

Tilmann Köppe / Rüdiger Singer (Hgg.)

# Show, don't tell

Konzepte und Strategien anschaulichen Erzählens

AISTHESIS VERLAG

---

Bielefeld 2018

Abbildung auf dem Umschlag:

John William Waterhouse: *A Tale from the Decameron*, 1916.

Gedruckt mit freundlicher Unterstützung der Fritz Thyssen Stiftung  
für Wissenschaftsförderung.

**Fritz Thyssen Stiftung**  
für Wissenschaftsförderung

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation  
in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische  
Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

© Aisthesis Verlag Bielefeld 2018

Postfach 10 04 27, D-33504 Bielefeld

Satz: Germano Wallmann, [www.geisterwort.de](http://www.geisterwort.de)

Druck: docupoint GmbH, Magdeburg

Alle Rechte vorbehalten

ISBN 978-3-8498-1281-2

[www.aisthesis.de](http://www.aisthesis.de)

## Inhaltsverzeichnis

Tilman Köppe / Rüdiger Singer Einführung: Was heißt (hier) „anschaulich erzählen“? .....	7
Meike Rühl Anschaulichkeit und Vergegenwärtigung im römischen Brief der Kaiserzeit .....	35
Christian Moser Kontingenz und Anschaulichkeit. Zur Funktion anekdotischen Erzählens in lebensgeschichtlichen Texten (Plutarch und Rousseau) .....	57
Angelika Zirker „What could he see but mightily he noted?“ Anschauung und Anschaulichkeit in William Shakespeares <i>The Rape of Lucrece</i> .....	83
Wolfgang G. Müller Philosophischer und literarischer Diskurs und das Problem der Anschaulichkeit des Erzählens. William Godwins philosophische Schrift <i>An Enquiry Concerning Political Justice</i> (1793) und sein Roman <i>Things as They Are; or, The Adventures of Caleb Williams</i> (1794) .....	101
Dirk Uhlmann „Komm Vetter, schau hinaus!“ E.T.A. Hoffmanns visueller Imperativ .....	127
Matthias Bauer Anschaulichkeit, Sehen und dichterische Erfindung bei Dickens ....	149

J. Berenike Herrmann Anschaulichkeit messen. Eine quantitative Metaphernanalyse deutschsprachiger Erzählanfänge zwischen 1880 und 1926 .....	167
Henning Wrage Anschaulichkeit, Immersion, Authentizität. Konzeptuelle Parallelen zwischen Narratologie und Medientheorie am Beispiel des frühen und des Nachkriegs-Hörspiels .....	215
Sabine Gross „Another spring day in Detroit“ oder: Welche Anschaulichkeit braucht der Kriminalroman? .....	233
Anja Schonlau „Hat man von Gandalf etwas gesehen?“ Anschaulichkeit in der Fantasyliteratur bei J. R. R. Tolkien und Markus Heitz .....	273
Dana Bönisch Poetik des Partikels. Kleines und Unsichtbares im narrativen close-up der Gegenwartsliteratur .....	293
Beiträgerinnen und Beiträger .....	304

Tilmann Köppe / Rüdiger Singer

## Einführung: Was heißt (hier) „anschaulich erzählen“?

„Anschaulichkeit“ gilt als eine wesentliche Qualität des Erzählens – nach diesem spezifischen Begriff allerdings wird man in literaturwissenschaftlichen Nachschlagewerken vergebens suchen. In der gegenwärtigen Erzählforschung gehören vielmehr Dichotomien wie ‚*showing* vs. *telling*‘, ‚geringe vs. hohe Distanz‘ oder ‚dramatischer vs. narrativer Modus‘ zum Standardrepertoire. Die Kategorien werden in der Regel eher durch Beispiele illustriert als umfassend erläutert oder zur Sach- und Begriffsgeschichte in Beziehung gesetzt. Wir wollen in den folgenden Abschnitten (1) einen Einblick in die Geschichte der Theoriebildung geben, indem wir Beispiele und Definitionen für die narratologische Kategorie des *showing* mit solchen für die Kategorie der *enargeia* aus der antiken Rhetorik vergleichen; (2) den Begriff der „Anschaulichkeit“ bzw. des „anschaulichen Erzählens“ als Sammelbegriff vorschlagen und systematisch klären; (3) einige prominente Strategien anschaulichen Erzählens exemplarisch erläutern und schließlich (4) die Beiträge des Bandes vorstellen.

### 1. Historische Annäherung: von *enargeia* bis *showing* (Rüdiger Singer)

Die Narratologin Shlomith Rimmon-Kenan exemplifiziert in ihrem Standardwerk *Narrative Fiction* von 1983/2002 den Unterschied zwischen *telling* und *showing* durch folgendes Kontrