkeitsänderung und gleicht einem ‚Sprung‘ in eine andere Welt. Nachdem Barnaby auf Lord Gordon trifft, verlässt er seine Mutter und aus dem unschuldigen Kind, wird ein Kämpfer und Rebell, der sich heroisch auf die Seite der für Lord Gordon kämpfenden Aufständischen stellt. Durch Grip wurde diese Wandlung in Barnabys Leben bereits angedeutet.

In seiner Rolle als Kämpfer wird Barnaby von dem Mob, den Lord Gordon hinter sich versammelt, absorbiert, „the whole field was in motion; Barnaby was whirled away into the heart of a dense mass of men . . .“ (*BR* 370; ch. 48). Der zuvor marginalisierte Narr wird in der protestantischen Bewegung der Gordon Riots zu einer Figur unter vielen – „Barnaby; as many a man among the thousands“ (*BR* 371; ch.49). Im Zentrum der Unruhen angekommen, ist seine Identifikation mit dem Mob positiv besetzt. Teil dieser Massenbewegung zu sein erfüllt ihn mit Stolz, „on he went, proud, happy, elated past all telling“ (*BR* 372; ch. 49).

Beachtenswert ist, dass die Bewegung, mit der Barnaby in der Masse verschwindet, nicht von ihm selbst aus geht. Dickens verwendet das Passiv, um Barnabys ‚Untergang‘ in der Masse zu verdeutlichen. Die Verwendung von Passivkonstruktionen überwiegt in der Beschreibung der Zusammenkunft der Menschen und untermauert den sich verselbstständigenden Prozess. Es heißt zum Beispiel, „those who were banded together“ (*BR* 368; ch. 48). Es wird deutlich, dass die Menschen nicht durch intrinsische Motivation zusammengefunden haben, sondern durch einen von außen einwirkendem Einfluss aneinandergelassen werden. Sie erscheinen nicht mehr als allein handelnde Individuen und die Stimme des Einzelnen geht in der Stimmengewalt vieler unter. Die Menschen sind fortan als Gruppe identifizierbar, in der das bewusst handelnde Subjekt die Kontrolle über das eigene Ich verliert. Was in Passivität beginnt, verselbstständigt sich und mit der Aufgabe der Individualität wird ein aktiv agierendes, eigenständiges Gebilde – der Mob – geschaffen. Die Passivität wandelt sich nun in

unaufhaltsame Aktivität („the crowd swarmed and roared in every street“ (*BR* 516; ch. 67)), die sich zum Ende hin mit dem Niederbrennen von Newgate entlädt. Die Zerstörungswut der Menschenmenge richtet sich auf ihrem Höhepunkt gegen jeden: „Down with everybody, down with everything!“ (*BR* 288; ch. 38). Die Kraft, mit der der Mob agiert, gleicht einer Naturkatastrophe und ist unaufhaltsam und unkontrollierbar wie der Ozean, „. . . for the ocean is not more fickle and uncertain, more terrible when roused, more unreasonable, or more cruel“ (*BR* 396; ch. 52).¹⁰⁵

Die Verwandlung vieler Individuen zu einer kollektiv agierenden, aggressiven, unaufhaltsamen Masse hat die Abkehr von moralischen Werten zur Folge. Geleitet wird die Bewegung, „by poverty, by ignorance, by the love of mischief, and the hope of plunder“ (*BR* 403; ch. 53). Die eigenen Taten werden in der Kollektivität nicht reflektiert und können sich so in ein Unermessliches steigern: „The more the fire crackled and raged, the wilder and more cruel the men grew; as though moving in that element they became fiends, and changed their earthly nature for the qualities that give delight in hell“ (*BR* 422; ch. 55). Scott Dransfield spricht in diesem Zusammenhang vom „character of the militant crowd“ oder auch vom „morally insane character of the mob“ (Dransfield 86 und 88). Resultat ist eine amoralische, apolitische und areligiöse Menge, die unkontrollierbar und führungslos die Straßen von London flutet. Da es an moralischer und auch organisatorischer Führung fehlt, richtet der Mob Schaden in den eigenen Reihen an und beginnt letztendlich sich selbst zu zerstören:

As a whole stream turned at once, Barnaby and Hugh went with it: and so, fighting and struggling and trampling on fallen men and being trampled on in turn themselves, they and the whole mass floated by degrees into the open street. (*BR* 378; ch. 49)

Dickens klassifiziert die wild agierende Menschenmenge und greift auf in der viktorianischen Gesellschaft verankerte und bekannte Kategorien zurück: „The mob raged and roared like a mad monster“ (*BR* 375; ch. 49). Der Wahnsinn der Masse wird durch unbeherrschbare Gefühle,

¹⁰⁵ Ein Vergleich, der später in *TOTC* noch verstärkt wird: „As a whirlpool of boiling waters has a centre point, so, all this raging circled round Defarge’s wine-shop. . .“ (*TOTC* 204; ch. 21; bk. 2); „A memorable storm of thunder and lightning broke with that sweep of water, and there was not a moment’s interval in crash and fire, and rain, until after the moon rose at midnight“ (*TOTC* 97; ch. 6; bk. 2); „The murmuring of many voices, the upturning of many faces, the pressing one of many footsteps in the outskirts of the crowd, so that it swells forward in a mass, like one great heave of water, all flashes away“ (*TOTC* 357; ch. 15; bk. 3).

Rastlosigkeit und unaufhaltsame Bewegung definiert: „The great mass never reasoned or thought at all, but were stimulated by their own headlong passions . . .“ (BR 402; ch. 53). Am Ende des Kontrollverlusts stehen „fury“ (BR 375; ch. 49), „maniac rage“ (BR 525; ch.68) und „madness“ (BR 403, ch. 53). Wie bereits in *Oliver Twist*, in dem Wahnsinn einem entflammten Feuer gleichgesetzt wird, wird hier der Vergleich zu einer ansteckenden Krankheit gezogen: „The contagion spread like a dread fever: an infectious madness, as yet nor near its height, seized on new victims every hour, and society began to tremble at their ravings“ (BR 403; ch. 53).

Der Entstehungsprozess der Massenbewegung wird, anders als in *A Tale of Two Cities*, in dem die immer wieder auftauchende Menschenmenge eher als Phänomen betrachtet wird,¹⁰⁶ als Resultat von Verrohung und Bildungsferne dargestellt. Dickens beschreibt den Mob wie folgt, „composed of the most part of the very scum and refuse of London“ (BR 374; ch.49). Die Menschen, die Lord Gordon folgen, kommen aus der Unterschicht. Sie leben isoliert in einer Welt, die von Zerstörung, Verfall, Armut und Primitivität geprägt ist: „The population dealt in bones, in rags, in broken glass, in old wheels, in birds, and dogs“ (BR 355; ch. 44). Einhergehend mit dem Zerfall der äußeren Umgebung wird der innere moralische Zerfall geschildert:

Many of those who were banded together to support the religion of their country, even unto death, had never heard a hymn or psalm in all their lives. But these fellows having for the most part strong lungs, and being naturally fond of singing, chanted any ribaldry or nonsense that occurred to them, feeling pretty certain that it would not be detected in the general chorus, and not caring very much if it were. (BR 368; ch. 48)

Das Zitat macht deutlich, dass der Mob in Unwissenheit handelt. Die Menschen kämpfen für eine Religion, zu der sie keinen Bezug haben und folgen einem Plan, den sie nicht kennen. Noch deutlicher wird dies, wenn es heißt, „. . . the general arrangement was, except to the few chiefs and leaders, as unintelligible as the plan of a great battle to the meanest soldier in the field“ (BR 371; ch. 49). Der Zusammenschluss als Masse und die gemeinsame Grundlage („the religion of their country“) werden durch ihre extrinsische Motivation als „nonsense“ enttarnt.

¹⁰⁶ „A crowd in those times stopped at nothing, and was a monster much dreaded“ (TOTC 149; ch. 14; bk. 2).

Die Kritik an einem System, das die eigenen Bürger in Unwissenheit lässt und keine Führung bietet, wird überdeutlich.

Kritik wird aber nicht nur am System geübt, sondern auch an den Bürgern selbst. Im Fokus steht die Ignoranz der Menschen, die es nicht kümmert, was um sie herum passiert. So zum Beispiel, wenn über Barnaby die Todesstrafe verhängt werden soll: „. . . Barnaby was to die. It went forth, every month, for lighter crimes. It was a thing so common, that very few were startled by the awful sentence, or cared to question its propriety“ (BR 584; ch. 76). Hier wird der Ruf nach einer Instanz laut, die Dransfield als „a lager mechanism to provide collective moral management“ beschreibt (Dransfield 81). Mit seinem Interesse an der Gesellschaft am Rande ist Dickens auch ein Bewunderer von Thomas Carlyle. Ihm widmet er seinen Roman *Hard Times*. Carlyle sorgt sich, wie Dickens, als einflussreiche zeitgenössische Persönlichkeit um die materielle und moralische Entwicklung der Gesellschaft in England. Der Ruf nach moralischer Führung ist auch in Carlyles *Chartism* zu hören: „Guide me, govern me! I am mad and miserable, and cannot guide myself!“ (Carlyle 157).

Der Roman, der den Untertitel *The Riots of 'Eighty* trägt, wird weithin mit der Bewegung der Chartisten der 1830er und 1840er in England in Verbindung gebracht.¹⁰⁷ John Butt und Kathleen Tillotson verdeutlichen:

The Poor Law riots, the Chartist risings at Devizes, Birmingham, and Sheffield, the mass meetings on Kersal Moor and Kennington Common, and most pointed of all, the Newgate rising of 1839 with its attempt to release Chartist prisoners – all of these, with their aftermath of trials, convictions, and petitions against the punishment of death, gave special point in 1841 to ,a tale of the Riots of '80'. (Butt und Tillotson 82)

Carlyle warnt in seinem Pamphlet *Chartism* vor einer Verselbstständigung der Chartistenbewegung aufgrund von politischer Passivität und mangelnder Führung. „a matter in regard to which if something be not done, something will *do* itself one day, and in a fashion that will please nobody“ (Carlyle 118). In Dickens Roman ist diese Befürchtung mit der Verselbstständigung der Proteste fiktive Wirklichkeit geworden. Auch das Resultat einer außer

¹⁰⁷ Van den Bossche argumentiert, dass Dickens das Thema zu seinem Roman bereits zwei Jahre vor dem Aufkommen der Chartistenbewegung gewählt hat (Bossche 60-61). Siehe Van den Bossche außerdem für eine politisch-historische Aufarbeitung der Gordon Riots im Roman (Bossche 60-71).

Kontrolle geratenen Bewegung wird von Carlyle gezeichnet: „When the thoughts of a people, in the great mass of it, have grown mad, the combined issue of that people’s workings will be a madness, an incoherency and ruin“ (Carlyle 4). Dickens Beschreibung klingt wie ein Echo dieser Sorge:

The women who were looking on, shrieked loudly, beat their hands together, stopped their ears; and many fainted: the men who were not near the walls and active in the siege, rather than do nothing, tore up the pavement of the street, and did so with a haste and fury they could not have surpassed if that had been the jail, and they were near their object. Not one living creature in the throng was for an instant still. The whole great mass were mad. (*BR* 494; ch. 64)

Dem wahnsinnigen Mob gegenübergestellt werden die, die von der Gesellschaft als ‚wahnsinnig‘ empfunden und kategorisiert werden. Im Verlauf des Romangeschehens kursiert das Gerücht, dass die Aufständischen planen, die in Bedlam internierten Wahnsinnigen frei zu lassen. Dieser Gedanke schürt in der Gesellschaft Angst und Schrecken. In der Folge wird ein unausweichliches, nicht mehr aufzulösendes Chaos befürchtet, bei dem wirtschaftlicher Schaden und allgemeiner Verfall – „national bankruptcy and general ruin“ – das Resultat sind (*BR* 514; ch. 67). Die Angst vor den Insassen von Bedlam ist so groß, dass die bloße Vorstellung einer solchen Tat Horror und Entsetzen auslöst. Damit wird ein Ursprungsgedanke von Dickens, drei aus Bedlam entflozene Geistesranke zu den Anführern der Gordon Riots zu machen, in umgekehrter Sinnhaftigkeit aufgegriffen.¹⁰⁸ „If Bedlam gates had been flung open wide, there would not have issued forth such maniacs as the frenzy of that night had made“, heißt es in Kapitel 55 (*BR* 423; ch. 55). Dickens macht hier deutlich, dass eine Horde ungebildeter, unzufriedener Menschen, die blind ihren Anführern folgen, durch nichts zu überbieten ist. Denn der hier gezeigte Wahnsinn erzeugt eine zerstörerische Gewalt, wie sie wahrhaft ‚Wahnsinnige‘ (hier im Sinne von Erkrankten) nicht aufzubringen vermögen. Durch den rasenden Mob werden gesellschaftspolitische Themen in einer Deutlichkeit angesprochen, die bei aus Bedlam Entflohenen an Ernsthaftigkeit verloren hätten.

Neben dem wahnsinnig gewordenen Mob wird auch ihr Anführer Lord Gordon als wahnsinnig beschrieben. Mit Lord Gordon steht ein Wahnsinniger an der Spitze der Aufstände,

¹⁰⁸ Ein Gedanke, den John Forster als „unsoundness“ bezeichnet und den er Dickens, wie er in *The Life of Charles Dickens* beschreibt, ausreden kann (Forster 168).

der unter sich eine wahnsinnig gewordene Menschenmenge versammelt. Signifikante verantwortungsvolle Posten vergibt er an ein infernales Trio (Hugh, Dennis und Barnaby). Lord George Gordon steht hier als Repräsentant der gesellschaftlichen Oberschicht und als Rechtsträger (als Staatsmacht) für die Ignoranz eines Systems, das seine Bürger mit den Alltagsorgen und mit dem Überlebenskampf alleine lässt und die Folgen daraus erfolgreich ignoriert: „Many of these voluntaries were sung under the very nose of Lord George Gordon, who quite unconscious of their burden . . . very much edified and delighted by the pious conduct of his followers“ (*BR* 368; ch. 48). Als Anführer fühlt Lord Gordon sich durch die Masse geehrt, ungeachtet der Abstrusität der Leute. In dem Lord Gordon die Fähigkeit aberkannt wird, den Geisteszustand, das Wissen und die politische und religiöse Bildung seiner Leute beurteilen zu können, wird der Masse die Legitimität des Protestes aberkannt. Die Masse folgt laut, sinnlos und gefährlich dem Anführer. Mit dem Niederbrennen von Newgate werden die Folgen einer solchen politischen Macht deutlich.

Lord Gordon instrumentalisiert Barnaby (und damit auch alle anderen) für seine Zwecke. Eine Schlüsselszene, in der Lord Gordon diese Motive offenbart, findet sich in Kapitel 57. Hier trifft er zum zweiten Mal auf Barnaby und möchte von Gashford wissen, ob er Barnabys Verhalten als „strange“ oder „wild“ empfindet (*BR* 436; ch. 57). „Mad“, lautet Gashfords Antwort (*BR* 436; ch. 57). Lord Gordon lehnt sich gegen diese Behauptung auf: „So because one man dresses unlike another . . . and happens to differ from other men in his carriage and manner, and to advocate a great cause which the corrupt and irreligious desert, he is to be accounted mad, is he?“ (*BR* 436; ch. 57). Seine Antwort bedeutet nicht etwa Kritik an der Gesellschaft und ihren moralischen Prinzipien. Sie ist das Verkennen von Tatsachen. Da Lord Gordon selbst als wahnsinnig beschrieben wird, kann er nicht erkennen, was für Menschen seine Gefolgsleute sind und von daher auch keine passende Führerrolle übernehmen. Selbst als Barnaby irrational handelt und die von John Grueby offerierte Chance zur Flucht bei heraufziehender Gefahr nicht nutzt, findet Lord Gordon gefallen an der unerschütterlichen Loyalität von Barnaby. „*This* a madman! . . . I am proud to be the leader of such men as you“, ist Lord George Gordons Antwort auf Barnabys Fanatismus (*BR* 437; ch. 57).

Tatsächlicher Wahnsinn zeigt sich in der Figur von Lord George Gordon, dem Anführer der Menschen, die im Zuge der Gordon Riots gewalttätig und wahnsinnig geworden sind. Gleich dem Charakter in „A Madman’s Manuscript“ verbirgt sich auch Lord George Gordons Wahnsinn hinter einer unscheinbar wirkenden Fassade:

As he stood musing in the red glow of the fire, it was striking to observe his very bright large eye, which betrayed a restlessness of thought and purpose, singularly at variance with the studied composure and sobriety of his mien, and with his quaint and sad apparel it had nothing harsh or cruel in its expression; neither had his face, which was thin and mild, and wore an air of melancholy. . . . (BR 266-67; ch. 35)

In seinem unruhigen Verhalten spiegelt er Barnaby, über den seine Mutter sagt „if I could but tame down that terrible restlessness“ (BR 42; ch. 4). Anders als Squeer bestialische Grausamkeit, Quilps wahnsinnige Raserei oder Headstones animalische Mordlust zeigt sich Lord Gordons Wahnsinn nicht in seinem eigenen Gefühlsausbruch. Sein Wahnsinn manifestiert sich viel mehr in dem Ausbruch und der Unkontrollierbarkeit der Masse an Menschen, die er anführt.

Das Zusammentreffen von Barnaby und Lord Gordon ist nicht ohne situativen Humor, denn Barnabys Mutter erklärt: „He is not in his right senses, he is not, indeed!“ (BR 366; ch. 48). Von Lord George wird das falsch interpretiert, er glaubt Barnabys Mutter bezeichnet ihren Sohn als wahnsinnig, da er vorhat Lord Gordon zu folgen: „It is a bad sign of the wickedness of these times . . . that those who cling to the truth support the right cause, are set down as mad“ (BR 366; ch. 48). Lord Gordons Wahnsinn wird als gefährlich entlarvt, als er auf seine eigene Art und Weise Weisheit und Narrheit in Umkehr bringt, „we must not construe any trifling peculiarity into madness“ (BR 366; ch. 48). Lord Gordons Überlegungen sind in verdrehter Weise gefährlich und bringen die Ablehnung der Internierung von Menschen mit geistiger Behinderung deutlich zum Ausdruck: „Which of us . . . would be safe, if that were made the law!“ (BR 364; ch. 48).

Schlechtigkeit zeigt sich nicht nur in der Figur von Lord Gordon und der von ihm angeführten wutentbrannten Menschenmenge, sondern auch Mr. Rudge, Stagg oder der Gentleman, der als „genuine John Bull“ bezeichnet wird, sind Repräsentanten des Bösen in *Barnaby Rudge*. Als abgrundtief böse wird Mr. Rudge, Barnabys Vater, beschrieben. Ein Vater, der über seinen eigenen Sohn und dessen Mutter sagt: „I hate you both“ (BR 565; ch. 73). Er ist die personifizierte Schlechtigkeit.¹⁰⁹ Rudge wird von dem Moment an mit Wahnsinn in

¹⁰⁹ Steven Marcus sieht Barnaby als Doppelgänger seines Vaters, der etwas von der Natur seines Vaters in sich trägt (192-93).

Verbindung gebracht, in dem er im Roman erscheint. Er folgt den Bildern und dem metaphorischen Gebrauch von Wahnsinn im Roman und greift diese auf. Er infiziert andere mit dem als ansteckend beschriebenen Wahnsinn. Nachdem er das Gasthaus Maypole verlässt, flüstert er seinem Pferd etwas ins Ohr, „. . . with the fervour of a madman“ (BR 17; ch. 2) und reitet Richtung London in einem Sturm, der wie der Sturm in King Lear, eine externe Ausdrucksform des innerlich tobenden Wahnsinns ist (Oberhelman 32-33). Es heißt: „a mysterious sympathy with the tumult of nature . . . are roused into corresponding violence“ (BR 17; ch. 2).

Ein weiteres Beispiel für Narrheit in der Gesellschaft zeigt sich in dem Zusammentreffen zwischen dem Gentleman den Grip mit seinen prophetischen Worten „a devil, a devil, a devil“ begrüßt und Barnaby und seiner Mutter (BR 357; ch. 47). Der Gentleman glaubt Barnabys „weak mind“ sei nur eine Entschuldigung, um nicht arbeiten zu müssen (BR 357; ch. 47). Der Gentleman als Repräsentant veralteter Methoden und als Befürworter der Internierung wird als angesehener Gentleman der Gesellschaft beschrieben und ist damit auch exemplarisches Beispiel für die herrschende Oberschicht. Ironischerweise ist der Gentleman kaum in der Lage, seinen eigenen Namen zu schreiben. Mangelnde Bildung wird durch Klassenzugehörigkeit, physische Stärke, die Fähigkeit, gut und viel essen bzw. trinken zu können so wie Kenntnis von Jagd und Pferdezucht ausgeglichen. Ironisch werden die Herrschenden der Gesellschaft enttarnt, „. . . it was a pity there were not more like him and that because there were not, the country was going to rack and ruin every day“ (BR 357; ch. 47). Nach der Niederschlagung der Aufstände entpuppt sich genau dieser Gentleman als der Richter, der Barnaby zunächst zum Tode verurteilt.

5.4 Ende und Anfang – Barnabys Arkadien

Barnabys Liminalität orientiert sich an den Normen und Werten der viktorianischen Gesellschaft. Die Kluft zwischen einer Norm und der Figur wird nicht nur durch Abgrenzung hervorgerufen, sondern auch von Barnaby selbst geschaffen. Er wendet sich von der Gesellschaft ab und stellt sich den ‚vermeintlich Weisen‘ gegenüber:

Ha ha! Why, how much better to be silly, than as wise as you! You don't see shadowy people there, like those that live in sleep – not you. Nor eyes in the knotted panes of glass, nor swift ghosts when it blows hard, nor do you hear voices in the air, nor see men stalking in the sky –

not you! I lead a merrier life than you, with all your cleverness. You're the dull men. We're the bright ones. Ha! Ha! I'll not change with you, clever as you are, – not I! (*BR* 81-82; ch. 10)

Barnaby spaltet seine Welt in zwei Lager, in „you“ und „we“. Die Begrenztheit der Sicht oder auch Sichtweise ist eng mit Barnabys Fragetrias – „Do you mark?“, „Do you see?“, „Do you know“ – verbunden. Mithilfe der rhetorischen Frage zwingt sich die Antwort bereits auf und schafft eine Distanz zwischen Barnaby und den vermeintlich cleveren und weisen Leuten. Potenziert wird die Spaltung wenig später, wenn Barnaby als einziger im aus einem Schornstein aufsteigenden Rauch bereits jenes Chaos wahrnimmt, das später fiktive Wirklichkeit wird: „Look. Do you wise men see nothing there, now?“ (*BR* 83; ch. 10). Wieder wird Distanz durch „you“ geschaffen und in diesem Fall wird John Chester angesprochen, der im Roman für Intrige, falsches Spiel, unmoralische Methoden und als Mitglied des Parlaments auch für die politische Führung steht.

„Dull“ und „clever“ werden durch Barnaby gleichgestellt und stehen im Gegensatz zu „bright“ und „silly“. Der Blick über den Horizont hinaus wird hier zu einer Aufwertung des Lebens. Geistige Begrenztheit führt dagegen zu einer im übertragenen Sinne eingeschränkten Sicht, bei der vieles im Verborgenen bleibt. In *Barnaby Rudge* lebt das von Erasmus von Rotterdam vertretene Konzept von Weisheit und Narrheit der Renaissance auf, in dem Narrheit eine Bereicherung im Leben darstellt. Ein rein von Vernunft geprägtes Leben wird als „traurig und trübselig“ empfunden und steht dem Leben der Narren das „aufrichtig und wahrhaft“ ist gegenüber (Erasmus 37, 38). Barnaby stellt sein eigenes Paradoxon von der Weisheit, die sich als Narrheit erweist und von der Narrheit, die eigentlich Weisheit ist, auf. Er beruft sich auf die Begrenztheit des Intellektes der ‚normalen‘ Leute, das Resultat einer Begrenztheit der Sicht und des Geistes ist. Die Abgrenzung wird durch sein Gelächter zelebriert und die viktorianische Normalität damit außer Kraft gesetzt und verlacht.

In der viktorianischen Gesellschaft wird der traditionelle Weg, dem Individuum einen klar umrissenen psychosozialen Platz zuzuweisen, nicht länger von allen getragen und bestehende Rituale, Normen und Werte werden durch das Verlassen des Weges untergraben. So ist zum Beispiel Esther Summersons Geburt nicht mit Freude, sondern mit Trauer und Verlust verknüpft, Paul Dombey's Taufe markiert nicht seinen Weg in das Leben, sondern seinen Weg in den Tod und der Versuch, Pip in einen Gentleman zu verwandeln scheitert immer wieder (Gilead 186-87). Ähnliches gilt auch für Barnaby, der nicht wie der „Idiot Boy“ in dem Gedicht von Wordsworth dem viktorianischen Bild entsprechend ein bemitleidenswertes,

geistig retardiertes Individuum ist und bleibt. In seiner Liminalität wird er über weltliche Kategorien hinaus in den Bereich des Übernatürlichen gehoben: „His hair, of which he had a great profusion, was red, and hanging in disorder about his face and shoulders, gave to his restless looks an expression quite unearthly . . .“ (*BR* 28; ch. 3). Mit dem Betreten eines mystischen Bereichs wird die Figur ästhetisiert und stilisiert und präsentiert sich wie die Wirklichkeit in der Pantomime – „coloured, condensed, elaborated“. In seiner geistigen Beschränktheit hat Barnaby eine besondere Verbindung zur Natur, die für ihn wie ein süßer Traum ist, „there was a slumber in the midst of all these soft delights, with the gentle wind murmuring like music in his ears, and everything around melting into one delicious dream“ (*BR* 341; ch. 45). Barnaby ist hier Individuum im Einklang mit der Natur, dessen Gefühle von der Harmonie der Natur inspiriert werden. Hier findet er, ganz im Sinne der Romantik, seinen Frieden: „The world to him was full of happiness; in every tree, and plant, and flower, in every bird, and beast, and tiny insect whom a breath of summer wind laid low upon the ground, he had delight“ (*BR* 355; ch. 47). Barnabys Idyll zeigt ihn isoliert von der Gesellschaft. Er kann seinen Frieden finden, wenn er sich von der Gesellschaft abwendet. In seiner Verbundenheit mit der Natur, die im Gegensatz zu seinen dämonischen Träumen, in denen übergrelle Farben und Formen ihn erdrücken, zu sehen ist, wird er zum sprichwörtlichen ‚Fels in der Brandung‘ und trotz den Naturgewalten: „He comes and goes, through wind, rain, snow and hail, and on the darkest nights. Nothing hurts *him*“ (*BR* 79; ch. 10). Selbst die ozeanische Wucht der Massenbewegung kann er letztendlich überstehen. Er findet seinen Frieden dort, wo ihn später auch Adam Bede in seinem pastoralen Arkadien findet.¹¹⁰ Für Crawford ist Barnabys Arkadien trügerisch, denn der Roman zeigt eine ländliche Gesellschaft im Status des Zerfalls. In der Mitte der Gesellschaft steht The Maypole als zentrales Beispiel für einen repressiven Hang zur Vergangenheit. Dickens bietet keine Alternative an, denn die Stadt, die mit dem Varden-Haushalt für die Zukunft und für Fortschritt steht, ist in Blut getränkt (Crawford 45-47).

Auch wenn die Titelfigur über viele Kapitel hinweg nicht in Erscheinung tritt, so ist ihr doch der Schluss des Romans gewidmet, in dem sich der Albtraum der Realität – „he could never separate his condemnation and escape from the idea of a terrific dream“ (*BR* 633; ch. 82)

¹¹⁰ Bei George Eliot heißt es: „One likes to pause in the mild rays of the sun, and look over the gates at the patient plough-horses turning at the end of the furrow, and think that the beautiful year is all before one“ (322; ch. 35).

– in seinem eigenen Arkadien auflöst. Seine „phantom-haunted dreams“, die John Bowen mit den skurrilen Bildern von Hieronymus Bosch vergleicht, gehören der Vergangenheit an (*BR* 59; ch. 7 und Bowen, *Other* 164). Barnabys Albträume verwandeln sich in ein ländliches Idyll, in dem er fern ab von der Gesellschaft leben kann:

. . . his love of freedom and interest in all that moved or grew, or had its being in the elements, remained to him unimpaired. He lived with his mother on the Maypole farm, tending the poultry and the cattle, working in a garden of his own, and helping everywhere. He was known to every bird and beast about the place, and had a name for everyone. Never was there a lighter-hearted husbandman, a creature more popular with young and old, a blither or more happy soul than Barnaby. (*BR* 633; ch. 82)

Barnaby schafft den ‚Sprung‘ zurück in seine eigene Welt. Es wird deutlich, dass Barnabys Persönlichkeit sich durch die Teilnahme an den Aufständen nicht verändert hat. James R. Kincaid stellt heraus, dass *Barnaby Rudge* ein Roman der Umkehr ist. Der Roman negiert am Ende jede Art von Freiheit und Trost, indem er Wahnsinn, Tyrannei und Selbsterstörung zurücklässt. In dem die Lesenden über Charaktere wie zum Beispiel den wahnsinnigen Lord George Gordon lachen, wird implizit der Untergang unterstrichen, der in einer Welt, die auf wahnsinnigen Werten aufgebaut ist, zu erwarten ist. Der wahre Wahnsinn wird deutlich, wenn sich am Ende des Romans nichts ändert und alles bleibt, wie es ist. In der letzten Szene, in der Joe Willet den Platz mit seinem Vater tauscht, wird das Gelächter zu Bitterkeit, denn dies ist genau wie ein erneuter Anfang des Romans in einer Welt, die nicht aus ihren Fehlern gelernt hat. Damit wird der Roman damit geradezu zynisch (Kincaid 104-31).

Man kann von Zynismus sprechen, jedoch beinhaltet der Romanschluss nicht nur eine spöttische Haltung, sondern auch eine Mahnung. Barnabys künftiges Leben ist überschattet, „a dark cloud overhung his whole previous existence, and never cleared away“ (*BR* 633; ch. 82). Der Schatten begleitet seine Existenz und auch zum Ende des Romans müssen Barnaby und Grip als Entität begriffen und betrachtet werden. Denn Grip gehören die letzten im Roman gesprochenen Worte „I’m a devil, I’m a devil, I’m a devil“ (*BR* 634; ch. 82). Grip bestreitet das Romanende, in dem der letzte Satz des Romans die Brücke zwischen Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft schlägt: „From that period . . . he [Grip] constantly practised and improved himself in the vulgar tongue; and as he was a mere infant for a raven, when Barnaby was grey, he has very probably gone on talking to the present time“ (*BR* 634; ch. 82). In dem mephistophelischen Romanschluss hat der Teufel das letzte Wort. Hier sei auch noch einmal

an Brantlingers Deutung von Dickens' *Philosophy of History* erinnert, in der die Gegenwart die Angst vor einer Wiederholung der Vergangenheit ausdrückt (68). Bei Dickens sind Gegenwart und Vergangenheit auf komplexe Weise miteinander verbunden und suggerieren eine Zukunft, die stets ungewiss und in der Schwebe ist (Brantlinger 69). Genau diesen Aspekt unterstreicht Grip, auch er wird zum Symbol der Angst. Sein Alter, die Erinnerung daran, dass er noch da sein wird, wenn Barnaby längst gestorben ist, macht die unumstößliche Tatsache deutlich, dass der Teufel immer ein Teil der Welt sein wird. Grip wird da sein, um diese Wiederholung der Geschichte zu bezeugen und auch, um sich einen neuen leichtgläubigen Barnaby zu suchen. Somit ist der Roman nicht Stillstand, sondern zynische Reflexion der Vergangenheit und Mahnung in die Zukunft. Ändert sich nichts in der moralischen Führung der Menschen, dann ändert sich auch der Ausgang der Geschichte nicht. Barnabys ‚reine‘ Seele bleibt unberührt, trotz der Unruhen, an denen er aktiv teilgenommen hat. Wird er zu Beginn des Romans als Romanheld ohne Seele marginalisiert, so hat die Geschichte dazu geführt, dass er eine Seele bekommt.

5.5 Zwischenfazit

Dickens' Roman *Barnaby Rudge* reflektiert die Frage von Schuld und Unschuld im Kontext einer Revolte, die von einem wahnsinnigen Anführer geleitet wird. Barnaby wird Teil einer wahnsinnig gewordenen Menschenmasse, die blind und devot dem trügerischen Plan von Gashford / Lord Gordon folgt. Im gesellschaftlichen Wahnsinn des aufständischen Mobs spiegelt sich ein Regime, das seine Bürgerinnen und Bürger unwissend, ungebildet und führungslos vernachlässigt. Losgelöst aus dem Leben mit seiner Mutter schlägt Barnaby gemeinsam mit den Aufständischen einen eigenen Weg ein und wird zum quijoteschen Helden. Im Fokus des Romans steht die Schuldfrage, die nicht nur Barnaby als geistig eingeschränkte Figur, sondern auch die vielen Menschen, mit denen er gemeinsam gewaltsam revoltiert hat, betrifft. Wen trifft die Schuld an den Gordon Riots, die Aufständischen, den Anführer der Aufstände oder auch das Regime, das die Menschen erst zu den Aufständen verleitet? In der Beantwortung dieser Frage steht die Narrenfigur Barnaby im Zentrum der Untersuchung.

Gemeinsam mit Grip sorgt Barnaby als Narr für Gelächter und erheitert die Lesenden. Durch die Ambivalenz in Grip und Barnaby wird das Thema von Schuld und Unschuld, Recht und Unrecht, Wahnsinn und Weisheit als auch diabolischer Natur und unschuldiger Kindlichkeit auf äußerst komplexe Weise präsentiert. Widersprüchlichkeiten verdeutlichen, dass

die Welt nicht durch eine Einteilung in schwarz und weiß geprägt ist, sondern dass es viele Graustufen dazwischen gibt. Das mystische Duo vollführt in seiner Verbundenheit ein dialektisches Spiel, an dessen Ende der Teufel als ein dem Menschen inhärentes Prinzip deutlich hervortritt.

Barnaby, dessen Unschuld am Ende des Romans außer Frage steht und der vor dem gesetzgebenden Gericht als auch vor dem Jüngsten Gericht freigesprochen wird, steht als *Pars pro Toto* stellvertretend für den Freispruch der Aufständischen. Nach der Verwicklung in die Gordon Riots kann der quijotesche Held nur überleben, indem er Zuflucht in seinem Arkadien findet. Er muss ein Leben fernab der Gesellschaft führen, um überleben zu können. Anders als Smike, dessen Erlösung nur im Tode möglich ist, findet Barnaby einen Platz außerhalb der Gesellschaft.

6 Mr. Dick – *David Copperfield*

Mr. Dick ist ein liebenswerter, geistig retardierter Charakter im Roman *David Copperfield*, der bei Davids Tante Betsey lebt und damit beschäftigt ist, seine Memoiren zu verfassen. Bei dem Versuch, seine eigene Vergangenheit zu dokumentieren, wird er beharrlich von dem Kopf von König Karl dem Ersten (*King Charles the First*) gestört. Der Kopf des enthaupteten Königs findet unaufhaltsam den Weg in seine Manuskripte. Wann immer Mr. Dick über seine Vergangenheit zu schreiben versucht, ertappt er sich selbst dabei, wie er stattdessen über das abgetrennte Haupt des Königs schreibt. Betsey erklärt David, dass der Königskopf als allegorischer Vergleich Ausdruck für verstörende Situationen in Mr. Dicks Vergangenheit ist. Als autobiographisch schreibender Autor illustriert Mr. Dick damit ein Spannungsfeld zwischen Imagination und Wirklichkeit.

Schreiben ist eines der zentralen Themen in *David Copperfield* und bestimmt nicht nur das Leben von Mr. Dick (Baumgarten 39). David verdient, bevor er im Verlauf des Romans zu einem erfolgreichen Autor wird, seinen Lebensunterhalt, indem er für eine Zeitung schreibt. Korrespondenz in Form von Briefen und Notizen gibt die Handlung im Romangeschehen wieder. Beispielsweise erfahren Ham und David aus einem Brief von Emilys Flucht mit Steerforth. Mr. Micawber schreibt lange Briefe, „on all possible and impossible occasions“ (*DC* 702; ch. 49). Dr. Strong ist mit der Fertigstellung eines Wörterbuches beschäftigt und Uriah Heep versucht, durch Betrug und gefälschte schriftliche Dokumente, Geld und Macht zu erlangen.

Schreiben definiert aber auch den sozialen und kulturellen Status der Charaktere in *David Copperfield* (Baumgarten 43). So zielen die unterschiedlichen Schreibtätigkeiten von Mr. Dick, Mr. Micawber und David darauf ab, Veränderung zu schaffen, aus Bestehendem herauszubrechen und sich darüber zu erheben. *To distinguish* verbindet die drei Figuren in ihrer eigenen oder im Fall von Mr. Dick in Tante Betseys Erwartungshaltung. Zu Beginn des Romans befürchtet David noch, als bloße Randnotiz in der Zeitung zu enden: „I began to picture myself,

as a scrap of newspaper intelligence . . .“ (DC 180; ch.13).¹¹¹ Seine Pläne und Träume spiegeln aber eine andere Zukunft wider: „My reflections at these times were always associated with the figure I was to make in life, and the distinguished things I was to do“ (DC 320; ch. 22). Im Laufe des Romans erreicht er seine Ziele und entwickelt sich zu einem erfolgreichen Autor. Ebenso kann Mr. Micawber, dessen sprachliches Talent in seinen zahlreichen Briefen festgehalten ist, sich aus seinem von Schuldenlast geprägten Leben befreien und in Australien ein neues Leben beginnen. Mrs. Micawber erkennt diese Zukunft schon früh: „I am convinced that Mr. Micawber, giving his mind to a profession so adapted to his fertile resources, and his flow of language, *must* distinguish himself“ (DC 352-53; ch. 36). Aus Richard Babley, dem durch den eigenen Bruder stigmatisiertem und marginalisiertem Narren, wird der schreibende Poet Mr. Dick. Der Mann, über den Betsey sagt, er habe definitiv eine Idee im Kopf, „and if he could only once pen it up into a corner, which was his great difficulty, he would distinguish himself in some extraordinary manner“ (DC 651; ch. 45).

Die Bedeutung von sprachlicher Gewandtheit, von poetischem Talent und von Veränderung, geschaffen durch die Macht der Wörter, findet in der kritischen Literatur Ausdruck in dem Vergleich zwischen Figuren und Romanautor. Dabei steht die Parallele zwischen Dickens' autobiografischem Schreiben und der schriftstellerischen Tätigkeiten im Roman im Zentrum der Untersuchungen. Die Verbindung spiegelt sich in drei Autorschaften. Erstens Dickens als Autor des Romans, der im Alter von 37 Jahren die Arbeit an seinem Roman *David Copperfield* begann. Graham Storey bezeichnet den Roman als „a novel of memory“, in dessen Schreibprozess Dickens sich der Bewältigung der eigenen Vergangenheit bewusst ist und der sein starkes Interesse an Kraft und Wert von Erinnerungen deutlich macht (Storey 10-11). Zweitens David als werdender Autor im Roman, der ebenfalls autobiografisch schreibt und dessen Erfahrungsweg hin zu einem erfolgreichen Autor beschrieben wird. Drittens Mr. Dicks Autorschaft, die von der Schwierigkeit begleitet ist, wirklich autobiografisch zu schreiben und Imagination und Wirklichkeit zu trennen. So ist Dickens' eigener Schreibprozess in vielfältiger Weise verwoben mit verschiedenen Schreibprozessen und Dokumentationen im Roman.

¹¹¹ Davids Bild von sich selbst als „a scrap of newspaper“ verdeutlicht das wiederkehrende Spiel zwischen Imagination und Wirklichkeit im Roman. Der Wirklichkeitsbezug wird ironisch reflektiert, denn David ist in den Augen der Lesenden nur „a scrap of newspaper“, der Held eines in monatlichen Folgen veröffentlichten Romans.

Der Blick zu Mr. Dick ist besonders interessant, da hier eine geistig retardierte Figur in enge Verbindung zu dem Autor gestellt wird. So sieht Stanley Tick in Mr. Dick „an image of the author himself“ (Tick 143). Mr. Dick fungiert dabei als Metapher, durch die eine Referenz auf den Autor stattfindet. Mr. Dicks *memorial* weist eine Parallele zu dem Roman selbst auf. Dickens' eigene traumatische Kindheitserlebnisse – sein eigener Königskopf – tauchen im Roman auf (Tick 142-53). Matthias Bauer sieht Mr. Dick als „eine von vielen Masken des Autors“ (158). Für Linda M. Shires erlaubt sich Dickens „a joke of self-inscription“, wenn er mit dem Anagramm Charles I. und „I Charles Dickens“ spielt (130). Die Namensähnlichkeit von Dick und Dickens wird im Roman durch Mr. Micawber unterstrichen.¹¹² Er benennt Mr. Dick in Mr. Dixon um. Mr. Dick findet diese erneute Umbenennung äußerst zufriedenstellend: „Mr. Dixon was so pleased with his new name, and appeared to think it so very obliging in Mr. Micawber to confer it upon him, that he shook hands with him again, and laughed rather childishly“ (DC 744; ch. 52). Für Tredell ist Mr. Dick eine bizarre Parodie eines Autors, denn die Arbeit an seinen Memoiren führt zu keinem Ergebnis (67). Tracy Robert benutzt ebenfalls den Begriff der Parodie und stellt damit Mr. Dicks Memoiren und Dickens' Roman *David Copperfield* in Beziehung. Mr. Dicks, aus für seine Memoiren unbrauchbaren Blättern, gebastelter Drachen, der seine Erinnerungen Stück für Stück in den Himmel trägt und verbreitet, parodiert für Roberts die serielle Veröffentlichung von *David Copperfield* (Robert 122). Interessant ist in diesem Zusammenhang, dass Dickens 1840 selbst begann, seine Memoiren zu schreiben. Er beendete diese aber nicht und verarbeitete persönliche Erinnerungen erst fast zehn Jahre später in seinem autobiografischen Roman *David Copperfield* (Hardy 9).

¹¹² Figuren mit dem Namen Dick begegnen den Lesenden in unterschiedlichen Romanen von Dickens wie zum Beispiel Dick Swiveller, Richard Doubledick und Dick Datchery. Die Namensgebung wird häufig in den Rahmen einer autobiografischen Deutung gestellt und in engem Bezug zum Autor analysiert. Bei Steward heißt es: „Many have noted the importance of the name ‚Dick‘, one syllable of his author's last name, as a clue to the inherence in this comic character of at least a part of the author's own personality . . .“ (105). Joseph Bottum geht ebenfalls auf die Namensgebung bei Dickens ein und widmet sich im Besonderen den Namen in *DC* (435-55). Weitere Vergleiche finden sich unter anderem bei Stephen Franklin, Murray Baumgarten und Bert Hornback.

6.1 Der ‚Verrückte‘ in der Gesellschaft – Mr. Dick im Kontext einer Narrentradition

Wie schon Smike und Barnaby, so wird auch Mr. Dick, als Figur mit geistiger Retardierung, in Kritiken zum Roman kontrovers diskutiert. Thackeray beschrieb Mr. Dick 1849 in einem Brief an Mrs. Brookfield, eine enge Freundin, als „a charming bit of insanity“ und gleichzeitig als „the very best thing the author has yet done“ (Letters 588, vol. 2). Für D. A. Miller (1980) stellt sich die Frage: „What charm is there in the spectacle of such pathetically reduced beings?“ (28). Edgar Johnson beschreibt Mr. Dick als „another laughing burlesque of parental ineptitude“ (686). Manheim nennt ihn „amiable psychotic“ (88). Charakterisierungen reichen von „the archetypal court fool“ (Marchbanks 169) bis hin zu „Mr. Dick the Schizophrenic“ (Keyte und Robinson 37) und spannen damit den weiten Bogen von der Narrenliteratur bis hin zu pathologischen Diagnosen.

Mr. Dicks Eingeschränktheit äußert sich in kindlichen und närrischen Eigenheiten. Prägnant ist seine Schwierigkeit, den Kopf von König Karl I. aus seinen Dokumenten herauszuhalten. Die Manuskripte, in die sich der Königskopf eingeschlichen hat und die damit für Mr. Dick unbrauchbar sind, nutzt er, um riesige Papierdrachen zu basteln. Neben der Angewohnheit bei Gesprächen den Daumen in den Mund zu stecken oder auf seine Fingerkuppen zu beißen, spielt Mr. Dick außerdem häufig wichtigtuerisch mit dem Kleingeld in seiner Hosentasche (ausgeben darf er das Geld allerdings nicht).¹¹³

Gleich bei der ersten Begegnung zwischen David und Mr. Dick wird Mr. Dicks Retardierung deutlich. David beschreibt ihn als „florid, pleasant-looking-gentleman, with a grey head, who shut up one eye in a grotesque manner, nodded his head at me several times, shook it at me as often, laughed, and went away“ (DC 190; ch. 13). Mr. Dicks erster Auftritt erinnert an Barnabys Debüt, das sich ebenfalls durch die Betonung von körperlicher Präsenz auszeichnet und den Körper als Medium zur Kommunikation etabliert.

Mr. Dick findet Zuflucht auf Tante Betseys „sacred piece of green“ (DC 207; ch. 14). Tante Betsey schafft auf ihrer heiligen grünen Wiese eine eigene Wirklichkeit, die sie

¹¹³ Die Angewohnheit den Daumen in den Mund zu stecken, teilt Mr. Dick offensichtlich mit seinem Schöpfer und auch hier rücken Figur und Autor näher zusammen. Jack Lindsay schreibt, dass Dickens, wenn er tief in Gedanken versunken war, den Daumen in den Mund steckte und mit der anderen Hand eine Locke aus seinem Harr drehte (Lindsay 159).

permanent gegen unerwünschte Eindringlinge verteidigen muss („Janet! Donkeys!“) (*DC* 195; ch. 13). Den Eseln der Gesellschaft ist nicht erlaubt, ihren heiligen Boden zu betreten. Mr. und Miss Murdstone reiten zum Beispiel auf einem Esel über Betseys Heiligtum, als sie David wieder zu sich holen wollen. Deutlicher wird die Konnotation zur Narrenliteratur in *Bleak House*, wenn die törichte Mrs. Jellyby im shakespeareschen Sprachgebrauch als Esel entlarvt wird. Auf diesem heiligen Boden kann der ‚Geisteskranke‘ zum weisen Narren werden.

Die Transformation vom ‚Geisteskranken‘ zum weisen Narren erfordert auch eine Absage an seine bisherige Herkunft. Mr. Dick löst sich von dem Namen, den er als Internierter getragen hat. Aus Richard Babley, dem Mann in dem die Gesellschaft nur ein „babbling“, also ein Plappern, erkennt, wird der weise Narr Mr. Dick (Bauer 169). Gleich dem Narren in Shakespeares *King Lear* wird er von der Gesellschaft in seiner Weisheit verkannt. Einzig und allein Tante Betsey kennt sein wahres Ich: „But nobody knows what that man’s mind is, except myself“ (*DC* 204; ch. 14). Lears Narr bietet dem König in erasmischer Weisheit seine eigene Narrenkappe an (*Lr.* 1.4). Doch König Lear muss erst selbst zum Narren werden, bevor er die Weisheit seines Narren erkennen kann (*Lr.* 5.3). Aus dem „bitter fool“ und seinem *wit* in Shakespeares Tragödie wird, unter der Aufsicht von Betsey, „don’t be a fool“ und Mr. Dicks unschätzbar wertvoller „common sense“ (*Lr.* 1.4.133; *DC* 192; ch.13 und *DC* 212; ch. 14). Damit wirkt Betseys Forderung irreführend und steht diametral entgegen der Wahrnehmung von Mr. Dick auf dem heiligen Boden. Ein Paradoxon, das erst mit der näheren Betrachtung von Mr. Dicks Handlungen deutlicher wird.

Mr. Dick begegnet den Verrücktheiten der viktorianischen Gesellschaft, wie beispielsweise der kaltherzigen, metallischen Mentalität der Murdstones, den scheinbar unüberbrückbaren Schwierigkeiten zwischen Annie und Dr. Strong oder auch den satanischen Machenschaften von Uriah Heep mit dem von Miss Trotwood hochgeschätztem „common sense“. Mr. Dicks Rat ist ausschlaggebend dafür, dass David bei Tante Betsey aufgenommen wird. Seine bodenständigen Weisungen – „I should wash him!“; „I should put him to bed“; „Have him measured for a suit of clothes directly“ – veranlassen Betsey zu handeln (*DC* 193, 198; ch. 13 und 212; ch. 14). Damit bestimmt Mr. Dick Davids weiteren Lebensweg. Mr. Dicks Erkenntnis von einfachen Zusammenhängen zeigt sich später erneut in einer Figur in *Great Expectations*. Joe Gargery ist ein einfacher und ungebildeter Mann. Er besitzt aber die Fähigkeit Pips Bestreben nach einem Aufstieg in die höhere Gesellschaft zu erkennen und er gibt ihm Ratschläge auf seinem Weg nach oben auf dem richtigen Weg zu bleiben. Seine Ratschläge werden auch als „piece of wisdom“ bezeichnet (*GE* 66; ch.9).

Betsey kommentiert Mr. Dicks Lebensratschläge und Handlungen mit „Mr. Dick sets us all right“ (DC 193; ch. 13). In einem weiteren Zusammenhang erweist sich Mr. Dick des Vertrauens würdig, das Betsey in ihn setzt. Bei der Überführung von Uriah Heep bewacht er voller Stolz Mrs. Heep: „Proud of his commission, and understanding it, Mr. Dick accompanied her as a shepherd’s dog might accompany a sheep“ (DC 759; ch. 52).

Ein anderer Lebensweg, den Mr. Dick beeinflusst, ist der des verheirateten Paares Strong. Mit einer sprachlosen Geste sorgt er für eine Aussprache der beiden Eheleute. Mr. Dick geht in der Beilegung der delikaten Angelegenheit von Annie und Dr. Strong den Weg der Verkehrung von Weisheit und Narrheit. Weder Betsey, die Mr. Dick für seine Weisheit über alles schätzt, noch der belesene David, sind in der Lage den beiden zu helfen. Mr. Dicks Weg führt über die Erkenntnis des eigenen Ichs und er flüstert David ins Ohr, als verrate er ein Geheimnis oder eine bisher nicht bekannte Wahrheit: „In short boy“, said Mr. Dick, dropping his voice to a whisper, „I am simple“ (DC 652; ch. 45). Damit bringt Mr. Dick eine Weisheit ins Spiel, die durch Sokrates bereits sprichwörtlich geworden ist. Sokrates’ höchste Weisheit ist, nichts zu wissen. Mr. Dick macht sich diese Weisheit zunutze und verkehrt damit wie viele vor ihm ein gesellschaftsfähiges Ordnungssystem. Stultitias Lob dieser paradoxen Wahrheit in Erasmus’ *Lob der Torheit*¹¹⁴, die christliche Narrheit im Glauben und auch Shakespeares „Foolosophy“¹¹⁵ sind Inversionen der bestehenden Ordnung (Bate 21). In der Inversion von Weisheit und Narrheit kann Mr. Dick sich auf seine Narrenfreiheit und die damit einhergehende Narrenmacht berufen: „I’ll bring them together boy. I’ll try. They’ll not blame me. They’ll not object to me. They’ll not mind what I do if it’s wrong. I’m only Mr. Dick. And who minds Dick? Dick’s nobody!“ (DC 654; ch. 45). Mr. Dick, in den Augen der Gesellschaft ein Nichts, vollbringt genau die Geste, die alle anderen nicht zu vollbringen vermögen.

Mr. Dick wird in einem Akt der Dekonstruktion des eigenen Ichs verfremdet und zu einem Nichts. Das ‚über sich selbst sprechen‘ in der dritten Person verursacht mehrere Effekte. Mr. Dick verschafft sich Neutralität und löst sich aus dem emotionalen Ich-Bezug. Die Aufmerksamkeit wendet sich ab von seiner Person und wendet sich der Interaktion und der zu

¹¹⁴ „Doch hatte der Mann [Sokrates] Verstand genug, den Titel ‚der Weise‘ abzulehnen und dem Gotte selbst zurückzugeben; er meinte auch ganz richtig, der Weise tue gut, die Hände von der Politik zu lassen. Noch besser freilich hätte er gesagt: ‚Willst du ein Mensch sein, so nimm dich in acht vor der Weisheit!‘“ (Erasmus 51).

¹¹⁵ König Lear kommt in seinem größten Wahnsinn zu höchster Weisheit: „What, art mad? A man may see how this world goes / with no eyes“ (Lr. 4.6.146-47).

vollbringenden Handlung zu und Mr. Dick kann ohne Rückbezug auf seine geistigen Einschränkungen betrachtet und beurteilt werden.¹¹⁶ Anders als bei der Verfremdung mittels körperlicher Anomalien und grotesker Körperlichkeit, wie zum Beispiel bei Smike, Toots, Jenny Wren oder auch Sloppy, dient der Effekt nicht der Marginalisierung. Die angestrebte Abstraktion unterstreicht nicht Mr. Dicks Andersartigkeit, sondern hebt sie aus.

Mr. Dick muss sich seiner selbst erst vollständig entfremden und zu dem werden, was Tante Betsey und auch Dickens negieren. Erst, wenn er die Narrenrolle annimmt, die ihm ja bereits gegeben ist, kann er wirken und darin besteht seine eigentliche Weisheit. Er verkörpert damit die Inversion des viktorianischen Ordnungsgefüges und verneint eine Zuordnung zu demselben.

Die wahrhaft ‚verrückte‘ Gesellschaft zeigt sich in einer Kontrastfigur zu Mr. Dick, die im nachfolgenden Roman *Bleak House* auftaucht. Der Unterschied zwischen Mr. Dick und Harold Skimpole könnte nicht größer sein. Während Mr. Dick trotz seiner Einschränkungen der Inbegriff von Verantwortlichkeit und Hilfsbereitschaft ist, lebt ‚child‘ Harold außerhalb des Bereichs moralischer und ethischer Verpflichtungen und Gesetzgebungen. Mr. Jarndyce verdeutlicht: ‚You can’t make him responsible. The idea of Harold Skimpole with designs or plans, or knowledge of consequences! Ha, ha, ha!‘ (BH 79; ch. 7). Humoristisch, ironisch und kritisch wird Skimpoles Verhalten im Bereich der Kindlichkeit reflektiert. Er ist nicht in der Lage, Aufgaben und Pflichten im Leben zu übernehmen. Sowohl Skimpole, als auch Mr. Jarndyce pochen auf Skimpoles Narrenfreiheit – vor sich selbst, der Gesellschaft und dem Gesetz. Damit steht er in klarem Gegensatz zu Mr. Dick, der von Betsey deutlich Verantwortung übertragen bekommt und als *guardian* gemeinsam mit Betsey die moralische Führung von David übertragen bekommt.

John Jarndyce hält Skimpole für ‚the finest creature upon earth‘ (BH 67; ch. 6). Er schätzt seine Gesellschaft als ‚entertaining companion‘ und sein sorgenfreies Gemüt (BH 242; ch. 18). Er erfreut sich an den lebhaften philosophischen Reden, die Harold Skimpole schwingt. In seinem Haus ist er bei der Abendgesellschaft und bei Tisch ein gern gesehener Gast, der den Besuchern von *Bleak House* die Zeit vertreibt: ‚Mr. Skimpole . . . made us merry for an hour‘

¹¹⁶ Interessant ist in diesem Zusammenhang ein Artikel von Peter Womack, der in zwei jakobinischen Theaterstücken *Nobody and Somebody* (unbekannter Autor) und *King Lear* Verfremdungseffekte durch die Distanzierung zum eigenen Ich untersucht (Womack 195-207).

(*BH* 523; ch. 37). Es sind „his delightful spirits and his easy flow of conversation“ (*BH* 77; ch. 6), die ihn zum außerordentlich guten Unterhalter machen. Mr. Jarndyce ist aus einem weiteren Grund sehr an der Gesellschaft von Harold Skimpole interessiert. Als jemand, der oft vom „east wind“ geplagt wird, genießt er Skimpoles sorgenfreie Aura. Für Skimpoles Dienste als Unterhalter bei Tisch, für seine Fähigkeit, den Ostwind zu besänftigen, und für seine Aufgabe glückliche Stunden für die Bewohner von *Bleak House* herbeizuführen, wird er von dem Hausherrn bezahlt (Mr. Jarndyce begleicht immer wieder seine Schulden). So zeigt sich doch deutlich, dass Mr. Jarndyce Skimpole als Hofnarren von *Bleak House* sieht. Hinter der Maske des Entertainers verbirgt sich kein Narr, sondern ein ausgemachter Schurke. Während Skimpole mit oberflächlichen Attributen in Verbindung gebracht wird, zeigt sich in Mr. Dick eine wahre geistige und emotionale Tiefe. Über Mr. Dick heißt es: „He was by nature so exceedingly compassionate of anyone who seemed to be ill at ease, and was so quick to find that person out . . .“ (*DC* 708; ch. 49). Während Skimpoles Anwesenheit über schlechte Gedanken und Sorgen und Nöte nur hinwegtäuscht, hat Mr. Dicks Anwesenheit etwas intuitiv Gutes und Wahres. Wenn er bei seinen vielen Spaziergängen mit Dr. Strong den Worten aus Dr. Strongs Wörterbuch lauscht und damit seinen Respekt für Weisheit und Wissen ausdrückt, stellt David fest: „I feel as if they might go walking to and fro for ever, and the world might somehow be the better for it – as if a thousand things it makes a noise about, were not one-half so good for it, or me“ (*DC* 252; ch. 17). In seiner stillen Anteilnahme am Leben der Strongs wird er zu einem „link between them“ (*DC* 623 ch. 42).

6.2 Erhebung über die Welt im Symbol des Drachensteigens

Die bewusst positive Beschreibung von Mr. Dick ist auffällig. Mr. Dicks Erscheinung ist trotz seiner sonderbaren Bewegungen und grotesken Gesichtszüge positiv konnotiert. Lachend und „florid, pleasant-looking“ wird er als sympathische Figur wahrgenommen. Anders als Barnaby oder auch Smike, die noch durch ihre Kleidung marginalisiert werden, ist Mr. Dick rein äußerlich in die Gesellschaft integriert: „He was dressed like any other ordinary gentleman, in a loose grey morning coat and waistcoat, and white trousers“ (*DC* 194; ch. 13). Dickens, der als Marker der Andersartigkeit eine auffällige Körperlichkeit setzt, verfährt ebenso bei Mr. Dick. Hier zeigt sich eine deutliche Wendung im Vergleich zu Smike und Barnaby.

Dickens überarbeitet eine frühere Version von Mr. Dick und schwächt eine ambivalent aufgebaute Passage ab:

David's original vision of Mr. Dick was of 'a florid, pleasant-looking gentlemen, with a grey head, putting his tongue out against the glass, and carrying it across the pane and back again; who, when his eye caught mine, squinted at me in a most terrible manner, laughed, and went away.' (Butt and Tillotson 130)

In der ersten Version der Erscheinung am Fenster sind Aussehen und Verhalten stärker kontrastiert. Mit der Änderung der Passage verschwindet das Furcht erregende und Groteske der Figur und zurück bleibt „poor harmless Mr. Dick“ (*DC* 206; ch. 14). Mr. Dick wird als großer Sympathieträger in *David Copperfield* beschrieben und von David als „universal favourite“ bezeichnet (*DC* 251; ch. 17). Dickens' Vermeidung von Stigmatisierung von psychisch Kranken zeigt sich in der Darstellung von Mr. Dick in aller Deutlichkeit und bekommt in *David Copperfield* eine neue Qualität.

Hier sei noch einmal an Dickens' Artikel „A Curious Dance Round a Curious Tree“ erinnert, der bewusst eine zivilisierte Atmosphäre in St. Luke's beschreibt. Die Internierten werden auch hier nicht in grotesken, monströsen oder abschreckenden Bildern beschrieben, sondern als Tänzer und Tänzerinnen in einem positiven Licht dargestellt. Es heißt, „the man of happy silliness, pleased with everything“ oder auch „the old-young woman, with the dishevelled long light hair, spare figure, and weird gentility“ (*HW* 387; vol. 4, no. 95).

Mr. Dick besitzt einen riesigen Papierdrachen, der aus seinen unzählbaren verworfenen Manuskripten zusammengebastelt ist. Er besteht aus den Schriftstücken, in die sich König Karl der Erste als allegorischer Vergleich für Mr. Dicks belastete Vergangenheit eingeschlichen hat.¹¹⁷ Auf Miss Trotwoods heiligem Land kann Mr. Dick sich von seiner Vergangenheit lösen und die belastenden Fakten in den Himmel steigen lassen. Mr. Dicks Verbannung kommt Dickens' eigener Verarbeitung der Vergangenheit in seinem autobiografischen Roman gleich. Beides ist niedergeschriebene und in der Welt verbreitete Geschichte. Caruth beschreibt den Drachen mit seinen Fakten als „literary testimony“, das die Figur von ihrer belastenden Vergangenheit befreit und gleichzeitig eine doppelte Bedeutung erlangt. Der Drachen wird hier

¹¹⁷ Cathy Caruth deutet die Köpfung von Karl I. als Zeichen von Mr. Dicks Trennung von seiner eigentlichen Familie. Weitergefasst sieht Caruth sie als Zeichen für einen geänderten Referenzrahmen, bei dem der enthauptete König Karl I. seiner Rechte und damit auch seines Namens beraubt wird. Ein Name, der durch die Geschichte Englands schwebt und in Mr. Dicks Memoiren landet (Caruth 244).

zu einer Figur, die die Sprache und das geschriebene Wort erweitert und dabei nicht nur Mr. Dick, sondern auch David und Dickens mit sich nimmt. Dabei sprengt der Drachen den Rahmen des Romans und trägt die ungeschriebene Geschichte von Literatur und Autorschaft mit sich (Caruth 245-46). In Mr. Dicks Fall trägt er aber auch nicht gewollte Schriftstücke in den Himmel und dient somit nicht nur der Befreiung von Belastendem, sondern auch der Erhebung des eigenen Ichs:

It was quite an affecting sight . . . to see him [Mr. Dick] with the kite when it was up a great height in the air. . . . He never looked more serene as he did then. I used to fancy, as I sat by him of an evening, on a green slope, and saw him watch the kite high in the quiet air, that it lifted his mind out of its confusion, and bore it (such was my boyish thought) into the skies. As he wound the string in, and it came lower and lower down out of the beautiful light, until it fluttered to the ground, and lay there like a dead thing, he seemed to wake gradually out of a dream; and I remember to have seen him take it up, and look about him in a lost way, as if they had both come down together, so that I pitied him with all my heart. (DC 216; ch. 15)

David sieht nicht nur wie die Fakten in den Himmel verbannt werden und schon in *David Copperfield* einer gradgründigen Betrachtung der Wirklichkeit eine Absage erteilt wird, sondern auch wie der befreite Mr. Dick zu sich selbst findet. Gleich dem ikarischen Himmelsflug erhebt sich das eigene Ich aus der Gefangenschaft. Mit der Erhebung des Ichs löst sich Mr. Dicks Verwirrung auf und er kommt Betseys Erwartung – „he would distinguish himself“ – einen Schritt näher. In der literarischen Rezeption des Ikarus-Mythos wird die im sechzehnten Jahrhundert in Torquato Tassos Sonett über Ikarus und Phaëton unter dem Schutz von Amor herausgeforderte Gefahr nach höherem Streben in Goethes Faust II im Flugversuch des Euphorion glorifiziert, „auch wenn der Moment der Erleuchtung den Sturz in sich birgt“ (Aurnhammer und Martin 255).¹¹⁸ Der Sturz des Ikarus ist hier ein interessanter Vergleichspunkt, der mit Blick auf die Romantische Epoche aufschlussreich ist. Lennartz zeigt die Ikarus-Figur als „one of *the* archetypes of the Romantic artist“ und begreift die Figur als Ausdruck des romantischen Verständnisses von radikaler Selbstverwirklichung im sich

¹¹⁸ Für eine literarische Rezeption des Ikarus-Mythos siehe das Nachwort von Aurnhammer und Martins *Mythos Ikarus*. Die Umkehr des Ikarus-Mythos von einem bis in das sechzehnte Jahrhundert geltenden motivischen Gebrauch als warnendes Negativ für göttlichen/väterlichen Ungehorsam hin zu einem Bild des menschlichen eigenständigen Denkens und des Erkenntnistumes zeigt sich besonders in Goethes Faust (Schwerte 308-309).

abgrenzenden und nach Hervorhebung strebendem Individuum (Lennartz, Icarian Romanticism 214). Am Beispiel von Percy Bysshe Shelleys „Ode to the West Wind“ verdeutlicht Lennartz die Identifikation des romantischen Dichters mit der Ikarus-Figur, dessen Berufung sich als „tragic fall and a bitter process of disillusionment“ erweist (Lennartz, Icarian Romanticism 216). Für Mr. Dick stellt der dem Moment der Erhebung folgende ‚Sturz‘ kein Problem (mehr) dar, denn Mr. Dick ist der Himmelsflug mehr als einmal vergönnt. Sein Drachen trägt den allegorischen Vergleich wieder und wieder in den Himmel. Betsys Erwartung, dass Mr. Dick sich abgrenzen und hervorheben wird, steht der ‚Fall‘ nach Mr. Dicks ikarischem Himmelsflug nicht entgegen. Der Weg von Mr. Dick an dessen Ende die ‚Idee‘ in Mr. Dicks Kopf Ausdruck gefunden haben soll, zeigt sich als andauernder Prozess kontinuierlicher Arbeit mit ‚Höhen‘ und ‚Tiefen‘.

Mr. Dicks im Drachenflug versinnbildlichte Emporhebung ist nicht nur Ausdruck eines schöpferischen Prozesses sondern auch Sinnbild für seinen Einfallsreichtum und seinen weisen Menschenverstand. Dies wird in der wortlosen Unterstützung, die er im Haushalt der Strongs leistet, deutlich. Allein seine Anwesenheit bezeichnet David als „real relief which seemed to make its way into the secret region of this domestic unhappiness“ (DC 622-23, ch. 42).

Mr. Dicks „mind of the heart“ propagiert damit eine stillere Weisheit als in *Barnaby Rudge* und führt zu der Ästhetisierung einer liminalen Figur, bei der die Marginalisierung bewusst vermieden wird (DC 623; ch. 42). In der romantisierten Betrachtung von Mr. Dick, dem „shepherd’s dog“ auf dem heiligen, hell erleuchteten grünen Hügel, verkehrt sich Barnabys pastorales Arkadien in *David Copperfield* in eine alttestamentarisch geprägte alternative Welt (DC 759; ch. 52). Anders als Mr. Micawber, Martha oder Emily, die als im viktorianischen England gescheiterte Existenzen in das heterotopische Australien verbannt werden,¹¹⁹ findet Mr. Dick Platz in einer in der Gesellschaft realisierten Heterotopie¹²⁰, zu der Miss Trotwood allein als Kennerin von Mr. Dicks *mind* Zugang hat. Selbst David kann Mr. Dicks Weisheit nach wie vor nicht erkennen. Wenn Mr. Dick ihn in seine Pläne einweiht, Annie und Dr. Strong

¹¹⁹ Lennartz verdeutlicht mit Bezug auf das foucaultsche Konzept der Heterotopie die Aussiedelung an der viktorianischen Werteskala gescheiterter Charaktere („all those social failures“) in einen karnevalesken, anti-viktorianischen Lebensentwurf im fernen Australien (Lennartz, *Another Heart of Darkness?* 320-321).

¹²⁰ Norbert Lennartz bezeichnet Pegottys Boot und Betsys Haus als „little heterotopias“ (Lennartz, *Radical Dickens* 138).

wieder zusammenzubringen, sieht David ihn „farther away out of his wits than ever“ (*DC* 654; ch. 45).

Betseys Glaube an die Heterotopie in der viktorianischen Gesellschaft schlägt den Bogen zu Dickens' eigenem Ausdruck der wahren ‚Idee‘. Seine reformatorische Idee findet Ausdruck in einem alternativen anti-viktorianischen Familienkonzept mit Tante Betsey als die Institution Ehe ablehnende Matriarchin, die Mr. Dick mithilfe von David integrativ in die Gesellschaft einbindet und ihn zum wahren Poeten werden lässt. Wie sehr Dickens an seine Überzeugungen glaubte, verdeutlicht das Vorwort der Ausgabe von 1850, in dem es heißt: „no one can ever believe this Narrative, in the reading, more than I have believed it in the writing“ (*DC* xii; Preface).

6.3 Die ‚verrückte‘ Gesellschaft

Der von seinem Bruder für wahnsinnig (*mad*) erklärte und internierte Mr. Dick entlarvt die Welt als Tollhaus: „I shouldn't wish it to be mentioned, but . . . it's a mad world“ (*DC* 202; ch. 14).¹²¹ Betsey nennt Mr. Dicks Bruder „A proud fool!“, da er sich entgegen der familiären Verpflichtung, die der verstorbene Vater ihm auferlegt hat, nicht vorstellen kann, Mr. Dick in seinem Haus zu beherbergen (*DC* 204, ch. 14). Vielmehr bringt er Mr. Dick nach dem Tod des Vaters in einer Anstalt unter, da er sich für seinen Bruder schämt.

Miss Trotwood fürchtet sich nicht vor Mr. Dick und sie ist nicht zu stolz, ihn bei sich aufzunehmen: „I . . . shall not ill-treat him as some people (beside the asylum-folks) have done“ (*DC* 204; ch. 14). In ihren Augen ist er allenfalls „a little eccentric“ (*DC* 204; ch. 14). Damit unterscheidet sie sich auch deutlich von Barnabys Mutter, die die geistige Beschränktheit ihres Sohnes noch als schwere Bürde empfunden hat. In resoluter und beharrlicher Manie („a good deal of squabbling“) befreit sie Mr. Dick aus der Internierung und sichert ihm ein zu Hause, in dem er fürsorglich behandelt wird (*DC* 204; ch. 14). Mit dem Trotwood-Haushalt entwirft Dickens ein für die Zeit untypisches und fortschrittliches Familienkonzept. Die Internierung

¹²¹ Mr. Dicks Entlarvung der Welt als Tollhaus findet sich in *BH* in der Annahme, die Welt sei für das Chaos geschaffen, „if the world go wrong, it was, in some off-hand manner, never meant to go right“ (*BH* 5; ch. 1). In *OMF* findet sich ein Echo von Mr. Dicks Gedanken der Welt als Tollhaus in Jenny Wrens epanaleptischem Ausruf „Oh this world, this world!“ (*OMF* 224, bk. 2, ch. 1).

von Mr. Dick wird als schlechteste Alternative angesehen und die Fürsorge zu Hause als wünschenswerte Option herausgestellt. Diesen Umstand hebt Forster wohlwollend hervor, „what Mrs. Trotwood does for Mr. Dick goes a step farther, by showing how often asylums might be dispensed with, and how large might be the number of deficient intellects manageable with patience in their own homes“ (Forster 556). Forsters Worte machen deutlich, dass es um einen Lebensentwurf geht, der nicht von Abhängigkeit und Mitleid geprägt ist. *David Copperfield* und der nur zwei Jahre später erschienene Artikel „A Curious Dance Round a Curious Tree“, in dem der Weihnachtsabend in der Anstalt St. Luke’s einem Familienfest gleicht, nehmen mit ihren alternativen Familienkonzepten für Menschen mit geistigen Einschränkungen eine Debatte vorweg, die in England in der klinischen Psychiatrie ab den 1860er Jahren aufkommt.

So quartierte John Charles Bucknill, einer der führenden und fortschrittlichsten Psychiater seiner Zeit und 1844-1862 Leiter des Devon County Asylum, einige seiner Insassen in ein Landhaus in Exmouth um. Er vertrat die Überzeugung, dass die Betreuung von psychisch Kranken in häuslicher Umgebung viele Vorteile zur Gesundung der Patienten mit sich bringe. Henry Maudsley, der in der zweiten Hälfte des neunzehnten Jahrhunderts als einer der bedeutendsten Psychiater in England galt, machte 1871 darauf aufmerksam, dass er die Anstalten für psychisch Kranke als verstärkenden Faktor bei psychischen Störungen sehe und diese hier selten geheilt werden (Long 98). In Dickens’ Bibliothek in Gad’s Hill Place waren zwei Publikationen von Bucknill zu finden (Manheim 71-72).

Dickens beschränkt sich in der Darstellung von Mr. Dick nicht allein darauf Mr. Dick als fürsorglich aufgehoben innerhalb einer Familienkonstellation darzustellen, er zeigt Mr. Dick sowohl als produktives Mitglied der Gemeinschaft, als auch in einem geänderten Rollenverständnis. Innerhalb ihres modernen Patchwork-Familiengefüges wird aus einem zu bevormundenden Narren ein Vormund für David. „You’ll consider yourself guardian, jointly with me, of this child [David], Mr. Dick“, resümiert Betsey Trotwood (*DC* 214; ch. 14). Mit der geteilten Vormundschaft für David wird Mr. Dick eine verantwortungsvolle Rolle innerhalb der Familie zugesprochen. Das zu erwartende hierarchische Gefüge zwischen ‚normal‘ und Abseits der Norm, das bei SMIKE und Nicholas in *Nicholas Nickleby* das Zusammenleben der beiden bestimmt, wird hier dauerhaft in Umkehr gebracht. Dies bleibt nicht die einzige verantwortungsvolle Aufgabe, die Mr. Dick aufgetragen wird. Nachdem Betsey Trotwood um ihr Vermögen gebracht wird und das Geld knapp ist, findet Mr. Dick eine Anstellung bei Traddles und sorgt mit dem Abschreiben von Rechtsdokumenten für eigene Einnahmen. Sein

zusätzlich erwirtschaftetes Geld beträgt in einer Woche zehn Schilling und neun Pennies.¹²² Dickens entwirft hier ein Bild, bei dem der geistig Retardierte in das familiäre, gemeinschaftliche und ökonomische Leben integriert ist. Mr. Dick überwindet damit das Bild des nutz- und wertlosen eingeschränkten Menschen, den Ebenezer Scrooge zunächst noch als Last des ökonomischen Kreislaufs sieht. Denn der dritte Geist warnt Scrooge, dass auch Tiny Tim sterben wird, wenn der Familie Cratchit nicht geholfen wird. Er greift Scrooges Worte auf und bezieht sie auf Tiny Tim: „If he [Tiny Tim] be like to die, he had better do it, and decrease the surplus population“ (CB 47; *A Christmas Carol*). Interessant ist, dass Dickens mit der Inklusion von Mr. Dick einen Teil der UN-Behindertenrechtskonvention in ihrer aktuellen Gültigkeit vorwegnimmt. In der *Convention on the Rights of Persons with Disabilities*, die am 13. Dezember 2006 von der Generalversammlung der Vereinten Nationen beschlossen wurde, ist in Artikel drei „General principles“ in den Punkten 1-5 festgehalten: „1. Respect for inherent dignity, individual autonomy including the freedom to make one’s own choices, and independence of persons; 2. Non-discrimination; 3. Full and effective participation and inclusion in society; 4. Respect for difference and acceptance of persons with disabilities as part of human diversity and humanity; 5. Equality of opportunity; . . .“ (*United Nations art. 3*). Die Haltung gegenüber einer Figur mit deutlichen geistigen Einschränkungen ist in Dickens Roman überaus modern.

Mr. Dick ist in der Gesellschaft nicht überflüssig und dies macht sich auch in seiner Namensänderung bemerkbar. Sein vollständiger Name lautet Richard Babley. Er besteht allerdings darauf, Mr. Dick genannt zu werden. Damit rückt er ab von den assoziativen Vorstellungen, in die ihn der Name Babley stellt. Das englische Wort „babbly“, bedeutet so viel wie plappernd, brabbelnd (Hochman und Wachs 65). In der Sprachpsychologie bedeutet „babbling“ die Unfähigkeit, gewisse Laute zu formen, eine Krankheit, die häufig im Kindesalter bei geistigen Entwicklungsstörungen aufgrund von Vernachlässigung und häuslichen Problemen auftritt (Langenmayr 442). Gleichzeitig rückt Mr. Dick in eine Namensähnlichkeit mit dem Autor des Romans. Namen gelten in Dickens’ Romanwerken als „clues to the readers about how to receive each of his fictional personalities“ (Reed, Naming 192). Die vielen

¹²² Die Summe, die Mr. Dick verdient, entspricht ungefähr der Summe, die auch Dickens als Fünfzehnjähriger für einfache Büroarbeiten verdient. Für das Abschreiben von Dokumenten und Botengänge mit Rechtsdokumenten verbessert sich sein Gehalt nach und nach „rising to 15 shillings per week“ (Douglas-Fairhurst 52).

bezeichnenden Namen, die sich in Dickens' Romanwerk finden, belegen, dass Dickens auf die Namensgebung seiner Charaktere ein besonderes Augenmerk richtet. Er selbst begann seine Karriere unter falschem Namen und schrieb zunächst unter dem Pseudonym Boz. Hinter der Namensgebung von Mr. Dick steht nicht nur eine Veränderung seines sozialen Status, sondern durch die Nähe zum Autor auch die poetische Betrachtung seiner schriftstellerischen Fähigkeiten.¹²³

Mr. Dick hat noch vor David Zuflucht auf Tante Betseys „sacred piece of green“ gefunden (*DC* 207; ch. 14). In einer Welt, die als Tollhaus entlarvt wird, hat Betseys „immaculate spot“ Inselcharakter (*DC* 195; ch. 13). Tante Betsey ist auf dieser Insel die gute Seele, die die Gestrandeten aufnimmt und sich um sie kümmert. Schon bevor David bei Betsey ankommt, erscheint ihre schützende Hand vor seinem geistigen Auge in der Erinnerung seiner Mutter: „I could not forget, how my mother had thought that she felt her [Betseys] touch her pretty hair with no ungentle hand“ (*DC* 167; ch. 12). Betsey hebt sich ebenso von der Wirklichkeit ab wie ihr heiliges Stück Land. Als David sich auf den Weg zu seiner Tante macht und nach dem Weg fragt, wird ihrer Außergewöhnlichkeit durch die Beschreibung der anderen Ausdruck verliehen.¹²⁴ Als Herrscherin auf dem heiligen Fleck wird sie selbst zu einer Ikone. In einer von Chaos geprägten Welt, in der die klassische Familie als sinnstiftendes Ordnungsgefüge wegfällt, empfindet Mr. Micawber (als Teil der einzigen ‚heilen‘ Familie in *David Copperfield*)

¹²³ Mr. Dick ist nicht die einzige Narrenfigur, die einen neuen Namen bekommt. Smike aus *NN* wird in der Theatergruppe Digby genannt. Harry Stone schreibt: „Names were always magical for Dickens. We know that he collected them in his notebooks, fussed over them in his manuscripts, and discussed them endlessly with family and friends“ (Stone, Name 191). Dickens Manuskripte und Briefe belegen, dass er Namen nicht einfach vergibt, sondern, dass die Namensfindung einen Prozess darstellt und dass es für jede Figur den genau einen richtigen Namen gibt. Das Beispiel zur Namensfindung von Martin Chuzzlewit belegt dies. Hier entstanden aus den Überlegungen zu Pick, Tick Flick, Flicks, Fleezer, Sweezer, Sweezleden, Sweezlebach, Sweezlewag, Cottletoe, Sweetletoe, Pottletoe, Spottletoe, Chazzletoe, Chuzzlebog, Chubblewig, Chuzzlewig zwei Namen, die im Roman als Chuzzlewit und Spottletoe zu finden sind (Stone, Name 191). Weiter schreibt Harry Stone „it has deep roots in a rich literary and dramatic tradition“ (Stone, Name 192) und „Each character enacts his name“ (Stone, Name 203). Baumgarten formuliert wie folgt: „Names in *David Copperfield* are not only sounds characters are called by but writing that marks their desire and their station“ (Baumgarten 43).

¹²⁴ „One said she lived in the south Foreland Light, and had singed her whiskers by doing so; another, that she was made fast to the great buoy outside the harbour, and could only be visited at half-tide; a third, that she was locked up in Murdstone Jail for child-stealing; a fourth, that she as seen to mount a broom, in the last high wind, and make direct for Calais“ (*DC* 188; ch.13). Harry Stone sieht Betsey als „fairy godmother“ in Davids Leben (Stone, Invisible 197).

diese Wirklichkeit als eine der wenigen Oasen des Lebens (*DC* 709; ch. 49).¹²⁵ Auf Betseys heiligem Boden erkennt Mr. Dick als weiser Narr die wahren Verrücktheiten in der Welt.

Die viktorianische Leserschaft, der beispielsweise *Jane Eyre* (1847) mit Bertha Masons exzessivem Gebaren auf dem Dachboden bekannt ist, sieht sich hier mit einer geänderten Rollenkonstellation konfrontiert. Bertha Mason steht in der feministischen Literaturkritik mit ihrem Wahn symbolhaft für die Rebellion der Frau in einem zu Charlotte Brontës Zeit schriftstellerisch männerdominierten Feld. Die Interpretation von Bertha Mason als dunkle Doppelgängerin von Jane Eyre dominiert die Kritiken seit Gilman und Gubars (1979) einflussreicher Analyse *The Madwoman in the Attic* (Shuttleworth, *Victorian Psychology* 336-71). In der Darstellung von Geisteskrankheit fokussiert sich *Jane Eyre* mit dem Bild der hysterischen, geisteskranken Frau auf eines der typischen viktorianischen Images von Exzess. Bertha bedient das Klischee einer gefährlichen Geisteskranken und schürt damit eine in der viktorianischen Gesellschaft tief verankerte Angst. Neben dem mit Sorge betrachteten Anstieg der Zahlen an Geisteskranken und der Ausdehnung der Anstalten ist auch der Glaube an die Vererbbarkeit von Geisteskrankheit populär und viel diskutiert (Shuttleworth, *Victorian Psychology* 12-35).

Anders als Brontë versucht Dickens diesen Gedanken nicht zu verstärken. In *Jane Eyre* heißt es: „Bertha Mason is mad; and she came of a mad family; idiots and maniacs through three generations! Her mother, the Creole, was both a madwoman and a drunkard! ... Bertha, like a dutiful child, copied her parent in both points“ (Brontë 292; vol. 2, ch. 11). Dickens dagegen weist bereits mit Beginn der seriellen Publikation von *The Pickwick Papers* 1836 den Zusammenhang von Geisteskrankheit und Vererbbarkeit zurück. In der interpolierten Erzählung „A Madman’s Manuscript“ in *The Pickwick Papers* finden sich die Aufzeichnungen eines Wahnsinnigen. Hier bezeichnet sich der Wahnsinnige als „doomed madman“ und spricht von seinem Wahnsinn als tief im Körper schlummernde Krankheit: „I knew that madness was mixed up with my very blood, and the marrow of my bones; that one generation had passed

¹²⁵ Betseys Oase gegenüber steht Daniel Pegottys Arche. Das Hausboot fungiert ähnlich wie Betseys Insel als Schutzraum vor der Gesellschaft. Allerdings hält das Hausboot nicht stand und wird überschattet von den Ereignissen, die seine Bewohner erleiden. Betseys Oase und Pegottys Arche folgen dem Dualismus den Edmund Wilson in Dickens’ Werken ausmacht und der sich auch durch Dickens’ Leben zieht: „This dualism runs all through Dickens. There has always to be a good and a bad of everything: each of the books has its counterbalancing value, and pairs of characters sometimes counterbalance each other from the casts of different books“ (Wilson, Edmund 57).

away without the pestilence appearing among them, and that I was the first in whom it would revive“ (*PP* 140; ch. 11). In einer den verschriftlichen Gedanken folgenden Erklärung des Erzählers wird darauf hingewiesen, dass der Glaube an die Vererbbarkeit von Geisteskrankheiten auf medizinischen Theorien fußt und diese Theorien sowohl unterstützt als auch abgelehnt werden. Der Erzähler spricht von einer düsteren Stimmung, die durch diese Theorie hervorgerufen wird und die dann dazu führt, dass eine Geisteskrankheit ausbricht (*PP* 146-47; ch.11). In diesem Kontext ist zu beachten, dass Dickens 1853 die von Wilkie Collins verfasste Kurzgeschichte „Mad Monkton“ für *Household Words* zurückwies, da sie sich mit dem Thema der Vererbbarkeit von Geisteskrankheiten befasste. Aus Sorge, es könnte die vielen Familien kränken oder verunsichern, in denen es von Geisteskrankheit Betroffene gibt oder gab, lehnte Dickens die Geschichte ab. Die Geschichte wurde dann 1855 unter dem Titel „The Monktons of Wincot Abbey“ in *Fraser's Magazine* veröffentlicht (Robinson 73-74). Bei Charlotte Brontë und auch später bei George Eliot dienen geistesranke Figuren als unveränderliche Typen, die in ihrer Idiotie sogar überzogen und übersteigert dargestellt werden, dazu, die Grenzen des Normalen aufzuzeigen (Shuttleworth, Childish 32). Während Brontë und Eliot die gesellschaftlich negative Konnotation von Geisteskranken in ihren Romanen nutzen, stellt Dickens sich ihnen, zum Beispiel in der Figur von Miss Trotwood, kämpferisch entgegen.

Dickens nutzt seine radikale und subversive Seite, um Institutionen, Autoritäten und Hierarchien herauszufordern, zu bekämpfen und über sie zu triumphieren (Lennartz, *Radical Dickens* 130). In Mr. Dicks Fall steht dabei nicht nur die pathologische Beurteilung, sondern auch die traditionelle Verankerung seiner Figur zur Disposition.

6.4 Wahrheit und Wahnsinn – Mr. Dicks Weg zum wahren Poeten in der Überwindung des wahnsinnigen Poeten

Dickens' innovativer narrativer Prosastil wird in kritischen Schriften zum Teil geringgeschätzt und die zeitgenössische Leserschaft bemängelt die Abweichung vom Standard (Tyler 6-7). Seine Romane werden bis in das zwanzigste Jahrhundert hinein abwertend der unterhaltenden Literatur zugesprochen, in denen zwar eine gesellschaftskritische Grundhaltung erkannt wird, die kritischen Stimmen zufolge aber nicht den Ansprüchen höherer Literatur und poetischer Schaffenskraft genügen. Seine metaphorisch und symbolisch verdichtete Erzählweise, seine Charakterentwicklung und Plotstruktur in Anlehnung an Theater, Pantomime und Märchen werden kritisch gesehen. George Orwell verweist 1940 auf für ihn offenkundige Grenzen

(„ignoring his literary qualities“) in Dickens' Romanen, in denen seine Ideologien als Anker fungieren: „No grown-up person can read Dickens without feeling his limitations, and yet there does remain his native generosity of mind, which acts as a kind of anchor and nearly always keeps him where he belongs“ (Orwell 149).

Dickens ist in seiner eigenen kreativen und schöpferischen Kraft gleichzeitig sowohl getriebener als auch überlegt und planvoll schreibender Autor, der seine Romane systematisch entwickelt. Er schreibt in exaltierter Stimmung, in der seine Imagination nicht mehr kontrollierbar ist. Dabei sind Konzentration und Hingabe von immenser Wichtigkeit (Hardy 20-29). Robert Douglas-Fairhurst beschreibt in Dickens zwei Persönlichkeiten, die er als „confident improvisor“ und als „cautious perfectionist“ bezeichnet (Douglas-Fairhurst 279). Foltinek sieht in Dickens eine apollinische und eine dionysische Seite (Foltinek 4). Dickens beschreibt seine Arbeitsweise selbst in einem Brief an Edward Bulwer Lytton im November 1865 wie folgt, „. . . I work slowly and with great care, and never give way to my invention recklessly, but constantly restrain it . . .“ (LCD 113; vol. 11). In einem im Juni 1852 an George Craik nennt Dickens die Ingredienzen der Autorschaft (Dickens bedient in seinen Briefen das semantische Feld Kochen im Zusammenhang mit der Arbeit an seinen Romanen¹²⁶): „Patience, attention, seclusion, consideration, courage to reject what comes uppermost and to try for something better below it – these are the stones *I* have found in the road, and have learnt to pave the road with“ (LCD 689; vol. 6).

Dabei zeigt sich eine deutliche Parallele zu den Schwierigkeiten, denen sich der hart arbeitende Mr. Dick stellen muss. Seit mehr als zehn Jahren sitzt Mr. Dick Tag für Tag an seinem Schreibtisch und arbeitet akribisch an seinen Memoiren und doch macht er kaum Fortschritte bei dem Versuch zu dem Königskopf „a respectful distance“ aufzubauen (DC 836; ch. 60). Jedes Mal, wenn er den Kopf in seinen Manuskripten erwähnt, verwirft er das Schriftstück und fängt von Neuem an. David ist beeindruckt von der Geduld und Gewissenhaftigkeit, mit der Mr. Dick sich wieder und wieder an die Überarbeitung seines Manuskripts begibt. Noch hat er nicht den Mut das, was ihm zuerst in den Sinn kommt (der Kopf von König Karl I.), zu verwerfen, aber er arbeitet hart daran, führt seine

¹²⁶ In einem Brief an Thomas Chapman im Juli 1846 heißt es über *The Battle of Life*, eine von Dickens' fünf Weihnachtserzählungen, „the Christmas book is simmering over a slow fire“ (LCD 577; vol. 4). In einem Brief an Mark Lemon, Bühnenautor und Herausgeber des *Punch*, bleibt Dickens sprachlich im Bereich des Kochens, wenn er berichtet „I come home stewing ‚Little Dorrit‘ in my head“ (LCD 12, vol. 8).

Arbeitsmaterialien immer mit sich und unterbricht seine Schreibroutine nicht einmal an den Tagen, an denen er David in der Schule in Canterbury besucht. Der erwachsene Autor David zeigt mit seinem eigenen veröffentlichten Roman das erfolgreiche Ende disziplinierter schriftstellerischer Arbeit: „I labourd hard at my book . . . and it came out and was very successful“ (DC 690; ch. 48). Foltineks Idee der apollinischen und dionysischen Seite in Dickens aufgreifend, sei hier noch einmal daran erinnert, dass Mr. Dick David mit Phœbus anredet (DC 202; ch. 14).

Baumgarten spricht davon, dass Mr. Dick sich über seine Schreiberei definiert und der Schreibprozess den Stellenwert eines ritualen Aktes in Mr. Dicks Leben einnimmt (Baumgarten 40). In Bezug auf die Tätigkeit selbst ist das richtig. Mr. Dicks Leben ist von unterschiedlichen Schreibtätigkeiten bestimmt. Es wird allerdings zwischen drei Arten von Schreibtätigkeit unterschieden, denen unterschiedliche Bedeutung zukommt. Zunächst steht die Schreiberei im Vordergrund, die Mr. Dick in Form der unvollendeten Memoiren von Tag zu Tag begleitet und die leider zu keinem Ergebnis führt. Abgegrenzt wird diese von der wirtschaftlich relevanten und effizienten Schreibtätigkeit, die Mr. Dick Teil des ökonomischen Kreislaufs werden lässt. Letztendlich gibt es noch die „Idee“ in Mr. Dicks Kopf, der wahre poetische und schöpferische Ausdruck, der bisher noch nicht niedergeschrieben ist.

Mr. Dicks erste Schreibtätigkeit, seine alltäglichen Versuche, sich in seinen Memoiren korrekt auszudrücken, gehen bereits in eine Obsession über, bei der Autor und Manuskript eins werden (Tredell 67). Sein Kopf und das Papier sind im Akt des intensiven Schreibens nahezu miteinander verbunden: „I found him still driving at it [the memorial] with a long pen, and his head almost laid upon the paper“ (DC 202; ch. 14). Hier wird das Bild eines autobiografisch schreibenden Autors entworfen, der bis zur Selbstaufgabe schreibt, dessen Arbeitsplatz mit unzähligen verworfenen Manuskripten gefüllt ist, der literweise Tinte und unzählbare Stifte besitzt und der die Kontrolle über seinen eigenen Schreibprozess verliert. In humorvoller Reflexion wird der Topos des *furor poeticus* hervorgerufen.

Also eben das Bild jenes wahnsinnigen Poeten oder Genies, das für eine Befreiung der Imagination von Zwang und Konformität steht und das auf Inspiration außerhalb des Verstandes zurückgreift. Nach Renaissance und Geniekult der Goethezeit wird der *furor poeticus* in der Romantik neu interpretiert und fortan auch unter pathologischen Gesichtspunkten betrachtet. Das Moment der Inspiration, das außerhalb des Verstandes liegt, führt in der gleichzeitigen Bewertung physikalischer Leiden zum Porträt des wahnsinnigen Poeten. Die Reziprozität zwischen Fakten und Fiktion, wie sie zum Beispiel in der Diskussion

um Selbstmorde nach der Publikation des *Werther* deutlich wird, weitet sich auf Dichter und Künstler aus und verknüpft das Bild des wahnsinnigen Poeten mit autobiografischen Zügen (Burwick 2, 12, 105-06). Das Stereotyp vom kreativen Wahnsinn ist eine komplexe, idealisierte Form der Andersartigkeit (Whitehead 13). Die Romantiker berufen sich auf Künstler der Renaissance, in denen sie das Bild ihrer selbst sehen, das Bild eines Genies, das nach Originalität strebt, ein exzentrischer Rebell, der für seine Kunst bis hin zu Verzweiflung und zum Wahnsinn leidet (Whitehead 50).

Betsey sieht in Mr. Dicks Furore keinen literarischen Wert, für sie ist das Schriftstück nahezu nutzlos – „it don't signify“ (DC 205; ch. 14). Ähnlich wie Mr. Dicks Furore zum Scheitern verurteilt ist, so wird auch später in *Bleak House* Skimpoles poetische Romantisierung der Welt um der Romantisierung willen kritisiert. Mr. Dicks Memoiren dienen lediglich dem Zweck, ihn zu beschäftigen und ihm eine Aufgabe zu geben, „it keeps him employed“ (DC 205; ch. 14). Der von Mr. Dick obsessiv genutzte Königskopf als Vergleich für nicht verkraftete Schwierigkeiten in der Vergangenheit, ist in Betseys Augen ein oberflächliches Instrument. Mr. Dick kann das Unrecht, das ihm widerfahren ist, nicht in Worte fassen und statt Geschichte niederzuschreiben und die Wahrheit auszusprechen, kommt er auf den Kopf des Königs zu sprechen. Betsey wehrt sich entschieden dagegen, dass „his allegorical way of expressing it“ in seinen Memoiren auftaucht (DC 205; ch. 14). Sie gesteht Mr. Dick zu, diesen Vergleich für sich zu nutzen, macht aber deutlich, dass die Memoiren „a business-way of speaking“, „a worldly way“ erfordern (DC 205; ch. 14). Dickens macht hier nicht nur die Unterscheidung verschiedener Genres deutlich, er definiert auch die Grenzen.

Dickens stellt sich wie der von ihm geschätzte Romantiker und Literaturkritiker Samuel Taylor Coleridge gegen den Vergleich als Ausdruck einer kreativen Idee. In der Unterscheidung zwischen Allegorie und Symbol in *The Statesman's Manual* verdeutlicht Coleridge die Wertlosigkeit der Allegorie: „Now an Allegory is but a translation of abstract notions into a picture-language which is itself nothing but an abstraction from objects of the senses; the principal being even more worthless than its phantom proxy, both alike unsubstantial and the former shameless to boot“ (Coleridge, *Statesman's* 36-37). Eben diese bloße Übersetzung oder, wie Goethe formuliert „Verwandlung“, wird von Coleridge niedrig geschätzt, weil sie den Bereich des Spirituellen und des Geistes vermisst (Deakin 143-45). Betsey fordert von Mr. Dick nicht nur kein Narr zu sein, sondern auch sich dichterisch nicht zum Narren zu machen. Die Trennung der unterschiedlichen Schreibtätigkeiten und damit auch Genres, gilt es einzuhalten. Mr. Dicks kreative Kraft wird kommen und Ausdruck finden, davon ist sie fest überzeugt. Bis

er zum Ausdruck seiner ‚Idee‘ kommt, erwartet Betsey von ihm „an orderly business-like manner“ (DC 529; ch. 36).

In seiner zweiten Schreibtätigkeit kommt Mr. Dick der Forderung von Betsey nach und nimmt eine geschäftsmäßige Haltung ein. Als Betsey ihr Vermögen verliert und bei David in London unterkommt, sucht David nach Möglichkeiten, Geld zu verdienen. Mr. Dick selbst hat den Wunsch, als Teil der Gemeinschaft einen sinnvollen Beitrag zu leisten: „. . . he had begun to fret and worry himself out of spirits and appetite, as having nothing useful to do“ (DC 526, ch. 36). David wendet sich an seinen Freund Traddles und gemeinsam weisen sie Mr. Dick als „a very good penman“ in die Tätigkeit des Abschreibens von Rechtsdokumenten ein (DC 528; ch. 36). Trotz seiner geistigen Einfältigkeit ist er für die Aufgabe qualifiziert: „He wrote with extraordinary neatness“ (DC 528; ch. 36). Damit Mr. Dick nicht versehentlich den Kopf von König Karl I. in diesen Dokumenten erwähnt, wird er mit zwei Schreibtischen ausgestattet. An dem einen Tisch liegen die offiziellen Dokumente und an dem anderen seine Memoiren. Wann immer er das Gefühl hat, er müsse den Kopf von König Karl I. erwähnen, wechselt er den Schreibtisch und das Schriftstück. Zunächst kann Mr. Dick sich kaum konzentrieren und springt von einem Tisch zum anderen. Nach einiger Zeit kommt er gedanklich zur Ruhe und hält sich an Betseys Forderung. Er schafft es, seine Memoiren zur Seite zu legen und sich voll und ganz auf seine berufliche Tätigkeit zu konzentrieren. Die Möglichkeit, eigenes Geld zu verdienen erfüllt Mr. Dick mit Stolz: „Mr. Dick continued his copying in a state of absolute felicity“ (DC 537; ch. 37).

Mit dem Bild des *furor poeticus* an dem einen Schreibtisch, der Manuskript für Manuskript verwirft, da er nicht mehr vermag, als einen allegorischen Vergleich zu ziehen, die wahre Idee aber schuldig bleibt und somit „Unbrauchbares“ produziert und dem geschäftigen und erwirtschaftenden Schreiber an dem anderen Schreibtisch, verschiebt sich die Wahrnehmung des Schaffenden. Die beiden Schreibtische werden damit in doppelter Hinsicht zum sinnbildlichen Ausdruck. Auf pathologischer Ebene weisen sie auf den retardierten Menschen, der aus der Nutzlosigkeit herausgeholt und in das gesellschaftliche und ökonomische Leben integriert wird. Auf literarischer Ebene zeigt sich ein spöttischer und belächelnder Blick auf das in der Romantik besetzte Stereotyp des wahnsinnigen Poeten als idealisierte Form der Andersartigkeit und Unterstreichung des künstlerischen Genies, da an diesem Schreibtisch nur Belangloses zu Papier gebracht wird. Der zweite Schreibtisch birgt neben der ökonomischen Komponente auch den Verweis auf harte und gewissenhafte Arbeit und „an orderly business-like manner“. Dickens selbst spricht im November 1835 in einem

Brief an seine Verlobte Catherine Hogarth von „the serious way“ und von harter und ausdauernder Arbeit bei der Erschaffung seiner Romanwelten (*LCD* 97, vol. 1).

In Zusammenhang mit Mr. Dicks in der Zukunft liegenden dritten Schreibtätigkeit sei ein Blick auf die Figur des Torquato Tasso gewagt. Tasso, der als Opfer seiner eigenen, ungezügelter Imagination gilt, wird in der Romantik für sein tragisches Schicksal bewundert und formt maßgeblich das Bild des wahnsinnigen Poeten. In der romantischen Rezeption des Tassostoffes ist der Dichter auf der Suche nach Perfektion, sein Genie wird aber von der eigenen, nicht unterdrückbaren Inspiration, von den eigenen Leidenschaften und von Paranoia überwältigt (Burwick 112). Die Bedeutung von Torquato Tasso als emblematische Figur des leidenden und wahnsinnigen Poeten in der Romantik ist vielfach untersucht.¹²⁷

Lord Byron zeigt in seiner romantischen Reflexion der Renaissancegestalt mit dem dramatischen Monolog „The Lament of Tasso“ einen geänderten Blick auf die historische Figur und macht Tasso zu einem *Byronic hero*.¹²⁸ Er lässt ihn zu einem stillen Rebellen werden, der mithilfe seines poetischen Werkes *Gerusalemme Liberata* aus der Enge und Einsamkeit seiner Zelle in Ferrara ausbrechen kann. Seine poetische Schaffenskraft hält ihn von Verzweiflung und Wahn ab (Burwick 112-114). Damit propagiert Byron ein geradezu umgekehrtes Verhältnis von Genie und Wahnsinn. Tasso bezeichnet sein Werk als „pleasant task“ (Lament, II; 1), als „long-sustaining Friend“ (Lament, II; 2) und „my Soul’s child“ (Lament, II; 5). Seine geistige Schaffenskraft hilft ihm, über die unrechtmäßige Gefangenschaft nicht wahnsinnig zu werden und den Verstand zu bewahren. Tasso, der unter Geisteskranken in Ferrara weilt, wird in Byrons Gedicht bewusst von seinen Mithäftlingen distanziert (Lawrence 408 und 493).¹²⁹ „The Lament of Tasso“ zeigt Byron dabei im Akt der Selbstreflexion. Das Gedicht zeigt die Maskerade der Beziehung des italienischen Dichters der Renaissance und dem englischen Dichter der Romantik (McGann 142-43).

¹²⁷ Siehe zum Beispiel Jason Lawrence „When Despotism kept Genius in Chains: Imagining Tasso’s Madness and Imprisonment“ mit weitreichenden Referenzen zu Tassos Präsenz in europäischer und amerikanischer Literatur und Kultur im frühen neunzehnten Jahrhundert.

¹²⁸ Lord Byron, der von seiner Leserschaft selbst mit dem Bild des wahnsinnigen Poeten in Verbindung gebracht wurde, distanzierte sich allerdings von der Kategorisierung „mad“ (Whitehead 190). In „Don Juan“ Canto IV heißt es: „I don’t much like describing people mad, / For fear of seeming rather touch’d myself“ (Byron, Major 537). Mit seiner Kritik an zeitgenössischen Dichtern wird die distanzierte Haltung gegenüber einem Kult von Genie und Wahnsinn noch deutlicher.

¹²⁹ Byron komponiert die 247 Zeilen des Gedichts „The Lament of Tasso“ an einem Tag, nachdem er sich von der Zelle, in der der Dichter Tasso gefangen gehalten worden ist, ein Bild gemacht hat (Lawrence 492).

Eine ähnliche Distanz zwischen Tasso und den anderen Mithäftlingen zeigt auch das Gemälde „Tasso im Irrenhaus“ von Eugene Delacroix aus dem Jahr 1824. Delacroix war nicht so sehr an Torquato Tassos literarischem Schaffen interessiert, als vielmehr an der tragischen Gestalt des Renaissancedichters. Tasso hebt sich in diesem Gemälde mit seinem melancholischen Blick und einer Ruhe ausströmenden, in sich gekehrten Haltung von den umstehenden, Aggressivität ausstrahlenden geistig Erkrankten ab (Stuffmann et al. 30). Hier sei noch einmal an die Kupferstichserie *The Rakes Progress* von William Hogarth (1733-1735) mit dem archetypischen Bild von in Bedlam Inhaftierten erinnert. Delacroix könnte in seinem Gemälde durchaus die Irrenhausszene von Hogarth verarbeitet haben (Stuffmann et al. 32).

Ein zweites, 1839 erschienenes Gemälde unter dem gleichen Titel greift das Thema von Tasso in Gefangenschaft erneut auf. Auch dieses Gemälde zeigt Tasso als melancholischen und in sich gekehrten Gefangenen und macht den seelischen Zustand des Insassen zum Thema. Das Gemälde bekommt jedoch eine andere Wendung durch die im Hintergrund wahrnehmbaren Gitterstäbe und durch die auf Tasso blickenden und nach ihm greifenden Menschen (Stuffmann et al. 52-53 und 69). Das Bild stellt die Frage nach Wahn und Sinn in den Raum und legt die Interpretation nahe, die Menschen außerhalb der Gefängniszelle als wahrhaft Wahnsinnige anzusehen. Delacroix greift auf, „dass Tasso als Dichter an seinem Werk nicht zerbrochen ist“ (Stuffmann et al. 96).

In der Umkehr der Beziehung von Genie und Wahnsinn schließt sich der Kreis zu Mr. Dick. Die Rolle des *furor poeticus* und das Stereotyp vom romantisch wahnsinnigen Poeten wird von Betsey für Mr. Dick abgelehnt. Tante Betsey sieht in Mr. Dick das Potenzial, an seinem Vorhaben nicht zu zerbrechen, sondern die ‚Idee‘ in seinem Kopf zu Papier zu bringen und ein wahrer Poet zu werden. Der Weg dorthin führt über harte und konzentrierte Arbeit und nicht über die bloße ‚Übersetzung‘ der Wirklichkeit in sprachliche Bilder. Tante Betseys „don’t be a fool“ wird damit auch zu einer (byronschen) Ablehnung der Romantisierung von Wahnsinn.

6.5 Zwischenfazit

Betsey Trotwood macht bereits bei der ersten Begegnung der Lesenden mit Mr. Dick deutlich, dass die Narrenrolle für Mr. Dick ausgedient hat. Äußerlich distanziert Dickens die Figur von der traditionellen Darstellung des Narren im Narrengewand mit Schellen, Kappe und Zepter. Angezogen wie ‚jeder andere Gentleman‘ wird Mr. Dick bewusst nicht über seine Kleidung

marginalisiert. Damit verfolgt Dickens einen deutlich inklusiveren Ansatz als noch in der Darstellung von Smike und Barnaby. Auch auf pathologischer Ebene wird das Thema Geisteskrankheit in Verbindung mit auffälligem Verhalten oder Wahnsinn vorsichtiger behandelt. Zudem wird die Figur noch stärker Teil des ökonomischen Kreislaufs. Internierung als Form der Unterbringung für ‚Geisteskranke‘ wird dem matriarchalen Patchwork-Geflecht im Trotwood-Haushalt gegenübergestellt. Dieser integrative und zum Teil sogar inklusive Aspekt ist mit Blick auf geistesranke und geistesschwache Figuren in der Literatur der Viktorianischen Ära ein Novum.

In einer Welt, die Mr. Dick als Tollhaus entlarvt, hat Betsey Trotwoods heiliger (eselsfreier) Boden Inselcharakter. In dieser Norm, Werte und hierarchische Strukturen unterwandernden Heterotopie kann Mr. Dick zum weisen Narren werden. Sein Rat und seine Meinung sind vielfach ausschlaggebend für die Weiterentwicklung des Plots und überzeugen in ihrer Einfachheit. In seiner Rolle als weiser Narr schafft er eine Verbindung zwischen Annie Strong und Dr. Strong und hilft bei der Lösung ihrer delikaten Schwierigkeiten. In der Figur des Mr. Dick wandelt sich der viel gelobte *wit* bei Shakespeares Narrenfiguren in *David Copperfield* zu Mr. Dicks hochgeschätztem „common sense“ (DC 212; ch. 4).

Schreiben wird als eines der zentralen Themen in *David Copperfield* in der Figur des Mr. Dick reflektiert. Das in der Romantik besetzte Stereotyp des wahnsinnigen Poeten als Ausdruck von künstlerischem Genie, das sich im Bild des *furor poeticus* niederschlägt, wird in Mr. Dicks Furore ironisch reflektiert und spöttisch abgelehnt. Wahres Genie zeigt sich in der Verbindung von Imagination und abgebildeter Wirklichkeit als Produkt harter schriftstellerischer Arbeit.

7 Jenny Wren – *Our Mutual Friend*

Jenny Wren aus Dickens' letztem vollständigen Roman nimmt als weibliche Figur einen besonderen Platz unter seinen Narrencharakteren ein. Sara D. Schotland stellt heraus, dass Dickens in *Our Mutual Friend* für Jenny Wren ein für seine Zeit ungewöhnliches Ende bereithält. Anders als bei vielen zeitgenössischen Schriftstellerinnen und Schriftstellern findet Dickens' Figur mit offensichtlicher körperlicher Behinderung ihr Glück in der Ehe. In ergreifend romantischen Momenten nähert sich Jenny Sloppy an und sie wird darüber hinaus deutlich in ihrer Weiblichkeit präsentiert (Schotland s.p.).

In einem Brief an Marcus Stone, dem Illustrator von *Our Mutual Friend*, beschreibt Dickens im September 1864 seine Vorstellung von Jenny Wren folgendermaßen: „A weird sharpness not without beauty, is the thing I want“ (*LCD* 430; vol. 10). Marcus Stones Visualisierung von Jenny korrespondiert mit den im Roman zu findenden Beschreibungen ihrer Schönheit. Die Illustration „Miss Wren fixes her ideas“ in Kapitel neun des vierten Buches hebt Jennys feine Gesichtszüge und ihr helles Haar visuell hervor. Beides erhellt die sonst im Schatten sitzende Figur. Jennys Krücken sind deutlich zu sehen und mit ihrem rechten Arm stützt sie sich mit leicht vorgebeugtem Oberkörper auf dem Tisch ab. Trotz der deutlich erkennbaren Krücken zeigt das Bild eine schöne Frau. Neben Jennys Darstellung in den Roman begleitenden Illustrationen wird ihre Weiblichkeit und Schönheit durch die Beschreibung ihres langen goldenen Haares immer wieder betont: „As she spoke, she untied a band, and the golden stream fell over herself and over the chair, and flowed down to the ground“ (*OMF* 439; bk. 3, ch. 2). Jenny ist damit nicht nur atypisch und exzentrisch, sondern sie besitzt auch eine erotische Präsenz (Schor 204).¹³⁰

Dickens' Beziehungen zu Frauen und ihre Darstellung in seinen Werken sind komplex, nuanciert und zum Teil überaus modern. Neben der Bedienung stereotyper viktorianischer

¹³⁰ Gitter betont, das goldene Haar in der viktorianischen Literatur eine hohe symbolische Bedeutung hat. Das komplexe und viel genutzte Bild der Frau mit goldenem Haar wird fast schon zu einer Obsession und drückt unmissverständlich weibliche sexuelle Macht aus. Besonders das Kämmen von goldenem Haar gleicht einer Exhibition der Sexualität (Gitter 936-38). Sara Schotland sieht Jennys wunderschönes Haar als mehrdeutige Metapher. Es offeriert Kompensation für ihre körperlichen Einschränkungen und ruft den magischen Bereich des Märchens hervor (Schotland s.p.).

Frauenbilder finden sich auch viele weibliche Charaktere mit ausgeprägter eigener Handlungsfähigkeit in seinem Romanwerk (Guiliano 1-2). Das zeigt sich nicht nur in der Darstellung von erotischer Präsenz bei einer körperlich deformierten Figur, sondern zum Beispiel auch in Esther Summersons Philosophie der Reziprozität – „to do some good to some one, and win some love to myself if I could . . .“ (BH 25; ch. 8). Esthers Erkenntnis von der Verbundenheit aller in einem gesellschaftlichen Ganzen steht in Kontrast zu einer Welt, in der das politische und wirtschaftliche Eigeninteresse zum Prinzip erhoben ist. Ihre stillen und fast schon passiven Handlungen brechen dabei die Mauern zwischen männlicher Macht sowie Politik im öffentlichen Raum und dem „private ghetto of feminine domesticity“ (Tait 130). Gegenüber stehen sich dabei der durch den Prozess Jarndyce gegen Jarndyce verkörperte „circle of . . . evil“ und Esthers sich „gradually and naturally“ ausdehnender „circle of duty“ (BH 5; ch. 1; BH 104; ch. 8).¹³¹ Sowohl Esthers als auch Jennys Handlungen haben großen Einfluss auf andere Charaktere im Roman und sind geprägt von tiefer moralischer Integrität. Der Vergleich der beiden Frauen ist aus einem weiteren Punkt treffend. Bereits in *Bleak House* macht Dickens deutlich, dass körperliche Makel und Schönheit sich nicht ausschließen. So findet Allan Woodcourt Esther Summersons Gesicht, das nach einer Pockenerkrankung durch die von der Krankheit typischerweise hervorgerufenen Narben gezeichnet ist, trotz der Narben „prettier than . . . ever“ (BH 880; ch. 67). Damit stützt der Blick auf Frauenfiguren wie Jenny oder auch Esther die Annahme, dass Dickens stereotype viktorianische weibliche Idealvorstellungen nicht nur präsentiert, sondern auch herausfordert.

Zwei Aussagen haben sich lange in der Dickensforschung gehalten. Zum einen, dass Dickens Frauen nicht verstanden hat und zum anderen, dass er seine Romane mit eindimensionalen *Angel in the House*-Charakteren befüllt hat. Nach der Kritik von Nina Auerbach¹³² an Michael Slaters wegweisender Untersuchung *Dickens and Women* (1983) vollzieht sich eine Verschiebung in der Betrachtung von Dickens' weiblichen Charakteren in seinen Romanen und in der Betrachtung seiner Beziehungen zu unterschiedlichen Frauen in seinem Leben (Guiliano 2-4). Jenny Wren ist dabei ein Beispiel für Dickens' modernen und

¹³¹ Christianson spricht von Esthers „circle of influence“, der ähnlich dem *web* von George Eliot metaphorisch für positive kontinuierliche und gradlinige soziale Aktion steht. Christianson führt bei seiner Argumentation Jeffrey Franklins Konzept der Sympathie an, das sich auf Adam Smiths *Theory of Moral Sentiments* stützt (Christianson 89).

¹³² Auerbach stellt den Vorwurf der Uninformiertheit über das zu untersuchte Subjekt – „the nineteenth-century woman“ – in den Raum (Auerbach 132).

realistischen Blick auf ein überhöhtes viktorianisches Idealbild, das weder dem weiblichen Geschlecht noch den zu differenzierenden gesellschaftlichen Schichten Rechnung trägt und völlig unzureichend in der Beschreibung weiblicher Attribute ist.

7.1 Narrenmacht – Jenny Wren im Kontext einer Narrentradition

Fanny Cleaver, die von allen Jenny Wren genannt wird, ist eine Figur mit körperlichen Beeinträchtigungen. Sie ist von zwergenhaftem Wuchs, hat einen geschädigten Rücken und ihr langes Haar fällt über missgestaltete Schultern. Die Beschreibung „a child – a dwarf – a girl – a something“ verweist nicht nur auf Jennys liminale, von der viktorianischen Norm ausgenommene Persönlichkeit, sondern benennt sie explizit als Zwergin und verortet sie im Zusammenhang mit ihrer Missbildung im Bereich der Narrenfiguren. Ihre Zwerghaftigkeit wird durch diminutive Beschreibungen ihrer Person und Habseligkeiten in den Mittelpunkt gestellt: „queer little figure“; „a little bite“; „a little bench“; „little creature“; „a little laugh“; „a little scream“; „an angry little shake“; „the little fist“; „little voice“ (*OMF* bk. 2, ch. 1).

Trotz zwergenhaftem Wuchs, Krücken und Missbildung ist Dickens darauf bedacht, keine hässliche Gestalt zu erschaffen. Der Gedanke einer Figur „not without beauty“ zieht sich durch den Roman (*LCD* 430; vol. 10). Jenny Wren steht damit in deutlichem Kontrast zu zwei anderen Zwergengestalten in Dickens' Romanwerk. Auch wenn kritische Stimmen, wie zum Beispiel die von Henry James, Jenny bisweilen hier verorten,¹³³ steht sie anders als Miss Mowcher aus *David Copperfield* und der Zwerg Quilp aus *The Old Curiosity Shop* nicht in der Tradition von Narren, bei denen körperliche Deformation mit moralischen Verfehlungen gleichgesetzt wird.¹³⁴

Mit Quilp schafft Dickens zwanzig Jahre zuvor eine sowohl hässliche als auch böartige Zwergengestalt. Quilp hat einen monströs großen Kopf auf seinem zwergenhaften Körper. Seine Zähne werden als „discoloured fangs“ beschrieben und verleihen ihm ein animalisches Aussehen. Seine Fingernägel sind lang und gelb und sein Mund ist zu einem grässlichen

¹³³ Henry James formuliert: „Miss Jenny Wren is a poor little dwarf . . . she is a little monster; she is deformed, unhealthy, unnatural; she belongs to the troop of hunchbacks, imbeciles, and precocious children who have carried on the sentimental business in all Mr. Dickens's novels“ (153).

¹³⁴ Ähnlich negativ sieht Kincaid die Figur der Jenny Wren. Er bezeichnet sie als „neurotic child“, das mit durchtriebenen Racheplänen nach einem Ventil für seinen Schmerz sucht (242).

Grinsen verzogen (*OCS* 22; ch. 3). Wie bereits in Kapitel 2.3 beschrieben, steht die Figur für eine Verbindung von Wahn und Bösartigkeit.

Der Blick auf Miss Mowcher ist für die Untersuchung von Dickens' Narrenpoetik besonders interessant, da sie zunächst deutlich negativ konnotiert ist und in Kapitel 32 eine Wandlung durchläuft, mittels der Abstand von der Verbindung zwischen körperlicher Anomalie und moralischer Verfehlung genommen wird. Miss Mowcher, „a pousy dwarf“, wird zunächst über die Negation des Vorhandenen beschrieben: „Her chin, which was what is called a double chin, was so fat that it entirely swallowed up the strings of her bonnet, bow and all. Throat she had none; waist she had none; legs she had none, worth mentioning“ (*DC* 327; ch. 22). Die Figur hebt sich durch die Beschreibung zum einen von der Norm ab und zum anderen führt die Negation schon früh zu einer negativen Wahrnehmung.

David macht seine Bekanntschaft mit Miss Mowcher über Steerforth, der schon lange zu ihr in Beziehung steht. Einer ersten Intention folgend zeigt Dickens Miss Mowcher als unterstützende Kraft bei Steerforths Verführung von Emily. Miss Mowchers zweifelhafter Charakter wird in der Illustration „I make the acquaintance of Miss Mowcher“ deutlich. Hier wird Miss Mowcher gezeigt, wie sie Steerforth die Haare schneidet. Sie steht auf einem kleinen Tisch und hinter ihr ist ein Bild zu erkennen, das Faust, Gretchen und Mephisto zeigt. Mephisto steht hinter Faust wie Miss Mowcher hinter Steerforth. Visuell wird die Verführung Emilys durch Steerforth vorbereitet. Das Bild ist in der Originalzeichnung von Hablot Browne noch nicht zu sehen und die Änderung ist somit auf Dickens zurückzuführen (Cohen 105-06). Die Pfauenfeder, die an Miss Mowchers Hut erkennbar ist, unterstützt die negative Interpretation der Figur und damit die sinnbildliche Darstellung von teuflischen Mächten in ihrer Gestalt.¹³⁵

Die Figur von Miss Mowcher beruht auf einer Dickens bekannten kleinwüchsigen Fußpflegerin, die in der Nähe von Devonshire Terrace wohnte. Mrs. Seymour Hill, die sich in der Figur wiedererkannte, schrieb Dickens einen bedauernden und zugleich anklagenden Brief:

Sir. If you had attacked me in the full time of health and wealth and happiness I think perhaps I could have borne it with patience but now widowed in all but my good name you show up personal deformities

¹³⁵ In der griechischen Mythologie trägt der Pfau die Augen des Argos auf seinem Schweif. Im Urchristentum ist der Pfau zunächst ein positiv Belegtes Symbol und steht für spirituelle Wiedergeburt und damit auch für die Auferstehung. Sein Bild schmückt frühchristliche Mosaik und Sarkophage. Seine tausend Augen sind ein Zeichen für Gottes Allwissenheit. Erst in den mittelalterlichen Bestiarien verliert sich diese Deutung und der Pfau wird zum Symbol für Überheblichkeit und Arroganz (Schmidt 94-96).

with insinuations that by the purest of my sex may be construed to the worst of purposes. All know you have drawn my Portrait – I admit it but the vulgar slang of language I *deny*. (LCD 674; vol. 5)

Auch wenn Dickens in seiner Antwort an Mrs. Seymour Hill beteuerte, dass Miss Mowcher keine Kopie von ihr ist, fühlt er sich durch ihre Kritik dazu veranlasst den Charakter von Miss Mowcher zu ändern und Abstand von einer vulgären, volatilen und eindeutig bössartigen Figur zu nehmen (Slater 301).¹³⁶ In Kapitel 32 finden Miss Mowchers Beteuerungen, nicht von Steerforth schlechten Absichten gegenüber Emily gewusst zu haben, bei David Gehör. Sie kann sich rehabilitieren, indem sie zeigt, dass sie der Lüge von Steerforth und Littimer, David sei in Emily verliebt, Glauben geschenkt hat. Aus dem „pursy dwarf“ wird „a little thing like me“ (DC 380; ch. 32). Miss Mowcher wendet sich von Steerforths Welt der Verführung ab und hilft Pegotty Emily zu finden. Dadurch wird sie Teil von Davids mittelständischer häuslichen viktorianischen Welt (Cordery 13).

Nach ihrer Rehabilitation tadelt Miss Mowcher in einer Anklage (die der Autor vielleicht auch an sich selbst richtet) genau diejenigen, die an längst vergangenen Mustern festhalten: „They make a plaything of me, use me for their amusement, throw me away when they are tired, and wonder that I feel more than a toy horse or a wooden soldier! Yes, yes, that’s the way. *The old way!*“ [Hervorhebung der Verfasserin] (DC 380; ch. 32). David (Dickens) weist die Anklage entschieden zurück: „It may be with others . . . it is not with me“ (DC 380; ch. 32).

Dickens wagt sich 14 Jahre nach seiner Darstellung der von Mrs. Seymour kritisierten Zwergengestalt Miss Mowcher mit Jenny Wren erneut an die Erschaffung einer Zwergin im Kontext der Narrentradition. Natalie McKnight bezeichnet Jenny Wren als „holy/wise fool character“ (40). Anders als bei Miss Mowcher wird bereits zu Beginn des Romans deutlich,

¹³⁶ Die Änderung von Miss Mowchers Gesinnung bleibt nicht ohne Kritik. George Santayana sieht Miss Mowchers Veränderung als die Hinrichtung dessen, was Dickens’ „imagination had so vividly conceived“ (139). Ähnlich argumentiert Kenneth Fielding, wenn er schreibt, Miss Mowcher „later transformation into a good hearted heroine offended against his first inspiration“ (125). Philip Collins empfindet die Wandlung in Miss Mowcher als unplausibel, räumt aber ein, „it was the best that Dickens could do to restore his neighbour’s reputation and peace of mind“ (Collins, *Copperfield* 57). Sylvère Monod beklagt sogar das verletzte Recht der Lesenden an einer kohärenten Erzählung durch die Wandlung von Miss Mowcher (311-12). Die Kohärenz wird auch von Cordery kritisiert, allerdings sieht er die Änderung als Einladung an die Lesenden hinter die Kleinwüchsigkeit zu schauen und Miss Mowcher kennen zu lernen, wie sie wirklich ist (21-22). Julia Miele Rodas dagegen sieht in Miss Mowcher einen „locus“ um den Dickens seine eigene Identität als Schriftsteller und Erzähler entwickelt und der Aufschluss gibt über Dickens’ sich entwickelnde Auseinandersetzung mit dem Thema Behinderung und Eingeschränktheit in der Gesellschaft, so dass seine Darstellungen von Behinderungen mehr über den Betrachter aussagen als über den Betrachteten (51-61).

dass Jenny Wren zu den ‚guten‘ Charakteren in Dickens’ Romanwerk gehört. Wie schon bei Barnaby und Mr. Dick stellt die Verbindung von körperlichen oder geistigen Beeinträchtigungen und Momenten von Erkenntnis und Weitsicht auch Jenny Wren in die literarische Tradition von weisen Narren. Ein weiteres dominantes Merkmal ist neben Jennys Kleinwüchsigkeit Jennys „weird sharpness“. Jenny ist scharfsinnig im Geist, scharf in ihren Worten, schnell in der Auffassung von Situationen und klar bei Verstand (*OMF* 342; bk. 2, ch. 11). Mit mehrfacher Repetitio von Lexemen aus dem Lexemverband ‚sharp‘ wird ein überdeutlicher Fokus auf eine die Figur exkludierende Gabe gelegt: „sharp Miss Wren“ (*OMF* 235; bk. 2, ch. 2); „vehement sharpness“ (*OMF* 241; bk. 2, ch. 2); „Jenny with the sharper [face]“ (*OMF* 279; bk. 2, ch. 5); „that lower look of sharpness“ (*OMF* 281; bk. 2, ch. 5); „sharp young personage“ (*OMF* 342; bk. 2, ch. 11); „chopping the exclamation with that sharp little hatchet of hers“ (*OMF* 435, bk. 3; ch. 2); „her oversharpness“ (*OMF* 566, bk. 3; ch. 13); „sharp parent“ (*OMF* 714, bk. 4, ch. 8); „she said sharply“ (*OMF* 810 bk. 4; ch. 16). Neben vielen weiteren Beispielen markiert der Text zudem den Zusammenhang zwischen Aussehen und Charakter: „The queer little figure, and the queer but not ugly little face, with its bright grey eyes, were so sharp, that the sharpness of the manner seemed unavoidable“ (*OFM* 222; bk. 1; ch. 1). Die Figur ist durchdrungen von einer in verschiedene Richtungen ausstrahlenden ‚Schärfe‘. Gebündelt wird diese in ihrem Blick, „a look that out-sharpened all her other sharpness“ (*OMF* 222; bk. 2, ch. 1). In der Figur der Jenny sind deutliche Parallelen zu dem weisen Narren Mr. Dick zu erkennen. Neben den Augen als Ausdruck von Erkenntnis und Weisheit pointiert Dickens in Jenny eine bereits Mr. Dick prägende Eigenschaft. Mr. Dick wird von Tante Betsey als „as sharp as a surgeon’s lancet“ bezeichnet (*DC* 193; ch. 13).

Dabei bildet Jennys Scharfsinnigkeit das Gegenstück zu Miss Peachers Naivität in *Our Mutual Friend*. Die Häufung von diminutiven Beschreibungen von Jennys Habseligkeiten setzt sie in Verbindung und in Kontrast zu Miss Peecher und ihrem kleinen Haushalt: „little dusty bit of garden“; „small office residence“; „little windows“; „little doors“; „A little pincushion, a little housewife, a little book, a little workbox, a little set of tables and weights and measures, and a little woman, all in one“ (*OMF* 219; bk. 2, ch. 1). Während Jenny Bradley Headstones teuflischen Charakter bei der ersten Begegnung durchschaut, ist Miss Peecher von dem Schulmeister angetan und träumt davon, ihn zu heiraten.

Jenny hat die Gabe, mit ihrem durchdringenden Blick den Charakter ihres Gegenübers auszumachen. So entlarvt sie bei einer ersten Begegnung nicht nur den Schulmeister Bradley Headstone, der ein besonderes Interesse an Lizzie zeigt, sondern auch Lizzies Bruder Charlie

Hexam und den Geldverleiher Mr. Fledgeby. Alle drei ‚Bösewichte‘ empfängt Jenny mit den gleichen harschen Worten: „I can’t get up . . . because my back’s bad, and my legs are queer“ (*OMF* 222; bk. 2, ch. 1). Wie schon bei Barnaby und Mr. Dick wird der Körper als Mittel zur Kommunikation eingesetzt. Während Barnaby und Mr. Dick in ihrer ausgeprägten Expressivität eine Abgrenzung zur Norm erzeugen, erfolgt hier die Abgrenzung weniger expressiv, aber nicht weniger bestimmt. Jenny stellt bei den drei Begegnungen ihre körperlichen Gebrechen zielgerichtet in den Vordergrund und macht auf ihr Narrendasein aufmerksam. Damit setzt sie für die Lesenden das Signal, ihrer körperlichen Absonderlichkeit Beachtung zu schenken. Besonders interessant ist in diesem Zusammenhang auch die Hervorhebung von Jennys Krücke. Jenny hebt die Krücke drohend ihrem Gegenüber entgegen und demonstriert damit ihre (weibliche) Stärke. Auf belustigende Art und Weise verdeutlicht Jenny die Funktion der Krücke: „This is the way. Hoppetty, Kicketty, Peg-peg-peg“ (*OMF* 810; bk. 4, ch. 16). Die Krücke wird in Jennys Hand zu dem Insigne ihrer Narrenmacht und verstärkt ihr körperliche Präsenz.

7.2 Das dualistische Prinzip in Fanny und Jenny

Riah bezeichnet Jenny als „child in years . . . woman in self-reliance and trial“ (*OMF* 439; bk. 3, ch. 2). Die Unbestimmtheit ihres Alters, die eine Diskrepanz zwischen Lebensjahren und Erfahrungsschatz zeigt, spiegelt sich in ihrem Gesicht „at once so young and so old“ wider (*OMF* 224; bk.3, ch.1). Die Gleichzeitigkeit von Gegensätzen in Alter und Aussehen lässt sich auch in Jennys Handlungen und Gedanken, in ihrer Arbeit als Puppenschneiderin und in ihrer Anbindung an die Tradition der weisen Narren ausmachen. Der Dualismus wird zum bestimmenden Prinzip der Figur.

Bereits in Dickens’ Notizen zu seinem Roman *Our Mutual Friend* wird diese Polarität benannt. Dickens erwähnt Jennys „imaginative side, and earthly side“ (Stone, Working Notes 345). Die Anmerkung zum Roman lässt sich exemplarisch an einer Verwandlungsgeschichte in *Our Mutual Friend* verdeutlichen. Jenny, die in ihrer Kindheit Engelsvisionen hat („imaginative side“), erzählt Lizzie Hexam und Eugene Wrayburn von ihrer transzendentalen Erfahrung. Im Moment ihrer Schilderung verändert sich ihr Aussehen und sie wird als „quite beautiful“ beschrieben (*OMF* 240 bk. 2, ch. 2). Allerdings wird Jenny aus ihrer ekstatischen Erzählung zurück in die Wirklichkeit geholt, als ihr alkoholkranker Vater nach Hause kommt und sie gezwungen ist, sich um ihn zu kümmern. Sie empfängt ihren alkoholisierten Vater mit einer

spitzzüngigen Schimpftirade. Durch die Lebensumstände in die Realität zurückbefördert, verändert Jenny sich erneut: „The doll’s dressmaker had become a little quaint shrew; of the world, worldly; of the earth, earthy“ (*OMF* 243; bk. 2, ch. 2).

Jennys „earthly side“ wird durch ihr Leben im Londoner Milieu bestimmt. Trotz der Verantwortung, die sie gegenüber ihrem Vater trägt, wird Jenny von Riha und Lizzie „child“ oder „dear child“ genannt (*OMF* 439; bk. 3, ch. 2; *OMF* 734; bk. 4, ch. 9). Carolyn Steedman, die den viktorianischen Kindheitsbegriff beleuchtet, stellt fest: „‘Childhood’ was a category of dependence, a term that defined certain relationships of powerlessness, submission and bodily inferiority or weakness, before it became descriptive of chronological age“ (7). Für die viktorianische Leserschaft ist Jenny damit unabhängig von ihrem Alter als schutzbedürftige Person identifizierbar, die sich trotz ihrer körperlichen Leiden eigenständig versorgt.

Im viktorianischen England sind körperliche Gebrechen keine Seltenheit. Erkrankungen wie Rachitis oder Ruhr in der frühen Kindheit führen zu dauerhaften körperlichen Schäden. Kinder mit körperlichen Gebrechen, die aus der Arbeiterklasse stammen, haben nicht viele Möglichkeiten. Sie können betteln, Zuflucht in der Kirche suchen oder eventuell kleinere Arbeiten erledigen (Malkovich 63). Das wohl bekannteste Kind mit körperlichen Gebrechen in Dickens’ Werk ist Tiny Tim aus *A Christmas Carol*. Tiny Tim geht wie Jenny Wren an Krücken. Wie Jenny, wächst Tim in armen Verhältnissen auf. Während Tim aber von seiner Familie umsorgt wird, wächst Jenny unter schlechten gesellschaftlichen und finanziellen Bedingungen auf. Sie ist gezwungen, wirtschaftlich Verantwortung zu übernehmen und sich zudem um ihren alkoholkranken Vater zu kümmern.

Wie viele Charaktere vor ihr ist Jenny in einer umgekehrten Eltern-Kind-Beziehung gefangen.¹³⁷ Sie beklagt die Verantwortung, die damit auf ihren Schultern lastet: „He’s [her father] enough to break his mother’s heart . . . I wish I had never brought him up“ (*OMF* 532; bk. 3, ch. 10). Es wird deutlich, dass Jenny sich aus ihrer Lage nicht ‚befreien‘ kann. Nach dem Tod ihres Vaters tritt der die Figur durchdringende Dualismus auch in Jennys eigener ambiger

¹³⁷ Exemplarisch seien hier Walter Bray in *NN*, der finanziell ruiniert, in Abhängigkeit seiner Tochter Madeline lebt, Little Nell die in *TOCS* versucht ihren Großvater von seiner Spielsucht zu befreien oder auch Amy Dorrit, die sich nicht nur um den im Gefängnis sitzenden Vater kümmert, sondern Aufgaben und Erledigungen für die ganze Familie übernimmt, genannt. Arthur Adrian schreibt den umgekehrten Eltern-Kind-Beziehungen in Dickens’ Werken metaphorische Bedeutung zu, die die Unfähigkeit der Führungspersonlichkeiten des politischen Establishments im neunzehnten Jahrhundert aufzeigen (Adrian 131). Siehe ausführlich Kapitel acht „The Dire Reversal of . . . Parent and Child“ (Adrian 119-31).

Äußerung zu seinem Tod hervor: „I must have a short cry, godmother, before I cheer up for good . . . Because, after all, a child is a child, you know“ (*OMF* 734; bk. 3, ch. 14). Jenny betrauert den Tod ihres Vaters und, auf Grund der umgekehrten Eltern-Kind-Beziehung, den Tod ihres ‚Kindes‘. Dieses ‚Kind‘ hat sie allerdings beraubt und in einem weitergefassten Referenzrahmen, der Jenny als ‚child‘ und damit Schutzbedürftige zeigt, betrauert Jenny hier ihre eigene verlorene Kindheit. Jennys Forderung nach einer kindgerechten Kindheit ist bereits in *Dombey and Son* zaghaft formuliert. Wenn Dr. Blimber in seiner Schule Paul vorschlägt einen Mann aus ihm zu machen, antwortet Paul: „I had rather be a child“ (*DS* 145; ch. 11).

In der Viktorianischen Ära ist die Meinung weit verbreitet, dass Kinder kleinere Versionen von Erwachsenen sind. Neben dem Wunsch von Mr. Dombey aus Paul einen Mann zu machen, ist Louisas erzwungenes Erwachsenenleben in *Hard Times* ein Beispiel für die Gleichstellung von Kind und Erwachsenem. Mr. Gradgrind hält Louisa bewusst von jeder Kindheitserfahrung fern: „It has always been my object so to educate you, as that you might, while still in your early youth, be (if I may so express myself) almost any age“ (*HT* 102; bk. 1, ch. 15). Genauso populär ist die durch Wordsworth geprägte Sicht „child is father to men“ (Andrews 178). Wordsworth sah Anfang des Jahrhunderts die Notwendigkeit, im Erwachsenenalter zu kindlicher Faszination zurückzufinden und diese als Grundgefühl in sich zu tragen (Andrews 25). Coleridge beschreibt den Gedanken der Verbindung von Altbekanntem mit immer neuen Empfindungen wie folgt: „To carry on the feelings of childhood into the powers of manhood; to combine the child's sense of wonder and novelty with the appearances, which every day for perhaps forty years had rendered familiar“ (Coleridge, *Biographia* 59; vol. 1, ch. 4). Jenny unterscheidet sich dabei von Kindern wie Paul oder auch Louisa, denn ihre Unbestimmtheit im Alter ist die Folge von schlechten Lebensumständen und ein durch eindringliche Erfahrungen geprägtes Aufwachsen. Einem romantischen Kindheitsideal kann Jenny in ihrem weltlichen Dasein ebenfalls nicht gerecht werden.

Jenny kann sich die von Rousseau über Wordsworth propagierte Unschuld des Kindes nicht bewahren, denn sie muss sich sowohl in ihrer umgekehrten Vater-Tochter-Beziehung dem Londoner Milieu stellen, als sich auch gegen die Hänseleien der Nachbarskinder wehren (*OMF* 225; bk. 2, ch.2). Als schwächste Glieder der Gemeinschaft sind Kinder mit Beeinträchtigungen dem Spott und Hohn anderer ausgesetzt (Malkovich 63). Ginger S. Frost führt aus: „Poor children, in particular, had few ways to feel superior in life, but one way was to ridicule the pauper, illegitimate, or disabled child“ (Frost 140). Jenny gibt sich Lizzie gegenüber der Fantasie hin, die sie hänselnden Kindern einzusperren und mit Pfeffer zu bestreuen. Die

Fantasien ihrem Vater gegenüber sind noch grausamer: „When he was asleep, I'd make a spoon red-hot, and I'd have some boiling liquor bubbling in a saucepan, and I'd take it out hissing and I'd open his mouth with the other hand – or perhaps he'd sleep with his mouth ready open – and I'd pour it down his throat, and blister it and choke him“ (*OMF* 243; bk. 2, ch. 2). Dies sind Fantasien der Hilflosigkeit, wie Jenny selbst zugibt. Gegenüber Lizzie verweist sie auf ihre Lebensumstände, die verantwortlich sind für ihre grausamen Gedanken: „Only you haven't always lived among it as I have lived – and your back isn't bad, and your legs are not queer“ (*OMF* 243; bk. 2, ch. 2).¹³⁸ Wie die Kinder in Dotheboys Hall, die durch die Gesellschaft ‚korrumpiert‘ werden und deren schlechte Behandlung durch die Gesellschaft sie innerlich verändert, haben die Lebensumstände auf Jenny ebenfalls Einfluss. Jenny Wren ist in ihren häuslichen Begebenheiten und dem sozialen Milieu gebunden. Die Unzulänglichkeiten in ihren Lebensumständen, führen zu einer Unvollkommenheit in der Person und zeigen Jenny in ihrem weltlichen Dasein: „The person of the house is the person of the house full of sordid shames and cares“ (*OMF* 243; bk. 2, ch. 2).

Die Schilderungen, die Jenny in ihrem weltlichen Dasein zeigen, werden immer wieder unterbrochen durch einen geänderten Kontext, in dem Jenny ästhetisch erhöht wird. Diese Zweigesichtigkeit wird mit einer Namensänderung unterstrichen. Wie schon bei Mr. Dick ist die Änderung des Namens auch bei Jenny wesentlicher Bestandteil des Verwandlungsprozesses. Aus Fanny Cleaver, der Verantwortlichen im Haus, wird Jenny Wren, der Zaunkönig. Damit hebt Dickens Jenny aus ihren Lebensumständen hinaus, empor über alles Weltliche und macht aus ihr ein Himmelsgeschöpf. Ihre Augen sind „watchful as the bird's whose name she has taken“ (*OMF* 347; bk. 2, ch. 11). In der Literatur ist das Motiv des Vogels als Bote Gottes weit verbreitet. Der Vogel gilt als Herrscher der Lüfte und stellt eine Verbindung zwischen den Geschöpfen auf der Erde und den Phänomenen des Himmels (Sonne, Mond, Sterne, Wind, Sturm) her (Lutwack 81). Der Zaunkönig, dessen Namen Jenny trägt, wird auch als „God's bird“ beschrieben (Beryl 186). Als motivische Gestalt in der Literatur ist er bekannt für seine Weisheit und Schläue (Klingender 366). Auf die Weisheit des Zaunkönigs beruft sich bereits Shakespeare. In *Macbeth* beschwert sich Lady Macduff, dass ihr Mann flieht

¹³⁸ Robert Pattison sieht Jennys sadistische Vorstellungen als Produkt des dunklen industriellen Zeitalters in England Mitte des neunzehnten Jahrhunderts, das in *OMF* und auch in Dickens' anderen ‚späten‘ Romanen mit den Themen Tod und Regeneration eingebettet in die Umgebung der viktorianischen Stadt ist (Pattison 84).

und seine Familie zurücklässt. Seinem Verhalten entgegen stellt sie die Weisheit des Zaunkönigs, „the poor wren, / The most diminutive of birds, will fight, / Her young ones in her nest, against the owl“ (*Mac.* 4.2.9-11). Jenny hingegen kommt ihrer Aufgabe als Zaunkönig nach. Sie kümmert sich um ihren Schützling bzw. ihren Vater. Am Ende scheitert die Herrscherin der Lüfte aber an der Realität und sie kann ihren Vater nicht vor dem Tod bewahren: „I tried reasoning, and reasoning failed, I tried coaxing, and coaxing failed. I tried scolding, and scolding failed. But I was bound to try everything, you know, with such a charge upon my hands. Where would have been my duty to my poor lost boy, if I had not tried everything?“ (*OMF* 732; bk. 3, ch.3).

Bereits die Vogelmetapher deutet an, dass Jenny die Möglichkeit hat, der Welt zu entfliehen. Jenny Wren besitzt wie Mr. Dick oder auch Barnaby die Fähigkeit, sich über die Welt zu erheben (anders als Smike, der noch sterben muss, um der Welt entfliehen zu können). So wird Jenny zum Beispiel in einem romantischen Idyll über den Dächern der Stadt auf dem Gebäude von Pubsey and Co. gezeigt. Jenny thront in einem Zustand der Erhebung in ihrem Garten. Die die serielle Veröffentlichung des Romans begleitende Illustration von Marcus Stone zeigt Jenny und Lizzie auf einer Picknickdecke vor einem mit Pflanzen beranktem Kamin. Das romantische Idyll der beiden Frauen steht in deutlichem Kontrast zu der im Hintergrund liegenden Stadt:

Lizzie Hexam and Jenny Wren. For whom . . . the gentle Jew had spread a carpet. Seated on it, against no more romantic object than a blackened chimney-stack . . . they both pored over one book; both with attentive faces; Jenny with the sharper; Lizzie with the more perplexed. Another little book or two were lying near, and a common basket of common fruit, and another basket full of strings of beads and tinsel scraps. A few boxes of humble flowers and evergreens completed the garden; and the encompassing wilderness of dowager old chimneys twirled their cowls and fluttered their smoke, rather as if they were bridling, and fanning themselves, and looking on in a state of airy surprise. (*OMF* 279; bk. 2, ch. 5)

Über den Dächern der Stadt wird Jenny, der Zaunkönig, als motivische Vogelgestalt zur Herrscherin in ihrem eigenen (Himmel) Reich und damit zum Bindeglied zur ‚irdischen‘ Gesellschaft. Sie kann den Wahnsinn der Welt bzw. den Tod im Leben entlarven. Wer zu ihr auf das Dach kommt, löst sich von der Stadt und der Gesellschaft. Auf dem Dach wartet der lebenswerte Tod. Jenny beschreibt lächelnd, wie es sich anfühlt, auf dem Dach zu sein: „Oh, so tranquil! . . . Oh, so peaceful and so thankful!“ (*OMF* 281,; bk. 2, ch. 5). Während über den

Dächern friedvolle Ruhe herrscht, sind die Leute in den dunklen Gassen der Stadt, deren Schreie und Rufe man auf dem Dach hört, zu bemitleiden. Jenny spielt mit dem Vertauschen von Leben und Tod. Wenn Riah ihr Himmelreich auf dem Dach betritt, sieht Jenny ihn aus einem Grab steigen: „. . . I saw him come out of his grave! . . . and his life down in the dark was over! – Till he was called back to life“ (*OMF* 281; bk. 2, ch. 5). Auf dem Dach lernt Jenny den durchtriebenen und böartigen Geldverleiher Mr. Fledgeby kennen. Sie durchschaut auch ihn „with that lower look of sharpness“ (*OMF* 281; bk. 2, ch. 5). Er wird von ihr aus dem Paradies geworfen und zurück in die Stadt, hinab ins Leben, geschickt: „Get down to life!“ (*OMF* 281; bk. 2, ch. 5). Als weise Närrin ist sie selbst eine oxymoronische Figur (*contradictio in adjecto*) und ihr oxymoronisches Spiel mit dem Leben und Tod verdeutlicht, dass ihr Paradies nur durch den Tod – gemeint ist eine Absage an das irdische Chaos – zu erreichen ist. Hillis Miller schreibt: „Jenny opposes death to life, but equivocally“ (314). Der Todeszustand wird hier dem Leben vorgezogen und zwar einem Leben in Müll und einem Leben, das von Geld dominiert wird. Im Gegensatz dazu steht das paradiesische Dach. Jenny ruft Riah, der das Dach verlässt, nach: „Come back and be dead!“ (*OMF* 281; bk. 2, ch. 5). Sie ‚thront‘ in ihrem eigenen Himmel und ‚richtet‘ darüber, wer bleiben darf und wer ins Dunkel zurückmuss. Jenny Wrens Idyll bei Pubsey and Co. auf dem Dach ist wie Barnabys Arkadien oder Mr. Dicks Drachensteigen ein Ausweg aus der sich darbietenden Realität und weist den Weg Richtung göttlicher Existenz.

Das Paradies auf dem Dach von Pubsey and Co., das, wie Monroe Engel herausstellt, ironischerweise inmitten des Finanzbezirks von London liegt, ist nicht Jennys einzige Möglichkeit, der Wirklichkeit zu entfliehen (159). Jenny berichtet Lizzie von transzendenten Erfahrungen, bei denen sie Kontakt zu engelsgleichen Kindern hat, die so anders sind als sie selbst: „They were not like me; they were not chilled, anxious, ragged, of beaten; they were never in pain“ (*OMF* 239; bk. 2, ch. 2). Die in Weiß gekleideten Engelskinder verorten die Figur im Bereich des Mystischen und grenzen noch einmal Jennys „earthly side“ von ihrer „imaginative side“ ab. Die Engelskinder versprechen, Jenny zu sich zu holen und sie von ihrem weltlichen Schmerz zu befreien. Im Moment der Erhebung ist Jenny von ihren körperlichen Gebrechen erlöst: „. . . they swept about me, and took me up, and made me light. Then it was all delicious ease and rest till they laid me down . . .“ (*OMF* 239; bk. 2, ch. 2). Jenny Wrens Rufen, wenn die Engelskinder wieder gehen und sie zurücklassen, drückt Verlust und Sehnsucht aus: „Have pity on me! Take me up, and make me light!“ (*OMF* 240; bk. 2, ch. 2). Malcolm Andrews betrachtet Jenny im Kontext des von Wordsworth geprägten Bilds des romantischen Kindes. Andrews bezeichnet Jennys Visionen in Anlehnung an Wordsworth als

„intimations of immortality“ (88). P. J. M. Scott verwendet hier den Begriff „imaginary existence“ (24). Jennys „imaginary side“, wie Dickens selbst sie in seinen Aufzeichnungen nennt, ruft allerdings nicht unweigerlich das in der Romantik propagierte Bild des reinen, unschuldigen, gott- und naturverbundenen Kindes hervor, das so eindrucksvoll und nachhaltig durch Wordsworths Vorstellungen geprägt ist.¹³⁹ Vielmehr zeigt sich in ihrer Fähigkeit sich über die tatsächliche Welt zu erheben und in einer von Gestank durchzogenen Stadt Blumen riechen zu können, eine geradezu wordsworthische Verbindung von Stadt und Natur, wie sie in „Composed upon Westminster Bridge“ zu finden ist. Während Jenny arbeitet und aus dem Abfall der Gesellschaft Puppenkleider näht, verwandelt sie Unbrauchbares in Schönes und die Welt um sie herum in ihren eigenen Garten Eden:

It's anything but that. And yet as I sit at work, I smell miles of flowers. I smell roses, till I think I see the rose-leaves lying in heaps, bushels, on the floor. I smell fallen leaves, till I put down my hand – so – and expect to make them rustle. I smell the white and the pink May in the hedges, and all sorts of flowers that I never was among. For I have seen very few flowers indeed, in my life. (*OMF* 239; bk.2, ch. 2)

Jenny hat die Fähigkeit Alltägliches um sich herum zu romantisieren. Damit übernimmt sie wie Mr. Dick ein Talent, das eigentlich ihrem Schöpfer zukommen. Jenny besitzt Dickens' Gabe, die „romantic side of familiar things“ sehen zu können (*BH* xxxiv; Preface). Der Arbeitsprozess und damit der schöpferische Akt selbst hat etwas immanent Gutes. Diese Gabe erlaubt ihrem Schöpfer aus einer körperlich deformierten Figur eine ästhetisierte Narrenfigur zu schaffen. Mit dem der Figur inhärenten dualistischen Prinzip vereint Dickens den Bereich des Göttlichen und Mystischen und den Bereich der Imagination mit Jennys realer Existenz. Jenny als „realism's daughter“ wird ästhetisiert und aus dem Gewöhnlichen emporgehoben in das Besondere (Schor 200). Dickens' Glaube an die Bedeutung von Imagination wird durch die vielen Figuren in seinen Werken deutlich, die die Welten zwischen Fantasie und Realität bewohnen. Auch hier kann noch einmal der Vergleich zu Skimpoles plakativ negativer Überromantisierung der Welt

¹³⁹ Wordsworths Gedichte „We are Seven“ und „Lucy Gray“ zeigen das unschuldige, mystische Kind. „Ode on Imitations of Immortality from Recollection of Early Childhood“ zeugt von einer in die Kindheit gerichteten Sehnsucht.

angeführt werden. Denn während Skimpole alles um der Poesie selbst willen in *poetry* verwandelt, durchströmt Jenny wahrhaft schöpferische Kraft.

Dabei trägt Jenny als „realism’s daughter“ (Schor 200) Wordsworths „eternal nature“ (Wordsworth *Letters* 355) in sich. In Jenny als weibliche Närrin wird aus Wordsworths „The Child is father of the Man“ eher ein *The Daughter is mother of the Man*. Wie schon in *Dombey and Son*, in dem deutlich wird „Dombey and Son . . . is indeed a daughter“, wird das Thema der Weiblichkeit reflektiert (*DS* 845; ch. 59). Jenny realisiert als weibliches schöpferisches Genie Mr. Dicks ‚Idee‘ und überwindet in ihrer dualistischen Ausprägung sowohl Barnabys pastorales Arkadien als auch Mr. Dicks Flucht aus der Welt als Tollhaus im ikarischen Himmelsflug auf Betseys heterotopischer Insel. Sie stellt ähnlich wie schon Mr. Dick den schöpferischen Akt als Ausdruck von poetischer Imagination in den Kontext von harter Arbeit und als *Mother of the Man* propagiert sie einen realistischen Blick auch auf ihre weibliche Stärke, die im Gegensatz zu einem ‚verklärten‘ Kindheitsideal steht.

7.3 Mrs. Truth – Jennys Weg zur Wahrheit

Jenny Wren ist Puppenschneiderin. Um den Lebensunterhalt für sich und ihren Vater zu verdienen, schneidert Jenny Puppenkleider und Puppen. Ihrem Handwerk kommt eine besondere Bedeutung zu, denn Jenny nutzt ihre Puppen als vermittelndes Medium zwischen sich und den Lesenden und zwischen sich und der Romangesellschaft. Sie bedient mit ihrer Puppenwelt einen Subtext, der die Lesenden auffordert gesagtes neu zu bewerten und Handlungen zu hinterfragen.

So besitzt Jenny zum Beispiel eine Puppe mit dem aussagekräftigen Namen Mrs. Truth. Mithilfe von Mrs. Truth gibt Jenny in einem Gespräch mit Bradley Headstone zu erkennen, wann dieser die Wahrheit sagt. Hört Jenny von Headstone eine Lüge, so dreht sie ihre Puppe zur Wand. Mrs. Truth dient Jenny als „witness“ für die Wahrhaftigkeit von Headstone (*OMF* 342; bk. 2, ch. 11). Der ‚Triolog‘ zwischen Headstone, Mrs. Truth und Jenny ist nur ein Beispiel für die Entlarvung einer bourgeoisen Gesellschaft. Ein weiteres Beispiel ist Jennys Warnung an Eugene Wrayburn, Lizzie nicht als Spielzeug zu benutzen. Seine Überlegung – „I think of setting up a doll“ – quittiert Jenny folgendermaßen: „You are sure to break it. All you children do“ (*OMF* 238; bk. 2, ch. 2). Neben der Warnung an Wrayburn, manifestiert Jenny für die Lesenden erkennbar, Wrayburns unreifen, verantwortungslosen und ‚kindlichen‘ Charakter. Damit kommt ihr eine ähnliche Funktion wie den elisabethanischen Bühnennarren zu. Der Narr

im elisabethanischen Drama stellt eine Verbindung zwischen Bühne und Zuschauer her und fungiert als „mouthpiece for his author’s criticism“ (Welsford 248-249). Auch Jenny wird hier zum Sprachrohr, indem sie auf die Konsequenzen hinweist – „You are sure to break it.“ –, die sich für Lizzie als Folge von Wrayburns unüberlegten Handlungen ergeben würden.

Ein weiteres Beispiel zeigt die Bedeutung der Puppen. Jenny Wren schneidert ihre Puppen und Puppenkleider aus Resten und Abfall, der in der Gesellschaft anfällt. Auf diese Weise werden Jennys Puppen ein Abbild der Gesellschaft. Jenny entlarvt mit ihren Puppen die bourgeoise Gesellschaft als oberflächlich, verkleidet und ‚unecht‘. Jeder ist eine Kopie des anderen und einfach zu duplizieren. Jennys schöpferischer Prozess basiert auf vorhergehender genauer Beobachtung. Damit Jenny die Gesellschaft und ihre Mode kopieren kann, muss sie zur stillen und heimlichen Beobachterin werden: „I squeeze among the crowd, and look about me“; „Back I came again, and waited behind the men that called the carriages“ (*OMF* 436; ch. 2, bk. 3). Sie sieht die Welt wie durch ein Schlüsseloch und fokussiert sich auf einen kleinen Teil des Geschehens: „Evening parties are severer work for me, because there’s only a doorway for a full view . . .“ (*OMF* 436; ch. 2, bk. 3).¹⁴⁰ Mit ihrem geheimen Blick aus dem Verborgenen durchschaut sie mithilfe ihrer offenkundigen Scharfsinnigkeit die Gesellschaft. Hier wird ihr erneut eine Gabe ihres Schöpfers zuteil. Wie Dickens beobachtet sie ihr Umfeld genau, erschafft ein Abbild der Gesellschaft und nutzt ihre ‚Werke‘, um die Gesellschaft zu entlarven.

Auf ihrem Weg zur Wahrheit befindet sich Jenny in einer dichotomen Beziehung zu ihrem kopierten Objekt. Sie ist sowohl Sklavin als auch Versklavende. Sie ‚versklavt‘ die Damen der Gesellschaft, indem sie sie für ihre Zwecke – die ‚Anprobe‘ von Kleidungsstücken – gebraucht: „I am making a perfect slave of her [a great lady] with making her try on my doll’s dress“ (*OMF* 436; ch. 2, bk. 3). Jenny amüsiert sich darüber, dass ihre Objekte gar nicht mitbekommen, dass sie benutzt werden: „When they go bobbing into the hall from the carriage . . . they little think they’re only working for my dolls!“ (*OMF* 436; ch. 2, bk 3). In ihrem

¹⁴⁰ William A. Cohen verweist auf den Umstand, dass die heimlichen Beobachter in Dickens’ Romanen weitgehend die Bediensteten der Gesellschaft sind und diejenigen, die beobachtet werden, zu denen gehören, die Bedienstete beschäftigen (9). So zum Beispiel auch die Marchioness in *OCS*, deren Existenz auf der heimlichen Beobachtung durch ein Schlüsseloch beruht. Die Marchioness wird hungrig in der Küche im Haushalt von Sampson Brass gefangen gehalten, wo das Essen hinter einer verschlossenen Tür der Vorratskammer zu finden ist. Auf der Suche nach dem Schlüssel findet sie schließlich den Schlüssel zur Küche und kann sich zeitweise befreien und unbemerkt im Haus umherwandern sowie spionieren. Durch ihre Beobachtungen durch Schlüssellocher, die ihr „a limited view of society through the keyholes of doors“ (*OCS* 432; ch. 58) ermöglichen, kann sie die Verschwörung von Quilp und Brass aufdecken, die dazu dient Kit hereinzulegen und ihn des Diebstahls zu bezichtigen.

schöpferischen Prozess wird Jenny allerdings selbst zur Sklavin (Ford Smith 187)¹⁴¹. Ihre Arbeit – „. . . work, work, work all day.“ –, mit der sie sich und ihren Vater versorgt, macht sie zur Sklavin – „Slave, slave, slave, from morning to night . . .“ (*OMF* 731, bk. 3; ch. 9; *OMF* 241; bk. 2, ch. 2). Lothar Čenry zeigt Jenny Wrens Rolle als mimetische Schneiderin von Puppenkleidern auf, mittels der das in Dickens' Romanen präsente Thema von Fiktion und Wirklichkeit aufgegriffen wird. Im Zentrum der Betrachtung steht dabei der Schaffensprozess der Künstlerin Jenny, in dem das Material (die feinen Damen der Gesellschaft) der Künstlerin dienen. Damit ist nicht Jenny Wren „Sklave der Realität, sondern umgekehrt“ (Čenry 77-78). Goldie Morgentaler sieht in Dickens' Tendenz in seinen Werken Charaktere in unterschiedliche Hälften zu unterteilen oder auch Gebrauch von dem Doppelgängermotiv zu machen eine Faszination in der Verlinkung zwischen Identität und Kreativität und führt dies am Beispiel von Mr. Gamp und Mrs. Harris aus (3-14). Mrs. Harris ist eine unsichtbare Freundin, die Mrs. Gamps Imagination entsprungen ist, „she was a phantom of Mrs. Gamp's brain . . . created for the express purpose of holding visionary dialogues with her on all manner of subjects, and invariably winding up with a compliment to the excellence of her nature“ (*MC* 404; ch. 25). Tambling unterstreicht, dass Mrs. Harris ein durch Sprache geschaffener Charakter ist – „pure poetry“ (100). In der fiktiven Realität ist sie eine poetische Schöpfung. Sie spricht durch die Worte von Mrs. Gamp und stärkt Mrs. Gamp dabei den Rücken. Mrs. Gamp ist dabei genauso abhängig von Mrs. Harris, wie anders herum. Ohne Mrs. Harris würde das Leben von Mrs. Gamp in sich zusammenfallen (Tambling 101). Gerade diese Verlinkung von Identität und Kreativität zeigt sich bei Jenny Wren, denn für Jenny entsteht in der Erfüllung sich grundsätzlich widersprechender Rollen kein innerer Konflikt. Als weise Närrin repräsentiert ihre Figur bereits die Vereinbarkeit von Gegensätzen. Auch Jenny ist abhängig von dem Objekt, das sie erschafft und ihre Schöpfung besitzt ohne Jennys Fähigkeit zur Wahrheitsdarstellung keinen Wert.

¹⁴¹ Victoria Ford Smith argumentiert, dass Puppen, die in der viktorianischen Gesellschaft als Spielzeug für die Vorbereitung zur Mutterschaft verstanden werden, in fiktionaler Literatur eine subversive Rolle zukommen. Autoren nutzen Puppen, um die Beziehung von Armen und Privilegierten umzukehren (186-87). Ford Smith argumentiert, dass Jenny Wren selbst zur Puppe wird, wenn sie wie in einem Puppenhaus präsentiert wird. Die erste Beschreibung von Jenny, bei der die Lesenden einen ‚Blick‘ durch die offene Tür von Jennys ‚Puppenhaus‘ werfen und Jenny in einem kleinen altmodischen Sessel sehen, erweckt diese Assoziation. Auch die Tatsache, dass Eugene Wrayburn Jenny Wrens Vater mit „Mr. Dolls“ anspricht, unterstreicht dies (Ford Smith 184).

Als Sklavin erinnert Jenny an eine weise Narrenfigur aus *Bleak House*, deren Name ebenfalls in Verbindung zum Vogelmotiv steht. Miss Flite hat einen signifikanten Namen, der ein Homophon zu „flight“ bildet. Allerdings ist Miss Flite nicht in der Lage, sich über ihre Situation zu erheben. Statt des Himmelfluges ist sie wie die Vögel in ihrem Käfig in dem Prozess Jarndyce gegen Jarndyce gefangen. Sie ist im Gerichtsprozess gefangen und kann der Realität nicht wie Jenny ‚entfliegen‘. Die Absurdität des Gerichtsprozesses, die sich Tag für Tag wiederholt und ganze Familien bankrott gehen lässt, spiegelt sich in Miss Flites absurder Affinität dem Gericht gegenüber. Für sie ist es eine Ehre, täglich mit ihren Dokumenten bei Gericht erscheinen zu dürfen (*BH* ch. 3). Miss Flite ist über den Gerichtsprozess wahnsinnig geworden. Dickens verwendet zur Beschreibung von Miss Flite den von ihm mit Vorsicht gebrauchten Terminus *mad*. In Dickens’ Romanwerk ist dieser Terminus für unkontrollierbare und unbändige negative Gefühle reserviert. Miss Flites Wahnsinn wird somit zur Anklage an die von Dickens so viel kritisierte institutionelle Einrichtung. Hillis Miller attestiert Miss Flite den eigenen Tod im Leben, da ihr Alltag die ständige Wiederholung der gleichen Handlung ist (Miller, Hillis 190). Wie Jenny, die in der Welt unterhalb des Daches von Pubsey and Co. den Tod im Leben und damit gesellschaftlichen Wahnsinn ausmacht, zeigt Miss Flite die Absurdität der Dauer des Prozesses auf. Ihre Vögel symbolisieren die bereits verstrickten Generationen in dem Prozess: „Their lives, poor silly things, are so short in comparison with Chancery proceedings, that, one by one, the whole collection has died over and over again“ (*BH* 55; ch. 5).

Die Objektifizierung und Entmenschlichung, der Jenny durch die Romangesellschaft ausgesetzt ist und Miss Flite durch die Aufgabe des eigenen Lebens, wendet Jenny in fast umgekehrter Weise bei ihren Puppen an. Während Jenny nicht der Norm der Gesellschaft entspricht, *sind* ihre Puppen die Normen der Gesellschaft. Sie verkörpern gesellschaftliche Verpflichtungen und damit genau das, was Jenny bei ihren Beobachtungen begegnet: „This referred to a dazzling semicircle of dolls in all the colours of the rainbow who were dressed for presentation at court, for going to balls, for going out driving, for going out on horseback for going out walking, for going to get married, for going to help other dolls to get married, for all the gay events in life“ (*OMF* 435, bk. 3; ch. 2). Die Puppen und als ihr Abbild auch die Gesellschaft sind zu entmenschlichten und normativen leeren Hüllen geworden. „All the gay events in life“ entlarvt die Gesellschaft in ihrer Oberflächlichkeit.

Gegen Ende des Romans wird Jenny selbst zur Wahrheit stiftenden Person. Eugene Wrayburn ist durch die schweren Verletzungen aus dem Mordversuch von Headstone dem Tod

nahe. Nachdem Lizzie ihn mit dem Boot aus der Themse vor dem Ertrinken rettet, wird er von Jenny gepflegt. Sie zeigt Wrayburn den Weg aus seinen körperlichen und seelischen Qualen und verhilft ihm zu erkennen, dass er entgegen seiner vorherigen Überzeugung Lizzie zur Frau nehmen sollte. So kann er sie letztendlich vor sozialer Schmach bewahren und gleichzeitig dem Wunsch seines Herzens folgen. Die Entscheidung Lizzie zu heiraten bringt ihn auf den Weg ein plan- und verantwortungsvolles Leben zu führen. Jenny verhilft Wrayburn Klassenzugehörigkeit und viktorianische Normen zu überwinden und wird ihrer Narrenrolle gerecht.

7.4 Jenny als *Person of the House* in der Überwindung des *Angel in the House*

Das dualistische Prinzip findet sich bei der multiperspektivisch angelegten Figur noch in einem weiteren Interpretationsstrang. Zweifach tritt Jenny aus dem Schatten ihrer Beeinträchtigung hervor und transformiert in eine motivische Gestalt. Eine dieser Seiten offenbart sich den Lesenden, wenn Jenny von Riah „Cinderella“ genannt wird und sich gleich dem grimmschen Märchen in die Stieftochter verwandelt (*OMF* 734; bk. 4, ch. 9).¹⁴²

Die Märchenwelt, in der sich Cinderella bewegt, wird durch das Lösen der Haare von Lizzie und Jenny eingeleitet. Beide Figuren stellen ihre Weiblichkeit und Begehrlichkeit in den Vordergrund. Dickens liebte das Märchen und seine Welt und in der Mehrzahl seiner Werke macht er von dem Märchenmotiv Gebrauch.¹⁴³ Über das Medium Märchen kann Jenny Lizzie helfen, sich ihre Liebe zu Eugene Wrayburn einzugestehen und sich eine Zukunft mit ihm ausmalen (Schotland s.p.). Im Märchen kann Lizzie eine reiche Dame sein und ihr Wunsch von einer Zukunft mit Eugene Wrayburn kann dort Wirklichkeit werden. Das Märchen lässt eine Wahrheit ans Licht treten, die Wahrheit von Lizzies Schmerz, weil eine Zukunft mit Wrayburn

¹⁴² Auch wenn die Übersetzung von Charles Perraults *Cinderella* bereits in englischsprachigen Sammelbänden zu finden ist, erlangt das grimmsche Märchen durch die von Cruikshank illustrierte und die von Edgar Taylor übersetzte Version 1823 in England große Bekanntheit (Blamires 149).

¹⁴³ Mit dem Gebrauch des Märchenmotives steht Dickens im Zeichen der Viktorianischen Zeit. In einer Zeit, in der der wissenschaftliche Fortschritt die Welt zu erklären beginnt und den tief verankerten Glauben und religiöse Ideologien herausfordert, wird das Märchenmotiv umso gebräuchlicher und populärer. Das Märchenmotiv offeriert einen anderen Blickwinkel auf die Welt (Malkovich 31-35). Ausführungen zu Dickens' Gebrauch des Märchenmotives sind in Malkovichs *Charles Dickens and the Victorian Child* in Kapitel zwei zu finden. Siehe auch Harry Stone *Dickens and the Invisible World*.

in der Wirklichkeit aussichtslos erscheint. Die Märchenwelt entsteht dabei parallel zur fiktiven Realität und erlaubt Emotionen, die in der fiktiven Wirklichkeit keinen Platz haben. Jenny wird dabei zur Brücke zwischen fiktiver Realität und Märchen.

Bereits im Roman *Little Dorrit* zeigt sich die Vermittlung der Realität über die Welt der Märchen. Im ersten Buch im Kapitel „Fortune-Telling“ erzählt Amy Dorrit, bekannt als Little Dorrit, Maggy ein Märchen und benutzt das Genre als Medium, um sich selbst ihre Liebe zu Arthur Clennam einzugestehen. Besonders interessant ist in diesem Zusammenhang die Figur, der Amy Dorrit ihr Geheimnis anvertraut. Amy Dorrit, die innerhalb der Gefängnismauern des Marshalsea Gefängnis geboren und aufgewachsen ist,¹⁴⁴ kümmert sich um ihre ‚Tochter‘ Maggy. In einer für Dickens so typischen umgekehrten Erwachsenen-Kind-Beziehung sind Maggy und Little Dorrit fest miteinander verbunden und bilden ein gegensätzliches Paar.¹⁴⁵ McKnight bezeichnet Maggy als „positive female fool“ (McKnight 41).

Die zweite Seite zeigt Jenny als „the person of the house“ (*OMF* 222; bk. 2; ch. 1). Sie ist eigenständig, selbständig, finanziell unabhängig und fähig. Als kompetente Mittlerin hilft sie Eugene Wrayburn zu erkennen, dass er Lizzie zur Frau nehmen möchte. Mit dem Ausdruck *person of the house* findet eine Abgrenzung zu dem Terminus *Angel in the House* statt, der in der Viktorianischen Ära das Ideal der Frau beschreibt.¹⁴⁶

Die Differenzierung der Geschlechterrollen spielte im viktorianischen England eine erhebliche Rolle. Mit der industriellen Revolution ging die Trennung von Arbeit und familiärem Leben einher. In der Mittelschicht war das Bild vom eigenen Heim als häuslicher und friedvoller Hafen verbreitet, der den harschen und rauen Bedingungen der ökonomischen und politischen Arbeitswelt gegenüberstand. Viktorianer idealisierten die Familie und die

¹⁴⁴ Dickens' Vater wird 1824 aufgrund von ausstehenden Schulden festgenommen und die Familie (Dickens' Eltern und seine drei jüngsten Geschwister Letitia, Fred und Alfred) im Marshalsea Gefängnis untergebracht. Für Dickens war dies ein schwer traumatisches Erlebnis, das sich tief in seinem Gedächtnis einbrannte und sich in seiner Romanwelt in unfähigen Elternfiguren und unschuldigen und leidtragenden Kinderfiguren wiederfindet (Slater 21-23).

¹⁴⁵ Little Dorrit wandelt „noiseless and shy“ durch den Roman und ihre Zurückhaltung zeigt sich in jedem Schritt: „Her original timidity had grown with this concealment, and her light step and her little figure shunned the thronged streets while they passed along them“ (*LD*, 54; bk. 1, ch. 5; *LD*, 77; bk. 1, ch. 7). Maggy hingegen poltert und stolpert mit lauter Stimme fordernd durch das Romangeschehen: „a voice cried, ‚Little mother, little mother!‘ . . . an excited figure of a strange kind bounced against them . . . fell down, and scattered the contents of a large basket, filled with potatoes, in the mud“ (*LD*, 97; bk. 1, ch. 9). Im Gegensatz zu Little Dorrits „diminutive figure“ und „small features“ fällt Maggy durch „large bones“ und „large feature“ auf (*LD* 52; bk. 1, ch. 5; *LD* 100; bk. 1, ch. 9).

¹⁴⁶ Der Terminus findet 1854 in Coventry Patmores Gedicht „The Angel in the House“ Ausdruck, in dem er seine Frau als viktorianisches Ideal beschreibt und häusliche Paradigmen festlegt (Hoffmann 264).

Rollenverteilung von Mann, Frau und Kindern. Obwohl vorrangig ein Ideal der Mittelschicht, so hatte es doch Einfluss in die angrenzenden Schichten im Sozialgefüge, die Frau als *Angel in the House* mit häuslichen Pflichten, der Mann als Ernährer und Beschützer. Das politische System während der Regentschaft von Königin Viktoria unterstützte die abhängige Rolle der Frau. Frauen konnten in dieser Zeit keine Verträge unterzeichnen, sie konnten keinen Besitz haben, sie konnten niemanden verklagen oder verklagt werden. Frauen hatten einen schlechteren Zugang zu höherer Bildung und schlechtere Chancen auf dem Arbeitsmarkt. Obwohl sich die Position der Frauen innerhalb des Jahrhunderts verbesserte, blieben große Unterschiede in der Lebenswelt für Männer und Frauen (Frost 3). Die idealisierte Frau in der Viktorianischen Ära hatte ihre Domäne im Bereich des Häuslichen und stand außerhalb der männlichen, korrupten und materialistischen Sphäre (Hoffman 265). In Dickens' Romanen ist das häusliche Ideal eines der zentralen Themen. Der Haushalt der Familie Toodles aus *Dombey and Son*, deren Feuerstelle als Oase häuslicher Zufriedenheit wirkt und ein Gegenstück zu der zerrissenen und letztendlich zerstörten Familie Dombey darstellt; Tom Pinch, der in *Martin Chuzzlewit* zusammen mit seiner Schwester Ruth in einem winzigen Haus wohnt, dass Ruth in ein fröhliches und warmes häusliches Heiligtum verwandelt und auch die Ehe zwischen Agnes und David in *David Copperfield*, in der Agnes als idealisiertes, engelsgleiches Ideal das verkörpert, was in der vorherigen Ehe zwischen David und Dora gefehlt hat, sind Beispiele, mit denen Dickens zu einer Verbreitung des häuslichen Ideals beiträgt (Schlicke, Companion 189-90).

Interessant ist, dass Dickens hier mit dem erstrebenswerten Ideal des *Angel in the House*-Charakters bricht und Jenny in Abgrenzung zu diesem Terminus als resolute, scharfsinnige und wirtschaftlich handelnde Person beschreibt. Dickens macht mit Jenny deutlich, dass der *Angel in the House* in der Realität der Arbeiterklasse ein kaum zu erreichendes Ideal ist. Gleichzeitig sprechen Jennys resolute Art, ihre Schärfe und ihre Weisheit dafür, dass als erstrebenswert angesehene Ideal an sich in Frage zu stellen.¹⁴⁷ Während Jenny weder körperlich noch ideell dem Ideal der viktorianischen Frau entspricht und Dickens mehr als einmal ihre weibliche Stärke und ihre Eigenständigkeit hervorhebt, zeigt der Autor gleichzeitig Eigenschaften in der Figur, die genau diesem Ideal entsprechen. Ihre Schönheit und Weiblichkeit sind dabei nur ein

¹⁴⁷ Virginia Woolf war bereit dieses Ideal zu töten, wie sie 1931 rund 70 Jahre nach Erscheinen von OMF in ihrem berühmten Vortrag für die National Society for Women's Service deutlich machte (Woolf 4).

Aspekt. Ein weiteres Beispiel zeigt sich, wenn Jenny Eugene Wrayburn nach einer brutalen Attacke von Bradley Headstone rettet und anschließend seine Wunden verbindet. Ihre Handgriffe zeichnen sich durch „lightness and delicacy of touch“ aus (*OMF* 739; bk. 4, ch.10). In der Figur Jenny stehen sich „imaginative side, and earthly side“ gegenüberstehen (Stone, Working Notes 345). Anders verhält es sich allerdings mit den unterschiedlichen Rollen, die Jenny erfüllt. So stehen sich ihre Verwandlung in Cinderella und ihre Position als *person of the house* nicht disparat gegenüber. Vielmehr schafft Dickens hier erneut eine Brücke und verbindet weibliche Stärke und Eigenständigkeit mit idealtypischen viktorianischen Werten. Diese Verbindung ist tolerierbar und für die viktorianische Leserschaft hinnehmbar, da Dickens für diese Verbindung eine Narrenfigur nutzt.

Dickens geht sogar noch einen Schritt weiter und obwohl Jenny körperlich deformiert ist, schafft er am Ende des Romans die Möglichkeit auf eine feste Partnerschaft und Ehe für Jenny. Anders als Smike in *Nicholas Nickleby*, dessen Liebe noch vergebens ist und keine Erfüllung findet, steht Jenny der Weg in ein, aus viktorianischer Sicht, erfülltes Eheleben offen. Damit stellt sich Dickens zeitgenössischer Literatur entgegen, die, wie Stoddard Holmes herausstellt, von der Annahme und Vorstellung ausgeht, dass Frauen mit Behinderung nicht heiraten (69). In *Sloppy* hat sie den „him“ aus ihren Vorstellungen gefunden. Ihr Name weist schon auf diese Möglichkeit hin. Im Kinderreim ist Jenny Wren die Geliebte von Robin Redbreast. Dickens schätzt die Kinderreime, die er aus seiner Kindheit kennt und die er in seine Romane einbindet (Schotland s.p.).

Sloppy ist wie Jenny eine Figur im Schwellenzustand. Objektiviert und der gesellschaftlichen Norm entgegengesetzt, wird er über seine Unzulänglichkeiten beschrieben. *Sloppy* wird als „Full-Private Number One in the Awkward Squad . . .“ bezeichnet (*OMF* 201; bk. 1, ch. 16). Ähnlich wie Smike sind seine Einschränkungen das Resultat der Gesellschaft, in der er aufgewachsen ist und als dessen Kritik seine Figur gelesen werden kann. Als Kind hatte er Rachitis, eine Krankheit, die sich auf Unterernährung und auf sein Aufwachsen in einem Armenhaus zurückführen lässt.¹⁴⁸ Eine im Roman ‚offen‘ zur Schau gestellte romantische Beziehung zwischen zwei Figuren mit offensichtlichen Einschränkungen ist bemerkenswert und seiner Zeit deutlich voraus. Damit ebnet sich Jenny Wren einen Weg, der Bertha Mason in

¹⁴⁸ Buckmaster zeigt *Sloppy* in Verbindung zur Pantomime und sieht in seiner außergewöhnlichen physischen Präsenz clowneske Qualitäten (Buckmaster 157).

Jane Eyre wortwörtlich ‚verschlossen‘ geblieben ist. Eingesperrt von Mr. Rochester und vor den Blicken anderer geheim gehalten, ist ihr Schicksal auf dem Dachboden ausweglos. Charlotte Brontës Mr. Rochester – „entombing the species of the rebellious ‚new‘ women who had grown tired of their angel-like masks“ – steht damit in starkem Kontrast zu Dickens’ Jenny Wren, die in der gleichen Metaphorik nicht ihr eigenes, sondern das gesellschaftliche Leben als Grab begreift (Lennartz, Tears 149). Bertha Mason ist in ihrem Wahnsinn ungeeignet für die Rolle als Ehefrau und Mutter. Dickens zelebriert dagegen mit Jenny Wren einen Befreiungsschlag, bei dem der verengte Blick der Gesellschaft als hinderlich dargestellt wird und nicht die Beeinträchtigung der Figur.

Durch Jennys Anbindung an die Narrentradition ist sie nicht einfach nur eine Figur mit körperlichen Gebrechen, die in der Arbeiterklasse und im sozialen Milieu aufwächst. Ihr Emporheben in das Besondere, ihre Verbindung zur Tradition der Narren erhöhen auch die Akzeptanz für ein Ende, wie Dickens es bereithält. Hilary Schor spricht von „complete inclusion into the text’s daughterly plots“ (Schor 204). Jennys Objektifizierung zu Beginn des Romans („a child – a dwarf – a girl – a something“) hebt sie nicht nur im negativen Sinne aus der Konformität, es erlaubt ihrem Schöpfer auch gestalterische Freiheit und Handlungsspielraum und lässt eine Ästhetisierung zu (*OMF* 222; bk. 2, ch. 1). Jennys multiperspektivisch angelegte Deutungsebenen werden in dichotomen Beziehungen ausgedrückt (Sklavin/Versklavte; schön/hässlich; mächtig/machtlos; gut/böse). Das sich auf zwei Pole konzentrierende dualistische Prinzip der Figur erlaubt die Erhöhung und Abwertung und deutet auf in der Gesellschaft verankerte sich bedingende Prinzipien.

Wenn sich gegen Ende des Romans eine Zukunft mit Sloppy abzeichnet, wird die Bedeutung von Jennys Krücke noch einmal thematisiert. Sloppy bietet Jenny an, ihre Krücke zu bearbeiten und mit einem verzierten Griff auszustatten. Er bietet an, Jennys Macht als Närrin zu bestärken, allerdings merkt er auch an: „It seems to me, that you hardly want it at all“ (*OMF* 810; bk.4, ch. 16). Damit deutet auch Sloppy an, dass die Narrenrolle nicht mehr gebraucht wird und Jenny bereits ein anderes Leben leben kann, ein Leben, in dem ihre physischen Gebrechen sie nicht in Abgrenzung zum *Angel in the House* ausweisen.

7.5 Zwischenfazit

Als weibliche Narrenfigur nimmt Jenny Wren aus *Our Mutual Friend* einen besonderen Platz unter Dickens’ Narrenfiguren ein und ist beispielhaft für Dickens’ moderne und auch realistische

Betrachtung eines viktorianisch überhöhten Frauenbildes. Jenny wird trotz ihrer schiefen Schultern, ihres geschädigten Rückens und der Krücken, die sie zum Laufen benötigt, in ihrer Weiblichkeit präsentiert und als Schönheit beschrieben. Dabei zeigt Dickens ‚Schönheit‘ als abhängig vom Standpunkt der Betrachtung.

Jenny ist nicht auf Mitleid angewiesen und kann sich trotz ihres jungen Alters in einer milieugeprägten Umgebung behaupten. Trotz ihrer körperlichen Einschränkungen ist sie eigenständig, selbständig und finanziell unabhängig. Ihre Scharfzüngigkeit macht sie zu einer verbalen Waffe, die bourgeoise Verantwortungslosigkeit herausfordert. Mithilfe ihrer Puppen kann sie der normativen Gesellschaft den Spiegel vorhalten und sie als sinnentleertes Konstrukt (Hülle) entlarven.

Losgelöst aus dem Kontext ihrer häuslichen Umgebung wird Jenny Wren, wie der Name bereits suggeriert, zum Himmelsgeschöpf. In ihrer intuitiven Weisheit unterscheidet sie zwischen ‚Gut‘ und ‚Böse‘ und wird zur obersten Richterin in ihrem (Himmel) Reich. Jenny besitzt die Gabe Unbrauchbares in Schönes zu wandeln und realisiert in ihrer Funktion als Puppenschneiderin und damit als schöpferisches Genie Mr. Dicks ‚Idee‘. Sie besitzt die Fähigkeit in einem schöpferischen Akt die Welt um sich herum mittels poetischer Imagination zu wandeln. Mit dem der Figur inhärenten dualistischen Prinzip, in dem Himmel und Erde, Imagination und Realität vereint werden, überwindet Dickens das überhöhte Ideal der engelsgleichen Frau in der viktorianischen Gesellschaft. Während Betsey Trotwood noch auf der Suche nach einer passenden sozialen Rolle für Mr. Dick ist, um den Verlust von etwas Vergangenen zu kompensieren („don’t be a fool, whatever you are“), hat Jenny in der Überwindung eines viktorianischen Ideals bereits ihre Rolle gefunden (*DC* 192; ch.13). Letztendlich schafft Dickens die Verbindung zwischen zwei ‚Welten‘ und ermöglicht dadurch einen neuen Blick auf starke Weiblichkeit im Londoner Milieu.

Hier zeigt sich erneut die in Dickens’ Narrenpoetik so oft in der Subversion liegende Kraft seiner Darstellung. Jenny kann dieses Ideal überwinden, eben weil sie eine Narrenfigur ist und somit außerhalb der Norm wahrgenommen wird. Als Narrenfigur muss sie die normativen Regeln der Gesellschaft nicht einhalten. Sie darf Regeln verletzen, Hierarchien herausfordern und die Trennung von Ideal und Wirklichkeit destabilisieren.

8 Schlussbetrachtungen

In der vorgelegten Untersuchung zu Grundzügen einer Narrenpoetik in Charles Dickens' Romanwerk sind Figuren im Kontext von Narrentraditionen analysiert worden. Wie der Forschungsüberblick gezeigt hat, gibt es eine Vielzahl von Studien, die sich mit Dickens' Kenntnissen auf dem Gebiet der Geisteskrankheit befassen und diese als Bezugspunkt zur Figurendarstellung in Dickens' Romanwerk setzten. Es gibt ebenso Kritiken, die sich auf Narrenfiguren in der Literatur beziehen und Dickens' Romane unter dem Einfluss von Cervantes, Shakespeare, Fielding, Smollett, Sterne und folkloristischen so wie populären Unterhaltungsformen sehen. Die Mehrzahl der Beiträge widmen sich einzelnen Zusammenhängen und fokussieren sich entweder auf literarische Motive oder bedienen stärker den medizinischen Diskurs. Mit der Betrachtung einzelner Aspekte ergibt sich ein fragmentarisches Bild der Narrenfiguren in Dickens' Romanwerk. Die Untersuchung einzelner Kriterien kann daher nur begrenzt Aufschluss über die narrative Funktion der Narrenfiguren in Dickens' Werken geben. Poetische Merkmale der Narrenfiguren werden ebenfalls nur in Ansätzen und als einzelne Charakteristika erfasst und nicht als Funktion im Romanwerk betrachtet. Die Bedeutung der Narren und Närrinnen vor dem Hintergrund neuerer Forschungsbeiträge, die Dickens als Wegbereiter der Moderne erkennen, ist bisher noch nicht näher untersucht worden.

Mit dem Ziel diese Lücke zu schließen und pathologische Diagnosen und Narrentraditionen als Teile einer narrativen Funktion zu verstehen, sind im Kontext dieser Arbeit vier verschiedene Narrenfiguren aus unterschiedlichen Romanen von Charles Dickens unter Berücksichtigung des Schaffenszeitraums des Autors im Detail chronologisch analysiert worden. Zuvor hat der Blick in das Leben und Werk von Charles Dickens seine Kenntnis aktueller Debatten und Diskurse zum Thema Geisteskrankheit gezeigt und diese vor dem Hintergrund des deutlichen Paradigmenwechsel in der Behandlung und Betrachtung psychisch und geistig Kranker zur Zeit der Romantik reflektiert. In Dickens' Romanen ist eine ablehnende Haltung wertender und diskriminierender viktorianischer Klassifizierungssysteme in Bezug auf Menschen mit Einschränkungen zu erkennen. Sein Romanwerk überzeugt in der Vermeidung der damals üblichen klassifizierenden pathologischen Termini und der Bedienung stereotyper Bilder, wie zum Beispiel so einprägsam motivisch in Jane Eyres *Madwoman in the Attic* genutzt (Gilbert and Gubar). An Stelle der bereits durch John Locke geprägten und im Zeitalter der

Aufklärung weiterentwickelten systematischen Kategorisierung geistiger und psychischer Schwächen tritt bei Dickens die häufig körperliche Abgrenzung der Figuren zu einer viktorianischen, normkonformen Gesellschaft. Mittels poetischer Verfremdung schafft Dickens Distanz zwischen den Lesenden, die sich in ihrem eigenen Verständnis von Körperlichkeit in Abgrenzung begreifen, und den Narrenfiguren. So zum Beispiel, wenn der kindlich am Daumen nuckelnden Mr. Dick als treuer und verlässlicher Ratgeber von Tante Betsey vorgestellt wird.

Dickens' Narrenfiguren zeugen von einem tiefen Verständnis der Figur des Narren als karneavaleskes Wesen, als subversiven Kritiker am Rande der Gesellschaft und von der mit der Figur einhergehenden Narrenfreiheit, die sich in Norm verletzendem Verhalten spiegelt. Dickens „knew Shakespeare virtually by heart“ und die Narren in Dickens' Romanwerk folgen den Fußspuren der weisen Narren in Shakespeares Dramen (Callow 196). Erasmus' *Lob der Torheit*, das aus der sozialen Kategorie des Narren ein epistemologisches Konstrukt in Form des weisen Narren schafft, welches sich deutlich in Shakespeares Dramen spiegelt, findet seinen Eingang auch in Dickens' Romanen. Die Kleidung von Smike aus *Nicholas Nickleby*, Barnaby aus *Barnaby Rudge* oder Maggy aus *Little Dorrit* ruft Jaques unverdientes Streben nach einem „motley coat“ als würdige Tracht – „Motley's the only wear!“ – für einen Narren ins Gedächtnis und zementiert äußerlich die Anlehnung an die Bühnentradition (AYL 2.7.34). Mr. Dicks „common sense“ (DC 212; ch. 14), Jenny Wrens „sharpness“ (OMF 222; bk. 2, ch. 1), Joe Gargerys „piece of wisdom“ (GE 66; ch. 9) oder Toots als „greatly overgrown cherub“ (DS 142 ch.11) zeigen die Assimilation des für den Shakespeare-Narren so typischen *wit* in das neunzehnte Jahrhundert. Wie Lears Narr, eine von Shakespeares „chameleon figures“, sind Smike, Barnaby Rudge, Mr. Dick und Jenny Wren in der Lage, mit einem Schritt den Wechsel von „nonsense and fantasy into acute satirical commentary“ zu vollziehen (McMullen 11). Dickens' Narrenfiguren transportieren dabei das von Erasmus über Shakespeare vertretene komplexe Spiel zwischen Weisheit und Narrheit, bei dem die sich antithetisch gegenüberstehenden Kategorien miteinander in Verbindung gebracht und als dem Menschen inhärent gezeigt werden.

Der Einfluss von Smollett, Sterne und Fielding zeigt sich deutlich in Dickens' absonderlichen, wundersamen, grotesken und exzentrischen Figuren. Gerade die Verbindung von skurrilem und moralischem Verhalten erinnert an die durch die *character sketches* in *The Tatler* und *The Spectator* beeinflussten genannten Autoren. Auch Smike, Barnaby, Mr. Dick und Jenny Wren zeugen in ihrem Narrendasein von einer tiefen inneren moralischen und ethischen Verpflichtung gegenüber dem ‚Guten‘. Selbst Barnabys don-quiotescher Kampfgeist

beruht auf dem Erliegen einer Illusion und ist mehr als Beispiel seiner Fähigkeit zu tiefer Loyalität zu sehen, als dass er in Barnaby eine rebellische Natur spiegelt.

Ein Wandel von der Narrenfigur zu einer pathologisierten Betrachtung in Form des Idioten, wie er vielfach in der Literatur der Viktorianischen Ära zu finden ist, wird mit Dickens' Narrenfiguren gebrochen. Der maßgeblich durch Wordsworth geänderte Blick auf die Figur des Idioten als Sympathie und Mitleid erregendes Familienmitglied, wie es in dem Gedicht „The Idiot Boy“ zu erkennen ist, findet seine Weiterentwicklung in Dickens' vielgeliebten, empathischen und moralisch integren Narrenfiguren wie mit Smike als „most grateful, single-hearted, affectionate creature, that ever breathed“ (*NN* 386; ch. 30), wie in Barnabys tiefe Liebe und Verpflichtung seiner Mutter gegenüber, wie mit Mr. Dick als „the most friendly and amenable creature in existence“ (*DC* 176; ch. 14) und wie in Jenny Wrens ausgeprägtem Beschützerinstinkt Lizzie gegenüber. Damit folgt Dickens Wordsworths moralischem Erziehungsgedanken und entwickelt ihn weiter indem er anders als Wordsworth den Blick nicht von außen auf die Figur richtet, sondern den Fokus auf die Sichtweise des beeinträchtigten Individuums legt.

Mit den Einblicken in die Imagination und die Sichtweise der Narrenfiguren findet ein Perspektivwechsel statt, der die Lesenden die fiktionale Welt vom Standpunkt der Närrinnen und Narren wahrnehmen lässt und die Figuren in einem Konflikt mit einer Gesellschaft/Welt zeigt, die Mr. Dick auf der Metaebene als Tollhaus entlarvt. Die Figuren handeln rational, emotional und mit Empathie. Sie sind aktiv gestaltend in die Gesellschaft eingebunden und propagieren moralisches Verhalten in einer Welt, die aus den Fugen geraten ist und die der Moral stellenweise den Rücken kehrt. Dabei lassen Dickens' Narrenfiguren den Bezug zu literatur- und kulturhistorischen Narrentraditionen erkennen. Norbert Lennartz, der Dickens als Rezipient von Weltliteratur zeigt, formuliert: „Dickens is eager to build bridges between the past and the present and to find means to show his novels as intricate parts of a long continuum“ (Lennartz, Introduction 14). Eine dieser Brücken begegnet den Lesenden in Gestalt der Narrenfigur in Dickens' Romanwerk. Dickens feiert mit seinen Narrenfiguren ihren Anachronismus und nutzt Narr und Närrin mit subversiv kritischer Stimme als moralisch integre Wegbereiter der Moderne. Dabei greift Dickens in seinen Romanen auf Elemente unterschiedlicher Genres zurück. Er verbindet Melodrama, Satire und auch die Pantomime mit Narrentraditionen. Die Narrenfigur wird dabei zur Brücke zwischen Altbekanntem und Neuem aber auch, wie am Beispiel von Smike deutlich wird, zwischen ‚hoher‘ und ‚niedriger‘ Kultur. Dickens, der die populären Unterhaltungsformen als wichtigen Beitrag zur Kultur wertschätzte,

verbindet so moderne Unterhaltungsformen mit der Tradition des elisabethanischen Bühnennarren.

Auffällig ist in Dickens' Werken nicht nur die Vielfalt an exzentrischen und auf unterschiedliche Art und Weise närrischen Figuren, sondern auch die Stellung der Figuren im Roman. Dickens macht aus seinen Narrenfiguren objektifizierte Figuren am Rand der Gesellschaft und stellt sie gleichzeitig in das Zentrum seiner Romane mit einer unabdingbaren Relevanz für die Entwicklung des Plots. So ist Smike Wegbegleiter und treuer Freund von Nicholas. Mit Smikes Flucht nimmt die Auflösung von Dotheboys Hall seinen Anfang und endet mit einem Akt des Umsturzes durch die Umkehr von hierarchischen Strukturen in karnevalesker poetischer Gerechtigkeit. Barnabys kriegerischer Kampfgeist und seine unumstößliche Loyalität dienen nicht zuletzt dazu, den wahrhaften Wahnsinn im Roman zu entlarven und Lord George Gordon als *mad* zu identifizieren. Mr. Dick trägt mit seinen einfachen und weisen Ratschlägen dazu bei, dass David bei seiner Tante Betsey aufgenommen wird. Gegen Ende des Romans löst er die Schwierigkeiten, in denen Annie und Dr. Strong sich befinden, mittels einer sprachlosen Handlung auf und verantwortet die Versöhnung der beiden. Jenny Wren hilft Eugene Wrayburn in seiner Liebe zu Lizzie Hexam eine Hochzeit als einzig moralisch richtigen Weg zu erkennen. Es zeigt sich folglich, dass Dickens' beeinträchtigte Figuren nicht im Zustand bemitleidenswerter Kreaturen verharren. Sie sind aktive, handlungsfähig Charaktere, die dem Plot ihre Wendung geben. Dabei werden sie zu shakespeareschen *Touchstones* und reflektieren Wahn und Sinn. Die Reflexion findet nach zwei Seiten hin statt. Zum einen zu den Rezipienten hin, die immer wieder angeregt werden ihre eigenen Wertvorstellungen zu prüfen, und zum anderen hin zu den im Roman agierenden Figuren. Als Prüfsteine im Roman zeigen die Narrenfiguren Richtungen auf, entlarven und enttarnen und spiegeln Charaktere hinsichtlich Moral und Wertvorstellung.

Bösewichte und Kriminelle werden bewusst in Abgrenzung gebracht und unkontrollierbares Verhalten als auch überbordende Gefühlsausbrüche werden im Gegensatz zur Narrheit dem Wahnsinn gleichgesetzt. Dabei zeigt sich in Dickens' Romanen eine Tendenz hin zu einem komplexen Gebrauch von ‚madness‘ als Ausdruck einer krank machenden Gesellschaft. Squeers, Lord Gordon oder auch Headstone sind Repräsentanten eines Systems, das Einfluss auf die Gesellschaft ausübt. Besonders deutlich wird dies in *Bleak House*, in dem Miss Flite Opfer einer krankenden Gerichtsbarkeit wird. So bezeichnet John Reed Wahnsinn in Dickens' Werken als „metaphor for aspects of the human condition“ (Conventions 203). Besonders in Dickens' späteren Romanen sind die wahnsinnigen Charaktere Ausdruck einer

von Schlechtem durchdrungenen Welt, „the social evils interconnect to form an entire, and entirely diseased, world“ (Storey 15). Die Bösartigkeit der Figuren ist in Dickens' späten Romanen nicht mehr über groteske Äußerlichkeiten wahrnehmbar, sondern zeigt sich versteckt unter dem Anschein von Normalität als kaum zu kontrollierende Kraft.

Die Arbeit bildet mit vier im Detail analysierten Narrenfiguren in Dickens' Romanwerk die frühe, mittlere und späte Schaffenszeit des Autors ab. Mit der Betrachtung unterschiedlicher Schaffensperioden von Dickens lässt sich neben verbindenden Elementen auch eine Weiterentwicklung der Narrenfigur in seinem Romanwerk ausmachen. Alle vier untersuchten Figuren und auch viele weitere Figuren in Anlehnung an die weise Narrenfigur, werden zunächst als liminale Figuren dargestellt. Nur in ihrer Liminalität („spiritless object“ (*NN* 153; ch. 13); „figure of a strange kind“ (*LD* 97; bk. 1, ch. 9); „a child – a dwarf – a girl – a something“ (*OMF* 222; bk. 2, ch. 1); „man, boy, or what“ (*OMF* 199; bk. 1, ch.16)) können sie aus der gesellschaftlichen Ordnung heraustreten. Mittels dieser geschaffenen Leere, frei von Assoziationen zu bemitleidenswerten Kranken, Idioten, Armen etc., besteht die Möglichkeit, die Figuren neu zu bewerten. Da die Zuordnung zu bereits bestehenden Kategorien und Normen nicht möglich ist, erhöht sich die Akzeptanz für neue Konzepte und gesellschaftliche Zusammenhänge. Indem die Figuren aus ihrem ursprünglichen gesellschaftlichen Raum herausgenommen und in einem geänderten Kontext gezeigt werden, wird die Wirkung zusätzlich verstärkt. Hier können sie von den Lesenden neu betrachtet und interpretiert werden. Smike, Barnaby, Mr. Dick und Jenny Wren werden in einen ästhetischen Kontext gestellt. Dabei spielt nicht nur die moralisch integre Haltung der jeweiligen Figur eine Rolle, sondern auch die Konnotationen zur Narrentradition verändern den ästhetischen Wert der Figuren.

So verlässt Smike Dotheboys Hall, die Schule in der er Elend, Leid, Schrecken und körperliche Misshandlung erfahren hat und die ihn zu einer bemitleidenswerten, identitätslosen Kreatur hat werden lassen. Mit Nicholas an seiner Seite wird er zum elisabethanischen Bühnennarren auf der Shakespearebühne. Barnaby verlässt das eigene Heim, in dem er nicht mehr sein konnte als „a sort of natural“ – ein im Dorf lebender Geisteskranker (*BR* 90; ch. 10). Inmitten der Gordon Riots wird er zum tapferen und mutigen quijoteschen Helden, der seinem Glauben an Lord George Gordon erliegend, sich unter der Illusion von Gerechtigkeit dem erbitterten Kampf hingibt. Mr. Dick wird von Betsey Trotwood aus einer Anstalt für Geisteskranke ‚befreit‘ und findet bei ihr als Vormund für David eine neue Aufgabe. Auf ihrem geheiligten Land kann Mr. Dick aus dem Schatten seiner Beeinträchtigung heraustreten und zum weisen Narren werden, der Shakespeares *wit* in „common sense“ verwandelt (*DC* 212; ch.

14). Bei Jenny Wren wird die Änderung des Kontextes nicht an den Romananfang gestellt. Sie wird nicht wie Smike und Mr. Dick gerettet oder wie Barnaby zu etwas berufen. Jennys Leben spielt sich in zwei Welten ab. Auf der einen Seite lebt sie in einer umgekehrten Vater-Tochter-Beziehung, die erst spät durch den Tod des Vaters beendet wird und auf der anderen Seite stehen die Momente, die sie mit Lizzie Hexam teilt und ihre Arbeit als Puppenschneiderin. Der geänderte räumliche Kontext bei Smike, Barnaby und Mr. Dick und der imaginativ geänderte Raum bei Jenny erlauben eine Ästhetisierung der Figuren. Innerhalb eines geänderten Kontextes können feste gesellschaftliche Vorstellungen aufgebrochen werden und den Lesenden eröffnet sich eine Wahrheit, die nicht allein in der mimetischen Abbildung zu suchen ist. Die antithetische Stellung von Weisheit und Narrheit löst sich bei Dickens in der Interdependenz auf und führt zu einer dahinter liegenden Wahrheit. Lettis nennt diese Wahrheit „the essential affirmative ‚truth‘ of life“ (Lettis 60-61). Dickens bezeichnet seine Art der Wahrheitsdarstellung in „Paradise Revisited“ als „truth coloured, condensed, elaborated – but truth itself“ (AYR 31; vol. 15, no. 352).

In Abgrenzung zu einer Wahrheit, die ihren Ursprung in der Neubetrachtung des Alltäglichen hat, steht Skimpoles überromantische Betrachtung der Welt. In *Bleak House* wird die pikareske literarische Tradition genutzt, um den Schurken in Skimpole zu entlarven und seine Romantisierung der Welt der Lächerlichkeit preiszugeben. Dickens' facettenreiche Narrenpoetik zeigt sich somit auch in der Nutzung von Narrenfiguren, die nicht die Umkehrung von Weisheit und Narrheit herausfordern oder einfordern, sondern als statische Figuren in Anlehnung an eine Narrentradition von Bedeutung sind, aber in Kontrast zu Dickens' weisen Narrenfiguren stehen. Skimpole, der gegen Ende des Romans als Schurke entlarvt wird, löst sich im eigens geschaffenen Negativum auf und verlässt das Romangeschehen. Eine auf sich selbst gerichtete Poesie oder wie im Beispiel von Mrs. Jellyby eine sich zum Selbstzweck gewordene Philanthropie sind Repräsentanten törichter Narrheit in Dickens' Romanwerk.

Neben Ähnlichkeiten in der Wirkungsweise der Narrenfiguren lässt sich auch eine Weiterentwicklung in der Betrachtung der unterschiedlichen Romane aufzeigen. Smike aus *Nicholas Nickleby* und auch Barnaby aus *Barnaby Rudge* sind noch stärker in Anlehnung an die Bühnentradition des Narren zu verstehen, in der der Narr auf Jaques *world as stage* durch seine Kleidung marginalisiert, seine gesellschaftlich exkludierte Stellung zelebriert. Smike und Barnaby werden aufgrund ihrer Kleidung in den Referenzrahmen der Narrentradition gestellt. Die Kleidung dient der Marginalisierung der Figuren und ist sowohl bei Smike, als auch bei Barnaby Element der Narrendarstellung. Beide werden nicht als fester Bestandteil der

Gesellschaft gewertet. Mit Smike und Barnaby tritt der Narr in der altbekannten Rolle des deutlich erkennbaren Mahners und Kritikers gesellschaftlicher Strukturen auf.

Smike ist mit seinem hageren Körper wie geschaffen für die Rolle des Apothekers aus Shakespeares *Romeo and Juliet*. In Crummles Theatergruppe wird er auf der Shakespearebühne zum weisen Bühnennarren. In *Narrenmanie*, die Übergänge zwischen Publikum und Bühne fließend überspringend, kann er zum Spiegel der Gesellschaft werden und so Kritik an einem System üben, das Schulen wie Dotheboys Hall existieren lässt. Im stark melodramatisch geprägten Roman kann Smike zwar den Machenschaften des Schulleiters Squeers entkommen, ein dauerhafter Platz in der Gesellschaft ist für Smike aber noch nicht gefunden und so muss er am Ende sterben, um in eine bessere ‚Welt‘ zu kommen. Sein Auftritt als gefeierter elisabethanischer Bühnennarr zeigt Smike in der Rolle des anklagenden Mahners. Der Blick richtet sich von der Bühne auf die zu verändernde Welt, dessen Teil Smike nie ganz sein wird. In *Barnaby Rudge* zeigen sich die gesellschaftlichen Folgen eines schlecht geführten Staates, in dem die ungebildete Masse einem wahnsinnigen Anführer folgt. Barnaby hat mit seinem ‚Freispruch‘ die Mängel in der Führungsstruktur eines paternalistischen Systems aufgezeigt. Allerdings muss auch er der Gesellschaft entfliehen, um seinen Frieden letztendlich in einem weltentfremdeten pastoralen Arkadien zu finden.

Mr. Dick in *David Copperfield* und Jenny Wren in *Our Mutual Friend* haben hingegen bereits einen Platz in der Mitte der Gesellschaft gefunden. Mr. Dick wird bewusst nicht marginalisiert. Er ist als Gentleman gekleidet „like any other ordinary gentleman“ (*DC* 194; ch. 13). Das extreme und auffällige Verhalten von Barnaby, der mit lautem Gelächter auf dem Boden herumrollt, ist gewichen und Mr. Dick wird bewusst so präsentiert, dass er weder Angst noch Schrecken hervorruft. Jenny Wren ist eine Figur, die trotz ihrer missgestalteten Schultern, ihres zwergenhaften Wuchses und ihres geschädigten Rückens ein viktorianisches Schönheitsideal bedient. Ihre Weiblichkeit und ihr langes goldenes Haar machen aus ihre eine anmutige Figur. Bei Mr. Dick und Jenny Wren zeigt sich ein Wandel von der Marginalisierung in die dauerhafte Inklusion von Narr und Närrin. *David Copperfield* und *Our Mutual Friend* sind deutlich komplexer und vielschichtiger in der Herausforderung gesellschaftlicher Strukturen und viktorianischer Ideologien. Mr. Dick findet im ikarischen Himmelsflug und damit im Moment der Erhebung zu sich selbst und aus dem Tollhaus heraus. Innerhalb der ‚wahnsinnigen‘ Welt ist sein Platz in einer von Tante Betsey inmitten der Gesellschaft geschaffenen Heterotopie. Als Vormund für David und als Mitglied der ökonomischen Gesellschaft hat er, in Abgrenzung zur Romantik, einen Wert, nicht weil er ‚wahnsinnig‘ ist,

sondern *obwohl* er geistig beschränkt ist. Dickens stellt sich mit der Figur des Mr. Dick gegen eine in der Romantik propagierte Verbindung von Wahnsinn und Genie, die auch von Romantikern wie Byron und Wordsworth mit Skepsis und Ablehnung betrachtet wurde. In Dickens' letztem vervollständigtem Roman weist Jenny über den Dächern der Stadt den Weg aus einer aus den Fugen geratenen Welt und triumphiert in der Herausforderung der *Angel in the House*-Figur. Die von Nicholas und Smike begonnene Suche nach einem Zuhause hat auch die Frage nach einem Platz oder einer Heimat für den Narren in den Raum gestellt. In *Our Mutual Friend* kann diese Frage in Jennys autarker Überwindung eines viktorianisch überhöhten Ideals beantwortet werden.

Bei Smike und Barnaby ist die gesellschaftliche Inklusion nur für einen begrenzten Zeitraum möglich, der sich in der geänderten Kleidung deutlich ausmachen lässt. Ähnlich dem karnevalesken Treiben, das der bachtinschen „Lebensform auf Zeit“ (Bachtin, Rabelais 53) entspricht und die Welt in Umkehr bringt, ist die Inklusion von Smike und Barnaby nur eine Lebensform auf Zeit und nicht dauerhaft möglich. Smikes und Barnabys ‚Auftritte‘ zeugen von einem scharfen institutionellen Protest. Mr. Dick und Jenny üben durch ihren Platz inmitten der Gesellschaft eine subversivere Art der Kritik. Dickens' Protest zeichnet sich unter dem Deckmantel der Narrheit in der Überwindung von Idealen und in einer Sichtbarmachung eines neuen alternativen Weges ab.

In seiner *Poetik* benennt Aristoteles den Unterschied zwischen Geschichtsschreibung und Dichtkunst wie folgt: „Denn der Geschichtsschreiber und der Dichter unterscheiden sich nicht dadurch voneinander, dass sich der eine in Versen und der andere in Prosa mitteilt . . . sie unterscheiden sich vielmehr dadurch, daß der eine das tatsächlich Geschehene mitteilt, der andere, was geschehen könnte“ (Aristoteles 29). Dickens' Narrenfiguren verdeutlichen, dass die Wahrnehmung vom Standpunkt der Betrachtung abhängt. Smikes, Barnabys, Mr. Dicks und Jenny Wrens Andersartigkeit sind nicht eigens gegeben, sondern vielmehr das Produkt einer ‚wertnormierten‘ Gesellschaft. Dickens nutzt die Möglichkeit, die Wirklichkeit so zu zeigen, wie sie sein könnte und verändert damit die in den Köpfen der Lesenden vorherrschenden Vorstellungen und Bilder. Damit entwickelt sich Dickens' Narrenpoetik zu einer immer prägnanter werdenden Inklusion der Andersartigkeit. Dickens fordert die in der viktorianischen Gesellschaft bestehenden stereotypen Vorstellungen und Klassifizierungen von Geisteskranken heraus, indem er für die Darstellung von Charakteren mit Einschränkungen einen Rückgriff auf motivische und symbolische Elemente aus der Narrenkultur wagt. Altbekanntes wird in einem neuen und geänderten Kontext präsentiert. Gerade dadurch, dass Dickens seine Narrenfiguren

nicht als Narren bezeichnet und in *David Copperfield* sogar die Forderung in den Raum stellt, die Rolle des Narren aufzugeben, gleichzeitig aber Konnotationen zur literarischen und kulturgeschichtlichen Tradition der Narren schafft, wirkt seine Narrenpoetik subversiv. Überaus moderne Vorstellungen, die mit gesellschaftlichen Wertvorstellungen und auf Normen basierten Prinzipien brechen, zeigen sich in der Einbindung seiner Narrenfiguren in die gesellschaftlichen Strukturen. So verabschiedet Smike eine Institution wie Dotheboys Hall, indem er sie dem Untergang weit. Barnaby stellt sich gegen ein schlecht geführtes paternalistisches System, Mr. Dick entlarvt vielschichtig den Wahnsinn in der Gesellschaft und Jenny Wren setzt dem *Angel in the House* als nicht erstrebenswertes viktorianisches Ideal sich selbst als *Person of the House* und damit als starkes, eigenständiges und finanziell unabhängiges Frauenbild entgegen. Weibliche Stärke und Weiblichkeit stehen sich in diesem Bild nicht entgegen.

Die Möglichkeit der Figuren ungestraft mit viktorianischen Werten und gesellschaftlichen Strukturen brechen können, liegt in Dickens' Narrenpoetik begründet. Über eine literarisch traditionell besetzte Figur, die für Umbruch und Wandel steht, wird Akzeptanz für ein Umdenken geschaffen und Neues wird gesellschaftlich verträglich, subversiv komisch vorgestellt. Mit dem anachronistischen Gebrauch der Narrenfigur nutzt Dickens die Symbolkraft des Narren und verbindet auf vielfältige Weise Getrenntes. Auch in Dickens' Romanen bleibt die Funktion des Narren als Grenzgänger damit intakt. Seine Narren erscheinen auf der Romanbühne in den unterschiedlichsten Facetten und sind, wie es der Narr von je her war, subversives Element, die Leserschaft herausfordernd und die geltenden Autoritäten und vorherrschenden Zustände kritisierend. Die Vielfalt der in dieser Untersuchung teils lediglich angesprochenen Figuren und teils in der Tiefe analysierten weisen Narrenfiguren in Dickens' Romanwerk, die in Anlehnung an Narrentraditionen zu verstehen sind und Dickens' subversiven Einfluss auf seine Leserschaft aufzeigen, sind nur ein Teil eines breiten Themenkomplexes, der sich mit subversiven Strukturen in Dickens' Romanen befasst und der weitere Forschungsvorhaben nahelegt. Juliet John konstatiert in Bezug auf Dickens' Romane: „. . . Dickens's most radical contribution to cultural politics is his aesthetic practice“ (John, Villains 17). Mit dem dickensschen Narren findet Dickens eine Figur, die, in den Referenzrahmen der Narrenliteratur eingebunden, subversiv neue humanistische Wege, neue soziale Möglichkeiten und neue kulturelle Perspektiven aufzeigt.

Literaturverzeichnis

Die bibliografischen Angaben folgen weitestgehend den Empfehlungen der Modern Language Association. Bei Verlagsortangaben ist stets nur der erste Verlagsort aufgeführt.

Primärliteratur

- Anon. „M.D. AND M.A.D.“ *All the Year Round*, vol. 6, no. 148, 1862, S. 510-13.
<https://www.djo.org.uk/all-the-year-round/volume-vi.html>, aufgerufen am 22.02.2022.
- Aristoteles. *Poetik*. Hg. und Übers. Manfred Fuhrmann, Stuttgart, Reclam, 2003.
- Brontë, Charlotte. *Jane Eyre*. 1847. Hg. Margaret Smith, New York, Oxford UP, 2000.
- Byron, George Gordon. *The Lament of Tasso*. Hg. John Murray, London, T. Davisson, 1817. *Internet Archive*,
<https://archive.org/details/lamentoftasso01byro/mode/2up>, aufgerufen am 22.02.2022.
- Byron, George Gordon. *Lord Byron: The Major Works*. Hg. Jerome J. McGann, Oxford, Oxford UP, 2008.
- Carlyle, Thomas. „Chartism.“ *Thomas Carlyle: Critical and Miscellaneous Essays*, vol. 4, London, Chapman and Hall, 1899.
- Cervantes, Miguel de. 1605-1615. *Der sinnreiche Junker Don Quijote von der Mancha*. Übers. Ludwig Braunfels, Köln, Anaconda, 2010.
- Coleridge, Samuel Taylor. 1817. *Biographia Literaria*. Hg. J. Shawcross, 2 vols., Oxford, Clarendon P, 1907.
- Coleridge, Samuel. *The Statesman's Manual*. London, 1816. *Internet Archive*,
<https://archive.org/details/statesmansmanual00coleuoft>, aufgerufen am 22.02.2022.
- Constant Observer. *Sketches in Bedlam*. London, Sherwood, Jones and Co., 1823.
Internet Archive,
<https://archive.org/details/39002086347292.med.yale.edu/page/n5/mode/2up>,
aufgerufen am 22.02.2022.
- Conolly, John. *An Inquiry Concerning the Indications of Insanity: With Suggestions for the Better Protection and Care for the Insane*. London, John Taylor, 1830.
- Conolly, John. *The Construction and Government of Lunatic Asylums and Hospitals for the Insane*. London, John Churchill, 1847.
- Dickens, Charles. *The Posthumous Papers of the Pickwick Club*. 1836-37. Einl. Bernard Darwin, London, Oxford UP, 1956. *New Oxford Illustrated Dickens*.

- Dickens, Charles. *Sketches by Boz*. 1833-1836. Einl. Thea Holme, London, Oxford UP, 1957. *New Oxford Illustrated Dickens*.
- Dickens, Charles. *Oliver Twist* 1837-39. Einl. Humphry House, London, Oxford UP, 1953. *New Oxford Illustrated Dickens*.
- Dickens, Charles. *Oliver Twist*. 1837-39. Hg. Kathleen Tillotson, Oxford, Clarendon P, 1966.
- Dickens, Charles, Hg. *Memoirs of Joseph Grimaldi*. London, Richard Bentley, 1838.
- Dickens, Charles. *Nicholas Nickleby*. 1838-39. Einl. Sybil Thorndike, London, Oxford UP, 1953. *New Oxford Illustrated Dickens*.
- Dickens, Charles. *The Old Curiosity Shop*. 1840-41. Einl. The Earl of Wicklow, London, Oxford UP, 1960. *New Oxford Illustrated Dickens*.
- Dickens, Charles. *Barnaby Rudge: A Tale of the Riots of 'Eighty*. 1841. Einl. Kathleen Tillotson, London, Oxford UP, 1954. *New Oxford Illustrated Dickens*.
- Dickens, Charles. *Barnaby Rudge: A Tale of the Riots of 'Eighty*. 1841. Einl. John Bowen, London, Penguin, 2003. *Penguin Classics*.
- Dickens, Charles. *American Notes*. 1842. Einl. Sacheverell Sitwell, London, Oxford UP, 1957. *New Oxford Illustrated Dickens*.
- Dickens, Charles. *Martin Chuzzlewit*. 1843-44. Einl. Geoffrey Russel, London, Oxford UP, 1959. *New Oxford Illustrated Dickens*.
- Dickens, Charles. *Dombey and Son*. 1848. Einl. H. W. Garrod, London, Oxford UP, 1953. *New Oxford Illustrated Dickens*.
- Dickens, Charles. *David Copperfield*. 1849-50. Einl. R. H. Malden, London, Oxford UP, 1952. *New Oxford Illustrated Dickens*.
- Dickens, Charles. „A Preliminary Word.“ *Household Words*, vol. 1, no. 1, 1850, S. 1.
- Dickens, Charles. „A Curious Dance Round a Curious Tree.“ *Household Words*, vol. 4, no. 95, 1852, S. 385-89.
- Dickens, Charles. *Bleak House*. (1852-53). Einl. Osbert Sitwell, London, Oxford UP, 1951. *New Oxford Illustrated Dickens*.
- Dickens, Charles. *Hard Times*. 1854. Einl. Dingle Foot, London, Oxford UP, 1955. *New Oxford Illustrated Dickens*.
- Dickens, Charles. *Little Dorrit*. 1857. Einl. Lionel Trilling, London, Oxford UP, 1953. *New Oxford Illustrated Dickens*.
- Dickens, Charles. *A Tale of Two Cities*. 1859. Einl. Sir John Shuckburgh, London, Oxford UP, 1953. *New Oxford Illustrated Dickens*.
- Dickens, Charles. *Great Expectations*. 1861. Einl. Frederick Page, London, Oxford UP, 1953. *New Oxford Illustrated Dickens*.
- Dickens, Charles. *Our Mutual Friend*. 1865. Einl. E. Salter Davies, London, Oxford UP, 1952. *New Oxford Illustrated Dickens*.
- Dickens, Charles. *The Mudfog Papers*. Richard Bentley and Son, 1880. *Internet Archive*,

- <https://archive.org/details/mudfogpapersetcn00dickrich/page/n3/mode/2up>,
aufgerufen am 22.02.2022.
- Dickens, Charles. *The Letters of Charles Dickens*. Hgg. Madeline House und
Graham Storey, 12 vols., Oxford, Clarendon, 1965-2002.
- Dickens, Charles and William Henry Wills. „Idiots.“ *Household Words*, vol. 7, no. 167,
1853, S. 313-17.
- Dickens, Charles und Henry Spicer. „Paradise Revisited.“ *All the Year Round*, vol.
15, no. 352, 1866, S. 30-34. <https://www.djo.org.uk/all-the-year-round/volume-xv.html>,
aufgerufen am 22.02.2022.
- Eliot, George. *Adam Bede*. 1859. Einl. Margaret Reynolds, London, Penguin Books,
2008.
- Erasmus von Rotterdam. *Das Lob der Torheit*. Hg. Werner Welzig, Übers. Alfred
Hartmann, Darmstadt, Wissenschaftliche Verlagsgesellschaft, 1975.
- Esher, Viscount, Hg. *The Girlhood of Queen Victoria: a Selection from her Majesty's
Diaries Between the Years 1832 and 1840*. Vol. 2, London, J. Murray, 1912.
- Esquirol, E. *Mental Maladies: A Treatise on Insanity*. Übers. E. K. Hunt, Philadelphia,
Lea and Blanchard, 1845.
- Foucault, Michel. *Wahnsinn und Gesellschaft*. Übers. Ulrich Köppen, Frankfurt am
Main, Suhrkamp, 1996.
- Locke, John. *An Essay Concerning Human Understanding*. 1690. Hg. und Einl. Peter
H. Nidditch, Oxford, Clarendon Press, 1975.
- Martineau, Harriet. „Idiots Again.“ *Household Words*, vol. 9, no. 15, 1854, S. 197-200.
- Maudsley, Henry. *The Physiology and Pathology of the Mind*. (1872). London,
Routledge/Thoemmes P, 1993.
- Nashe, Thomas. *A Pleasant Comedie, Called Summers Last Will and Testament*.
London, Simon Stafford, 1600. *Internet Archive*,
<https://archive.org/details/pleasantcomediec00nash>,
aufgerufen am 22.02.2022.
- Oliver, Richard. „The Treatment of the Insane.“ *Household Words*, vol. 3, no. 76,
1851, S. 572-76.
- Poe, Edgar Allan. „The Raven.“ *Collected Works of Edgar Allan Poe*. Hg. Thomas
Ollive Mabbott, vol. 1, Cambridge, The Belknap Press of Harvard UP, 1969, S.
364-69.
- Rousseau, Jean-Jacque. 1762. *Emil oder Über die Erziehung*. Paderborn,
Schöningh, 1995.
- Shakespeare, William. *King Lear*. First Quarto 1608. Hg. R. A. Foakes, Walton-on-
Thames, Thomas Nelson and Sons Ltd, 1997. *The Arden Shakespeare*.
- Shakespeare, William. *A Midsummer Night's Dream*. First Quarto 1600 Hg. Sukanta
Chaudhuri, London, Bloomsbury, 2017, *The Arden Shakespeare*.
- Shakespeare, William. *Macbeth*. First Folio 1623. Hg. Kenneth Muir, London,
Thomson Learning, 2001. *The Arden Shakespeare*.

- Shakespeare, William. *Romeo and Juliet*. First Quarto 1597 Hg. René Weis, London, Bloomsbury, 2012. *The Arden Shakespeare*.
- Smith, Adam. *The Theory of Moral Sentiments*. 1759. Hgg. D. D. Raphael und A. L. Macfie, Oxford, Clarendon Press, 1976.
- Smollett, Tobias. *Roderick Random*. 1748. Vol. 1, Oxford, Basil Blackwell, 1925.
- Thackeray, William Makepeace. *The Letters of William Makepeace Thackeray*. Hg. Gordon N. Ray, vol. 2, 1841-1851, London, Oxford UP, 1945.
- United Nations. *Convention on the Rights of Persons with Disabilities*.
<https://www.un.org/development/desa/disabilities/convention-on-the-rights-of-persons-with-disabilities/convention-on-the-rights-of-persons-with-disabilities-2.html>, aufgerufen am 22.02.2022.
- Woolf, Virginia. *Killing the Angel in the House: Seven Essays*. London, Penguin Group, 1995.
- Wordsworth, William und Samuel Taylor Coleridge. *Lyrical Ballads*. Hg. R. L. Brett und A. R. Jones, London, Routledge, 1991.
- Wordsworth, William. „The Idiot Boy.“ 1798. *Lyrical Ballads*. Hg. Michael Mason. London, Longman, 1992, 157-69.
- Wordsworth, William. „Preface 1802.“ *Lyrical Ballads*. Hg. Michael Mason. London, Longman, 1992, S. 55-86.
- Wordsworth, William. *The Letters of William and Dorothy Wordsworth: The Early Years 1787-1805*. Hg. Ernest De Selincourt, vol. 1. London, Oxford UP, 1967.

Sekundärliteratur

- Adrian, Arthur A. *Dickens and the Parent-Child Relationship*. Ohio, Ohio UP, 1984.
- Ackroyd, Peter. „Introduction.“ *Barnaby Rudge*, London, Everyman's Library, 2005.
- Anderegg, Johannes. „Wie Böse Ist Der Böse? Zur Gestalt des Mephisto in Goethes ‚Faust‘.“ *Monatshefte*, vol. 96, no. 3, 2004, S. 343-59.
- Andrews, Malcolm. *Dickens and the Grown-Up Child*. Houndmills, Macmillan, 1994.
- Arnds, Peter O. *Wilhelm Raabe's Der Hungerpastor and Charles Dickens's David Copperfield: Intertextuality of Two Bildungsromane*. New York, Peter Lang, 1997.
- Auerbach, Nina. „Review of *Dickens and Women*.“ *Kenyon Review*, new series, vol. 5, no. 4, autumn 1983, S. 131-34. *JSTOR*, www.jstor.org/stable/4335424, aufgerufen am 22.02.2022.
- Aurnhammer, Achim und Dieter Martin, Hgg. *Mythos Ikarus: Texte von Ovid bis Wolf Biermann*. Stuttgart, Reclam, 2001.
- Bachmann-Medick, Doris. *Die Ästhetische Ordnung des Handelns*. Stuttgart, Metzlersche Verlagsbuchhandlung, 1989.
- Bachtin, Michael M. *Literatur und Karneval: Zur Romantheorie und Lachkultur*. Übers. Alexander Kaempfe. Frankfurt am Main, Fischer, 1990.

- Bachtin, Michael M. *Rabelais und seine Welt: Volkskultur als Gegenkultur*. Hg. Renate Lachmann. Übers. Gabriele Leupold. Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1987.
- Bagehots, Walter. *Literary Studies*. Vol. 2, (1853). Hg. Ernest Rhys, London, J. M. Dent & Sons, 1920.
- Ball, Roy A. „The Development of Smike.“ *The Dickensian*, vol. 62, May 1966, S. 125-28.
- Bartlett, Peter. *The Poor Law of Lunacy: The Administration of Pauper Lunatics in Mid-Nineteenth Century England*. London, Leicester UP, 1999.
- Bauer, Matthias. *Das Leben als Geschichte*. Köln, Böhlau, 1991.
- Baumgarten, Murray. „Writing in *David Copperfield*.“ *Dickens Studies Annual*, vol. 14, 1985, S. 39-59.
- Bate, Jonathan. „Shakespeare’s Foolosophy.“ *Shakespeare in Southern Africa*, vol. 13, 2001, S. 1-10.
- Bell, Robert H. *Shakespeare’s Great Stage of Fools*. New York, Palgrave Macmillan, 2011.
- Beryl, Rowland. *Birds with Human Souls*. Knoxville, U of Tennessee P, 1978.
- Bevis, Matthew. „Wordsworth’s Folly.“ *The Wordsworth Circle*, vol. 43, no. 3, 2012, S. 146-51. *JSTOR*, www.jstor.org/stable/24043984, aufgerufen am 22.02.2022.
- Billington, Sandra. *A Social History of the Fool*. Brighton, Harvester P, 1984.
- Blackburn, Alexander. *The Myth of the Picaro: Continuity and Transformation of the Picaresque Novel 1554-1954*. Chapel Hill, U of North Carolina P, 1997.
- Blamires, David. *Telling Tales: The Impact of Germany on English Children’s Books 1780-1918*. Cambridge, Open Book Publishers, 2009.
- Blount, Trevor. *Charles Dickens: The Early Novels*. London, Longmans Green, 1968.
- Brain, Russell. „Dickensian Diagnoses.“ *The British Medical Journal*, vol. 2, no. 4955, 1955, S. 1553-56. *JSTOR*, www.jstor.org/stable/20333933, aufgerufen am 22.02.2022.
- Brett, R. L. und A. R. Jones, Hgg. *Lyrical Ballads: Wordsworth and Coleridge*. London, Methuen and Co LTD, 1963.
- Bottum, Joseph. „The Gentleman’s True Name: David Copperfield and the Philosophy of Naming.“ *Nineteenth-Century Literature*, vol. 49, no. 4, Mar. 1995, S. 435-55. *JSTOR*, www.jstor.org/stable/2933728, aufgerufen am 22.02.2022.
- Bowen, John. „Madness and the Dickens Marriage: a New Source.“ *The Dickensian*, vol. 115, no. 1, 2019, S. 5-20.
- Bowen, John. *Other Dickens: Pickwick to Chuzzlewit*. Oxford, Oxford UP, 2000.
- Bowen, John. „Performing Business, Training Ghosts: Transcoding *Nickleby*.“ *ELH*, vol. 63, no. 1, 1996, S. 153-75.
- Buckley, Jerome Hamilton. „‘Quoth the Raven’: The Role of Grip in *Barnaby Rudge*.“ *Dickens Studies Annual*, vol. 21, 1992, S. 27-35.

- Buckmaster, Jonathan. *Dickens's Clowns: Charles Dickens, Joseph Grimaldi and the Pantomime of Life*. Edinburgh, Edinburgh UP, 2019.
- Burch, Kerry T. „Eros as the Educational Principle of Democracy.“ *Counterpoints*, vol. 114, 2000, S. 115-141.
- Burwick, Frederick. *Poetic Madness and the Romantic Imagination*. Pennsylvania, Pennsylvania State UP, 1996.
- Butler, Marylin. „Culture's Medium: the Role of the Review.“ *The Cambridge Companion to British Romanticism*, Hg. Stuart Curran, Cambridge, Cambridge UP, 2010, S.127-52.
- Butt, John und Kathleen Tillotson. *Dickens at Work*. London, Methuen, 1957.
- Butzer, Günter, und Joachim Jacob, Hgg. *Metzler Lexikon Literarischer Symbole*. Stuttgart, J.B. Metzler'sche Verlagsbuchhandlung und Carl Ernst Poeschel Verlag GmbH, 2008.
- Brantlinger, Patrick. „Did Dickens Have a Philosophy of History? The Case of *Barnaby Rudge*.“ *Dickens Studies Annual*, vol. 30, 2001, S. 59-74.
- Brückner, Burkhard. *Basiswissen: Geschichte der Psychiatrie*. Köln, Psychiatrie Verlag, 2010.
- Callow, Simon. *Charles Dickens and the Great Theatre of the World*. London, Harper Press, 2012.
- Caruth, Cathy. „Orphaned Language: Traumatic Crossings in Literature and History.“ *A Companion to Comparative Literature*. Hgg. Ali Behdad und Dominic Thomas, West Sussex, Blackwell, 2011, S.239-53.
- Černý, Lothar. „'All my work?' Wirkungsbedingungen der Mimesis in *Our Mutual Friend*.“ *Anglia*, vol. 108, 1990, S. 75-95.
- Christianson, Frank. *Philanthropy in British and American Fiction: Dickens, Hawthorne, Eliot, and Howells*. Edinburgh, Edinburgh UP, 2007.
- Cleve, John van. *Sebastian Brant's The Ship of Fools in Critical Perspective, 1800-1991*. Columbia, Camden House, 1993.
- „Clown.“ *Oxford English Dictionary*, vol. 3, Oxford, Oxford UP, 1989, S. 364.
- Cohen, William A. „Interiors: Sex and the Body in Dickens.“ *Critical Survey*, vol. 17, no. 2, 2005, S. 5-19. *JSTOR*, www.jstor.org/stable/41556104, aufgerufen am 22.02.2022.
- Collins, Philip. *Dickens and Education*. London, Macmillan & CO LTD, 1965.
- Collins, Philip, Hg. *Dickens: The Critical Heritage*. London, Routledge & Kegan Paul, 1971.
- Collins, Philip. *Charles Dickens: David Copperfield*. London, Arnold, 1977.
- Cohen, Jane R. *Charles Dickens and His Original Illustrators*. Columbus, Ohio State UP, 1980.
- Cordery, Gareth. „Remaking Miss Mowcher's Acquaintance.“ *Dickens Quarterly*, vol. 29, no. 1, Mar. 2012, S. 11-31.

- Corti, Claudia. „Erasmus' Folly and Shakespear's Fools“. *Silenos: Erasmus in Elizabethan Literature*. Hg. Claudia Corti. Pisa, Pacini, 1998, S.13-40.
- Crawford, Iain. „'Nature . . . Drenched in Blood': *Barnaby Rudge* and Wordsworth's 'The Idiot Boy'“. *Dickens Quarterly*, vol. 8, no. 1, 1991, S. 38-47.
- Currie, Richard A. „All the Year Round and the State of Victorian Psychiatry.“ *Dickens Quarterly*, vol. 12, no. 1, Mar. 1995, S. 18-24. *JSTOR*, www.jstor.org/stable/45291529, aufgerufen am 22.02.2022.
- Davis, Lennard J. „Constructing Normalcy: The Bell Curve, the Novel, and the Invention of the Disabled Body in the Nineteenth Century.“ *The Disability Studies Reader*, Hg. Lennard Davis, New York, Routledge 1997, S. 3-17.
- Davis, Natalie Zemon. *Society and Culture in Early Modern France*. Stanford, Stanford UP, 1975.
- Deakin, Wayne. *Hegel and the English Romantic Tradition*. London, Palgrave Macmillan, 2015.
- Douglas-Fairhurst, Robert. *Becoming Dickens: The Invention of a Novelist*. Cambridge, The Belknap Press of Harvard UP, 2011.
- Dransfield, Scott. „Reading the Gordon Riots in 1841: Social Violence and Moral Management in 'Barnaby Rudge'“. *Dickens Studies Annual*, vol. 27, 1998, S. 69-95.
- Dunn, Richard J. „Skimpole and Harthouse: The Dickens Character in Transition.“ *Dickens Studies*, vol. 1, no. 3, Sept. 1965, S. 121-28. *JSTOR*, www.jstor.org/stable/44392667, aufgerufen am 22.02.2022.
- Dyson A. E. *The Inimitable Dickens: A Reading of the Novels*. London, Macmillan, 1970.
- Eigner, Edwin. *The Dickens Pantomime*. Berkeley, U of California P, 1989.
- Eigner, Edwin. „The Lunatic at the Window: Magic Casements of 'David Copperfield'“. *Dickens Quarterly*, vol. 2, no. 1, March, 1985, S. 18-21.
- Engel, Monroe. *The Maturity of Dickens*. Cambridge, Harvard UP, 1959.
- Ericksen, Donald H. „Harold Skimpole: Dickens and the Early 'Art's Sake' Movement.“ *Journal of English and Germanic Philology*, vol. 72, no. 1, Jan. 1973, S. 48-59.
- Fielding, Kenneth. „Bleak House and Dickens' Originals: 'The Romantic Side of Familiar Things.'“ *Dickens Studies Annual*, vol. 24, 1996, S. 119–34.
- Fix, Ulla. „Die Ästhetisierung des Alltags – am Beispiel seiner Texte.“ *Zeitschrift für Germanistik*, vol. 11, no. 1, 2001, S. 36-53.
- Fludernik, Monika. „The Eighteenth-century Legacy.“ *A Companion to Charles Dickens*, Hg. David Paroissien, Malden, Blackwell Publishing, 2008, S. 65-80.
- Folland, Harold F. „The Doer and the Deed: Theme and Pattern in *Barnaby Rudge*.“ *PLMA*, vol. 74, no. 4, 1959, S. 406-17.
- „Fool.“ *Oxford English Dictionary*, vol. 6, Oxford, Oxford UP, 1989, S. 10.

- Ford Smith, Victoria. „Dolls and Imaginative Agency in Bradford, Pardoe, and Dickens.“ *Dickens Studies Annual*, vol. 40, June 2009, S. 171-97.
- Forster, John. *The Life of Charles Dickens*. Hg. J. W. T. Ley, London, Cecil Palmer, 1928.
- Franklin, Stephen L. „Dickens and Time: The Clock without Hands.“ *Dickens Studies Annual*, vol. 4, 1975, S. 1-35.
- Fraser, Antonia. *The King and the Catholics: England, Ireland, and the Fight for Religious Freedom, 1780-1829*. New York, Nan A. Talese/Doubleday, 2018.
- Friedman, Stanley. „Nicholas Nickleby.“ *A Companion to Charles Dickens*, Hg. David Paroissien, Malden, Blackwell Publishing, 2008, S. 318-27.
- Frost, S. Ginger. *Victorian Childhoods*. Westport, Praeger, 2009.
- Gager, Valerie L. *Shakespeare and Dickens: The Dynamic of Influence*. Cambridge, Cambridge UP, 1996.
- Gamer, Michael and Dahlia Porter, Hgg. „Introduction.“ *Lyrical Ballads 1798 and 1800: William Wordsworth and Samuel Coleridge*. Peterborough, Broadview, 2008, 15-37.
- Gelfert, Hans-Dieter. *Charles Dickens Der Unnachahmliche: Biographie*. München, C. H. Beck Verlag, 2012.
- Geller, Sherri. „Commentary as Cover-Up: Criticizing Illiberal Patronage in Thomas Nashe's ‚Summer's Last Will and Testament‘.“ *English Literary Renaissance*, vol. 25, no. 2, spring 1995, S. 148-78.
- Gilbert, Sandra M. und Susan Gubar. *The Madwoman in the Attic: The Woman Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination*. New Haven, Yale UP, 1979.
- Gilead, Sarah. „Liminality, Anti-Liminality, and the Victorian Novel.“ *ELH*, vol. 53, no. 1, 1986, S. 183-97.
- Gilman, Sander L. *Wahnsinn, Text und Kontext: Die historischen Wechselbeziehungen der Literatur, Kunst, und Psychiatrie*. Frankfurt am Main. Peter Lang, 1981.
- Gissing, George. *Charles Dickens: A Critical Study*. New York, Dodd, Mead and Company, 1898.
- Gissing, George. *The Immortal Dickens*. London, Cecil Palmer, 1925.
- Gitter, Elisabeth G. „The Power of Women's Hair in the Victorian Imagination.“ *PMLA*, vol. 99, no. 5, 1984, S. 936-54.
- Gold, Joseph. *Charles Dickens: Radical Moralists*. Minneapolis, U of Minnesota P, 1972.
- Gottshall, James K. „Devils Abroad: The Unity and Significance of Barnaby Rudge.“ *Nineteenth-Century Fiction*, vol. 16, no. 2, Sep. 1961, S. 133-46. *JSTOR*, www.jstor.org/stable/2932475, aufgerufen am 22.02.2022.
- Grace, Dominick. „Romeo and the Apothecary.“ *Early Theatre*, vol. 1, 1998, S. 27-38. *JSTOR*, www.jstor.org/stable/43499078, aufgerufen am 22.02.2022.

- Greenfield, Thelma N. „A Midsummer Night's Dream and the Praise of Folly.“ *Comparative Literature*, vol. 20, no. 3, 1968, S. 236-44. *JSTOR*, www.jstor.org/stable/1769442, aufgerufen am 22.02.2022.
- Grice, Paul. *Studies in the Way of Words*. Cambridge, Harvard UP, 1991.
- Grove, Thelma. „Barnaby Rudge: A Case Study in Autism.“ *The Dickensian*, vol. 83, autumn 1987, S. 139-48.
- Guiliano, Edward, Hg. *Dickens & Women ReObserved*. Brighton, Edward Everett Root, 2020.
- Halliwell, Martin. *Images of Idiocy: The Idiot Figure in Modern Fiction and Film*. Aldershot, Ashgate, 2004.
- Hardy, Barbara. *Dickens and Creativity*. London, Continuum, 2008.
- Hartley, Lucy. *Physiognomy and the Meaning of Expression in Nineteenth-Century Culture*, Cambridge, Cambridge UP, 2001.
- Hassel, Chris. *Faith and Folly in Shakespeare's Romantic Comedies*. Athens, U of Georgia P, 1980.
- Hatfield Brush, Lilian M. „A Psychological Study of Barnaby Rudge.“ *The Dickensian*, vol. 31, 1935, S. 24-30.
- Haywood, Ian und John Seed, Hgg. *The Gordon Riots: Politics, Culture and Insurrection in Late Eighteenth-Century Britain*. Cambridge, Cambridge UP, 2012.
- Heaman, Robert. „Dickens, Society and Art: Change in Dickens's View of Effecting Social Reform.“ *Charles Dickens As an Agent of Change*, Hgg. Joachim Frenk und Lena Steveker, Ithaca, Cornell University Press, 2019, S. 33-46.
- Helmstadter, Thomas H. „Wayward Wisdom: Wordsworth's Humor in the ‚Lyrical Ballads‘.“ *Mosaic: A Journal for the Interdisciplinary Study of Literature*, vol. 9, no. 4, 1976, S. 91-106. *JSTOR*, www.jstor.org/stable/24778781, aufgerufen am 22.02.2022.
- Herst, Beth F. „‚Nicholas Nickleby‘ and the Idea of the Hero.“ *Dickens Quarterly*, vol. 5, no. 3, Sept. 1988, S. 128-36.
- Hochmann, Baruch und Ilja Wachs. *Dickens*. London, Assoc. UP, 1999.
- Hoffman, Joan M. „‚She Loves with Love That Cannot Tire‘: The Image of the Angel in the House across Cultures and across Time.“ *Pacific Coast Philology*, vol. 42, no. 2, 2007, S. 264-71. *JSTOR*, www.jstor.org/stable/25474238, aufgerufen am 22.02.2022.
- Hollington, Michael. „Dickens, ›Phiz‹ and Physiognomy.“ *Imagination on a Long Rein: English Literature Illustrated*, Hg. Joachim Möller, Marburg, Jonas Verlag, 1988.
- Hollington, Michael. „Monstrous Faces: Physiognomy in *Barnaby Rudge*.“ *Dickens Quarterly*, vol. 8, no. 1, Mar. 1991, S. 6-15.
- Hornback, Bert. „The World Changing Dickens, Dickens Changing the World.“ *Charles Dickens As an Agent of Change*, Hgg. Joachim Frenk und Lena Steveker, Ithaca, Cornell University Press, 2019, S. 47-58.

- Hornback, Robert. *The English Clown Tradition from the Middle Ages to Shakespeare*. Rochester, D.S. Brewer, 2009.
- Horst, S. und G. Daemrich, Hgg. *Themen und Motive in der Literatur*. Tübingen, Francke, 1995.
- House, Humphry. *The Dickens World*. London, Oxford UP, 1942.
- Hotson, Leslie. *Shakespeare's Motley*. Haskell House Publishers, 1952. *Internet Archive*, <https://archive.org/details/shakespearesmotl0000hots/mode/2up>, aufgerufen am 22.02.2022.
- James, Henry. „Dickens Exhausted.“ *Hard Times, Great Expectations and Our Mutual Friend: A Casebook*, Hg. Norman Page, London, Macmillan, 1979, S. 152-56.
- John, Juliet. *Dickens's Villains: Melodrama, Character, Popular Culture*. Oxford, Oxford UP, 2001.
- John, Juliet. „The Novels and Popular Culture.“ *A Companion to Charles Dickens*, Hg. David Paroissien. Blackwell, Malden, 2008, S. 142-56.
- John, Juliet. „Melodrama.“ *Charles Dickens in Context*, Hgg. Sally Ledger und Holly Furneaux, Cambridge, Cambridge UP, 2011, S. 133-39.
- Johnson, Edgar. *Charles Dickens: His Tragedy and Triumph*. Vol. 2, New York, Simon and Schuster, 1952.
- Kaiser, Walter. *Praisers of Folly: Erasmus, Rabelais, Shakespeare*. Cambridge, Harvard University Press, 1963.
- Kaplan, Fred. *Dickens and Mesmerism*. Princeton, Princeton UP, 1975.
- Keyte, J. M. und M. L. Robinson. „Mr Dick the Schizophrenic.“ *The Dickensian*, vol. 76, no. 1, spring 1980, S. 37-39.
- Kincaid, James R. *Dickens and the Rhetoric of Laughter*. Oxford, Clarendon, 1971.
- Kitton, Frederick George. *The Novels of Charles Dickens: A Bibliography and Sketch*. London, E. Stock, 1897.
- Klages, Mary. *Woeful Afflictions: Disability and Sentimentality in Victorian America*. Philadelphia, U of Pennsylvania P, 1999.
- Klingender, Francis. *Animals in Art and Thought: To the End of the Middle Ages*. Hgg. Evelyn Antal und John Harthan. Cambridge, M.I.T. P, 1971.
- Knape, Joachim. *Poetik und Rhetorik in Deutschland 1300 – 1700*. Wiesbaden, Harrassowitz Verlag, 2006.
- Könneker, Barbara. *Wesen und Wandlung der Narrenidee im Zeitalter des Humanismus: Brand – Murner – Erasmus*. Wiesbaden, Franz Steiner, 1966.
- Arnold Langenmayr. *Sprachpsychologie*. Göttingen, Hogrefe, 1997.
- Lachmann, Renate. „Verkehrte Welt.“ *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, Hgg. Joachim Ritter et al., Bd. 11, Basel, Schwabe und Co., 2001.
- Lawrence, Jason. „When Despotism Kept Genius in Chains: Imagining Tasso's Madness and Imprisonment, 1748-1849.“ *Studies in Romanticism*, vol. 50, no. 3, 2011, S. 475-503.

- Lindsay, Jack. *Charles Dickens: A Biographical and Critical Study*. London, Andrew Dakers LTD, 1950.
- Ledger, Sally. *Dickens and the Popular Radical Imagination*. Cambridge, Cambridge UP 2007.
- Lennartz, Norbert. *Tears, Liquids and Porous Bodies in Literature Across the Ages: Niobe's Siblings*. London, Bloomsbury, 2022.
- Lennartz, Norbert, Hg. „Probing the Realms of Lostness, Non-Canonicity and Oblivion: An Introduction.“ *The Lost Romantics: Forgotten Poets, Neglected Works and One-Hit Wonders*, Palgrave Macmillan, Cham 2020, S. 3-18.
- Lennartz, Norbert. „Another Heart of Darkness? – Images of Australia in Victorian Fiction.“ *Anglistentag 2009 Klagenfurt: Proceedings*, Hgg. Jörg Helbig und René Schalleger, Trier, 2010, S. 319-27.
- Lennartz, Norbert. „Introduction.“ *Texts, Contexts and Intertextuality: Dickens as a Reader*, Hgg. Norbert Lennartz und Dieter Koch, Göttingen, V&R unipress, 2014.
- Lennartz, Norbert. „Radical Dickens: Dickens and the Tradition of Romantic Radicalism.“ *Charles Dickens As an Agent of Change*, Hgg. Joachim Frenk und Lena Steveker, Ithaca, Cornell University Press, 2019, S. 129-43.
- Lennartz, Norbert. „Icarian Romanticism: On the Motif of Soaring and Falling in British Romantic Poetry.“ *Romanticism*, vol. 15, no. 3, 2009, S. 213-24.
- Lettis, Richard. *Dickens on Literature: A Continuing Study of his Aesthetic*. New York, AMS, 1990.
- Lewes, George Henry. „Dickens in Relation to Criticism.“ *The Fortnightly Review*, vol. 17, no. 62, 1872, S. 141-154. *Internet Archive*, archive.org/details/sim_fortnightly_1872-02-01_17_62, aufgerufen am 22.02.2022.
- Lindsay, Jack. *Charles Dickens: A Biographical and Critical Study*. London, Andrew Dakers LTD, 1950.
- Lippincott, H. F. „King Lear and the Fools of Robert Armin.“ *Shakespeare Quarterly* vol. 26, no. 3, summer 1975, S. 243-53.
- Long, Vicky. *Destigmatising Mental Illness? Professional Politics and Public Education in Britain, 1870-1970*. Manchester, Manchester UP, 2014.
- Lucas, John. *The Melancholy Man: A Study of Dickens' Novels*. Sussex, The Harvester Press, 1980.
- Lutwack, Leonard. *Birds in Literature*. Gainesville, UP of Florida, 1994.
- Macleod, John A. „The Personality of Barnaby Rudge.“ *The Dickensian*, vol. 5, no. 10, Oct. 1909, S. 262-63.
- Malkovich, Amberyl. *Charles Dickens and the Victorian Child: Romanticizing and Socializing the Imperfect Child*. London, Routledge, 2013.
- Manheim, Leonard. „Dickens Fools and Madmen.“ *Dickens Studies Annual*, vol. 2, 1972, S. 69-97.

- Marchbanks, Paul. „From Caricature to Character: The Intellectually Disabled in Dickens’s Novels.“ *Dickens Quarterly*, vol. 23, nos. 1-3, 2006, S. 3-14, S. 67-84, S. 169-80.
- Marcus, Steven. *Dickens: from Pickwick to Dombey*. London, Chatto & Windus, 1971.
- Masters, Anthony. *Bedlam*. London, Michael Joseph, 1977.
- Matsuoka, Mitsuharu. „Bedlam Revisited: Dickens and Notions of Madness.“ *The Dickensian*, vol. 109, no. 491, winter 2013, S. 224-39.
- Mayo, Robert. „The Contemporaneity of the Lyrical Ballads.“ *PMLA*, vol. 69, no. 3, 1954, S. 486–522.
- McCalman, Iain. „Controlling the Riots: Dickens, Barnaby Rudge and Romantic Revolution.“ *History*, vol. 48, no. 275, July 1999, S. 458-76.
- McCarron, Robert M. „Folly and Wisdom: Three Dickensian Wise Fools.“ *Dickens Studies Annual*, vol. 6, 1977, S. 40-56.
- McCarthy, Patrick. „Making for Home: David Copperfield and His Fellow Travelers.“ *Home and Homelessness in the Victorian Imagination*, Hgg. Murray Baumgarten und H. M. Daleski, New York, AMS Press, 1998, S. 21-32.
- McDonagh, Patrick. *Idiocy: A Cultural History*. Liverpool, Liverpool UP, 2008.
- McDonagh, Patrick et al. *Intellectual Disability: A Conceptual History, 1200-1900*. Manchester, Manchester UP, 2018.
- McGann, Jerome J. Hg. „Notes.“ *Lord Byron: The Major Works*. Oxford, Oxford UP, 2008.
- McKnight, Natalie. *Idiots, Madmen, and Other Prisoners in Dickens*. New York, St. Martin’s P, 1993.
- McKnight, Natalie. „The Erotics of *Barnaby Rudge*.“ *Dickens Studies Annual*, vol. 40, 2009, S. 23-36.
- McMaster, Juliet. „‘Better to be Silly’: From Vision to Reality in *Barnaby Rudge*.“ *Dickens Studies Annual*, vol. 13, 1984, S. 1-17.
- McMullen, Glenys. „The Fool as Entertainer and Satirist, on Stage and in the World.“ *Dalhousie Review*, vol. 50, no. 1, 1970, S. 10-22.
- Meggle, Georg. *Grundbegriffe der Kommunikation*. Berlin, Walter de Gruyter, 1996.
- Michie, Helena. „The Avuncular and Beyond: Family (melo)drama in *Nicholas Nickleby*.“ *Dickens Refigured: Bodies, Desires and Other Histories*, Hg. John Schad, Manchester, Manchester UP, 1996, S. 80-97.
- Miles, David H. „The Picaro’s Journey to the Confessional: The Changing Image of the Hero in the German Bildungsroman.“ *PMLA*, vol. 89, no. 5, 1974, S. 980-92.
- Miller, D. A. „Secret Subjects, Open Secrets.“ *Dickens Studies Annual*, vol. 14, 1985, S. 17-38.
- Miller, Hillis. *Charles Dickens: The World of his Novels*. London, Harvard UP, 1958.

- Miller, Hillis und David Borowitz. *Charles Dickens and George Cruikshank*. Los Angeles, William Andrews Clark Memorial Library, 1971.
- Mössinger, Ingrid und Jürgen Müller, Hgg. *Pieter Bruegel d. Ä. und das Theater der Welt*. Berlin, Deutscher Kunstverlag, 2014.
- Monod, Sylvère. *Dickens the Novelist*. Norman, U of Oklahoma P, 1968.
- Morgentaler, Goldie. „Mrs. Gamp, Mrs. Harris and Mr. Dickens: Creativity and the Self Split in Two.“ *Dickens Quarterly*, vol. 26, no. 1, 2009, S. 3-14.
- Newsom, Robert. *The Cambridge Companion to Charles Dickens*. Hg. John O. Jordan, Cambridge, Cambridge UP, 2001.
- Oberhelman, David D. *Dickens in Bedlam: Madness and Restraint in His Fiction*. Fredericton, York Press, 1995.
- Opie, Iona und Peter Opie, Hgg. *The Oxford Dictionary of Nursery Rhymes*. London, Oxford UP, 1997.
- Orwell, George. „Dickens.“ *The Collected Essays, Journalism and Letters of George Orwell*. Hg. Sonia Orwell and Ian Angus, vol. 1, London, Secker & Warburg, 1969.
- Parker, Alexander A. *Literature and the Delinquent: The Picaresque Novel in Spain and Europe 1599-1753*. Edinburgh, Edinburgh UP, 1967.
- Parker, David. *The Doughty Street Novels: Pickwick Papers, Oliver Twist, Nicholas Nickleby, Barnaby Rudge*. New York, AMS Press, 2002.
- Patten, Robert L. „The Art of Pickwick’s Interpolated Tales.“ *ELH*, vol. 34, no. 3, Sep. 1967, S. 349-366.
- Patten, Robert L. „From Sketches to Nickleby.“ *The Cambridge Companion to Charles Dickens*, Hg. John O. Jordan, Cambridge, Cambridge UP, 2001, S. 16-33.
- Pattison, Robert. *The Child Figure in English Literature*. Athens, U of Georgia P, 1978.
- Pedlar, Valerie. *„The Most Dreadful Visitation‘: Male Madness in Victorian Fiction*. Liverpool, Liverpool UP, 2006.
- Pietikainen, Petteri. *Madness: A History*. London, Routledge, 2015.
- Poe, Edgar Allan. „Review of *Barnaby Rudge*.“ *Graham’s Magazine*, vol. 20, Feb. 1842, S. 124-29. *Hathitrust*, <https://babel.hathitrust.org/cgi/pt?id=chi.15812701;view=1up;seq=144>, aufgerufen am 22.02.2022.
- Porter, Roy. *Madness: A Brief History*. New York, Oxford UP, 2002.
- Posluszny, Patricia, Hg. *Thomas Nashe’s, Summer’s Last Will and Testament‘: A Critical Modern-Spelling Edition*. Peter Lang, 1989.
- Puccinelli, Patricia M. *Yardsticks: Retarded characters and their Roles in Fiction*. New York, Peter Lang, 1995.
- Pykett, Lyn. „Dickens and Criticism.“ *A Companion to Charles Dickens*, Hg. David Paroissien. Blackwell, Malden, 2008, S. 470-85.

- Reed, John. R. *Victorian Conventions*. Ohio, Ohio University Press, 1975.
- Reed, John. R. „Dickens and Naming.“ *Dickens Studies Annual*, vol. 36, 2005, S. 183-97.
- Rice, Thomas J. „The Politics of *Barnaby Rudge*.“ *The Changing World of Dickens*, Hg. Robert Giddings, London, Vision, 1978, S. 51-74.
- Riley, E. C. *Cervantes's Theory of the Novel*. Oxford, Clarendon Press, 1962.
- Robert, Tracy. „Treating Mr. Dick: Aunt Betsey as Therapist.“ *Dickens Quarterly*, vol. 30, no. 2, June 2013, S. 114-122.
- Robinson, Kenneth. *Wilkie Collins: A Biography*. London, The Bodley Head, 1951.
- Rodas, Julia Miele. „Tiny Tim, Blind Bertha, and the Resistance of Miss Mowcher: Charles Dickens and the Uses of Disability.“ *Dickens Studies Annual*, vol. 34, 2004, S. 51-97.
- Rost-Roth, Martina. „Fragen - Nachfragen - Echofragen. Formen und Funktionen von Interrogationen im gesprochenen Deutsch.“ *Linguistik Online*, vol. 13, no. 1, 2003. <https://doi.org/10.13092/lo.13.882>, aufgerufen am 22.02.2022.
- Rouhette, Anne. „An Instance of the Grotesque from Smollett to Dickens: Roderick (Random), Barnaby (Rudge) and the Raven.“ *The Grotesque in the Fiction of Charles Dickens and Other 19th Century European Novelists*. Hgg. Isabelle Hervouet-Farrar und Max Vega-Ritter, Newcastle upon Tyne, Cambridge Scholars Publishing, 2014, S. 37-50.
- Safferling, Christoph J. M. *Vorsatz und Schuld: Subjektive Täterelemente im deutschen und englischen Strafrecht*. Tübingen, Mohr Siebeck, 2008.
- Santayana, George. „Dickens.“ *The Dickens Critics*. Hgg. George H. Ford und Lauriat Lane. New York, Cornell UP, 1961.S. 135–51.
- Saward, John. *Perfect fool: Folly for Christ's Sake in Catholic and Orthodox Spirituality*. Oxford, Oxford UP, 1980.
- Schlicke, Paul. *Dickens and Popular Entertainment*. London, Allen & Unwin, 1985.
- Schlicke, Paul, Hg. *The Oxford Companion to Charles Dickens*. Oxford, Oxford UP, 2011.
- Schmidt, Heinrich und Margarethe. *Die vergessene Bildersprache christlicher Kunst: Ein Führer zum Verständnis der Tier-, Engel- und Mariensymbolik*. München, Verlag C. H. Beck, 2018.
- Schor, Hillary. *Dickens and the Daughter of the House*. Cambridge, Cambridge UP, 1999.
- Schotland, Sara. „Who's That in Charge? It's Jenny Wren, 'The Person of the House'.“ *Disability Studies*, vol. 29, no. 3, 2009. <https://dsq-sds.org/article/view/933/1109>, s.p., aufgerufen am 22.02.2022.
- Schwerte, Hans. „Faustus Ikarus.“ *Goethe Jahrbuch*. Hg. Karl-Heinz Hahn, vol. 103, Weimar, Verlag Herman Böhlau, 1986, S. 391-477.
- Scott, P. J. M. *Reality and Comic Confidence in Charles Dickens*. London, Macmillan, 1979.

- Scull, Andrew. *Madness in Civilization: A Cultural History of Insanity from the Bible to Freud, from the Madhouse to Modern Medicine*. Princeton, Princeton UP, 2015.
- Scull, Andrew. *The Most Solitary of Affliction: Madness and Society in Britain, 1700-1900*. London, Yale UP, 1993.
- Scull, Andrew et al. *Masters of Bedlam: The Transformation of the Mad-doctoring Trade*. Princeton, Princeton UP, 1996.
- Sedlmayr, Gerold. *The Discourse of Madness in Britain, 1790-1815.: Medicine, Politics, Literature*. Trier, Wissenschaftlicher Verlag Trier, 2011.
- Shires, Linda M. „Literary Careers, Death and the Body Politics of ‚David Copperfield‘.“ *Dickens Refigured: Bodies, Desires and Other Histories*, Hg. John Schad, Manchester, Manchester UP, 1996, S. 115-35.
- Shatto, Susan. „Miss Havisham and Mr. Mopes the Hermit: Dickens and the Mentally Ill (Part One).“ *Dickens Quarterly*, vol. 2, no. 2, 1985, S. 43-50. JSTOR, www.jstor.org/stable/45291063, aufgerufen am 22.02.2022.
- Shatto, Susan. „Miss Havisham and Mr. Mopes the Hermit: Dickens and the Mentally Ill (Part Two).“ *Dickens Quarterly*, vol. 2, no. 3, 1985, S. 79-84. JSTOR, www.jstor.org/stable/45291074, aufgerufen am 22.02.2022.
- Shorter, Edward. *Geschichte der Psychiatrie*. Berlin, Alexander Fest Verlag, 1999.
- Showalter, Elaine. *The Female Malady: Women, Madness and English Culture, 1830-1980*. New York, Pantheon, 1985.
- Shuttleworth, Sally. *Charlotte Brontë and Victorian Psychology*. Cambridge UP, 1996.
- Shuttleworth, Sally. „‚So Childish and So Dreadfully Un-Childlike‘: Cultural Constructions of Idiocy in the Mid-Nineteenth Century.“ *Crossing Boundaries: Thinking through Literature*. Hgg. Julie Scanlon and Amy Waste, Sheffield, Sheffield Academic Press Ltd, 2001, S. 17-44.
- Sicher, Efraim. „Bleak House and Symbolic Houses: At-Homeness and Homelessness in Dickens.“ *Home und Homelessness in the Victorian Imagination*. Hgg. Murray Baumgarten und H. M. Daleski, New York, AMS Press, 1998, S. 33-49.
- Simpson, Murray. „Idiocy and the Conceptual Economy of Madness.“ *Intellectual Disability: A Conceptual History, 1200-1900*. Hgg. Patrick McDonagh et al., Manchester UP, 2018, S. 190-210.
- Slater, Michael. *Charles Dickens*. London, Yale University Press, 2009.
- Skultans, Vieda. *Madness and Morals: Ideas on Insanity in the Nineteenth Century*. London, Routledge & Kegan Paul, 1975.
- Somerset, J. A. B. „Incongruity and Folly: Shakespeare’s Jacobean Fools.“ *Trivium* 20, 1985, S. 129-46.
- Stewart, Garrett. *Trials of Imagination*. Cambridge, Harvard University Press, 1974.
- Steedman, Carolyn. *Strange Dislocations: Childhood and the Idea of Human Interiority 1780-1930*. London, Virago Press Ltd., 1995.

- Steig, Michael. *Dickens and Phiz*. Bloomington, Indiana UP, 1978.
- Stewart, Garret. *Dickens and the Trial of Imagination*. Cambridge, Harvard UP, 1974.
- Stoddard Holmes, Martha. „*Embodying Affliction in Nineteenth-Century Fiction*.“ *The Cambridge Companion to Literature and Disability*. Hgg. Clare Barker and Stuart Murray. Cambridge, Cambridge UP, 2018, S. 62-73.
- Stone, Harry. *Dickens and the Invisible World: Fairy Tales, Fantasy, and Novel-Making*. London, Indiana UP, 1979.
- Stone, Harry. „What’s in a Name: Fantasy and Calculation in Dickens.“ *Dickens Studies Annual*, vol. 14, 1985, S. 191-204.
- Stone, Harry, Hg. *Dickens’ Working Notes for His Novels*. Chicago, U of Chicago P, 1987.
- Storey, Graham. *David Copperfield: Interweaving Truth and Fiction*. Boston, Twayne Publishers, 1991.
- Stürzer, Volker. *Journalismus und Literatur im frühen 18. Jahrhundert*. Frankfurt am Main, Peter Lang, 1984.
- Stuffmann, Margret et al. *Eugene Delacroix: Spiegelungen, Tasso im Irrenhaus*. München, Hirmer, 2008.
- Sutherland, John. „Nicholas Nickleby and the Yorkshire Schools.“ *British Library*, <https://www.bl.uk/romantics-and-victorians/articles/nicholas-nickleby-and-the-yorkshire-schools>, aufgerufen am 22.02.2022.
- Suzuki, Akihito. *Madness at Home: The Psychiatrist, the Patient, and the Family in England 1820 - 1860*. Berkeley, U California P, 2006.
- Swain, Barbara. *Fools and Folly: During the Middle Ages and the Renaissance*. New York, Columbia UP, 1969.
- Tambling, Jeremy. *Dickens’ Novels as Poetry: Allegory and Literature of the City*. New York, Routledge, 2015.
- Tick, Stanley „The Memorializing of Mr. Dick.“ *Nineteenth-Century Fiction*, vol. 24, 1969, S. 142-53.
- Toker, Leona. „‘Nicholas Nickleby’ and the Discourse of Lent.“ *Dickens Studies Annual*, vol. 38, 2007, S. 19-33.
- Tomalin, Claire. *Charles Dickens: A Life*. New York, The Penguin Press, 2011.
- Tredell, Nicolas. *Charles Dickens: David Copperfield, Great Expectations*. Houndmills, Palgrave Macmillan, 2013.
- Tyler, Daniel. „Introduction.“ *Dickens’s Style*, Hg. Daniel Tyler, Cambridge, Cambridge UP, 2013, S. 1-25.
- Valverde, Mariana „‘Slavery from within’: The Invention of Alcoholism and the Question of Free Will.“ *Social History*, vol. 22, no.3, 1997, S. 251-68.
- Van den Bossche, Chris R. *Reform Acts: Chartism, Social Agency, and the Victorian Novel, 1832-1867*. John Hopkins UP, 2014.

- Van Ghent, Dorothy. „The Dickens World: A View from Todgers’s.“ *The Sewanee Review*, vol. 58, no. 3, 1950, S. 419–438. JSTOR, www.jstor.org/stable/27538007, aufgerufen am 22.02.2022.
- Velten, Hans Rudolf. „Komische Körper: Zur Funktion von Hofnarren und zur Dramaturgie des Lachens im Spätmittelalter.“ *Zeitschrift für Germanistik*, vol. 11, no. 2, 2001, S. 292-317. JSTOR, www.jstor.org/stable/23976924, aufgerufen am 22.02.2022.
- Vogel, Jane. *Allegory in Dickens*. Montgomery, U of Alabama P, 1977.
- Welsford, Enid. *The fool: His Social and Literary History*. London, Faber & Faber, 1968.
- Whitehead, James. *Madness and the Romantic Poet: A Critical History*. Oxford, Oxford UP, 2017.
- Wilde, Alan. „Mr. F’s Aunt and the Analogical Structure of Little Dorrit.“ *Nineteenth-Century Fiction*, vol. 19, no. 1, U of California P, 1964, S. 33-44. JSTOR, <https://www.jstor.org/stable/2932785>, aufgerufen am 22.02.2022.
- Wiles, David. *Shakespeare’s Clown: Actor and Text in the Elizabethan Playhouse*. Cambridge, Cambridge UP, 1990.
- Wilhelm, Albert E. „The Dramatized Narrator in Wordsworth’s ‚The Idiot Boy‘.“ *The Journal of Narrative Technique*, vol. 5, no. 1, 1975, S. 16-23. JSTOR, www.jstor.org/stable/30225989, aufgerufen am 22.02.2022.
- Willeford, William. *The Fool and His Sceptre: A Study in Clowns and Jesters and Their Audience*. London, Edward Arnold Ltd., 1969.
- Williams, Carolyn. „Stupidity and Stupefaction: Barnaby Rudge and the Mute Figure of Melodrama.“ *Dickens Studies Annual*, vol. 46, no.1, 2015, S. 357-76.
- Williams, David. *Deformed Discourses: The Function of the Monster in Mediaeval Thought and Literature*. Exeter, U of Exeter P, 1999.
- Wilson, Andrew N. *The Mystery of Charles Dickens*. London, Atlantic Books, 2020.
- Wilson, Angus. *The World of Charles Dickens*. London, Secker & Warburg, 1970.
- Wilson, Edmund. *The Wound and the Bow: Seven Studies in Literature*. London, W. H. Allen 1952.
- Womack, Peter. „Nobody, Somebody, and King Lear.“ *New Theatre Quarterly*, vol. 23, no. 3, 2007, S. 195-207. doi:10.1017/S0266464X07000103, aufgerufen am 22.02.2022.
- Woodall, Ann M. *What Price the Poor?: William Booth, Karl Marx and the London Residuum*. Aldershot, Ashgate, 2005.
- Woodfield, Malcolm J. „The Endless Memorial: Dickens and Memory / Writing / History.“ *Dickens Studies Annual*, vol. 20, 1991, S. 75-102.
- Zirker, Angelika. „Physiognomy and the Reading of Character in *Our Mutual Friend*.“ *Partial Answers: Journal of Literature and the History of Ideas*, vol. 9, no.2, June 2011, S. 379-90.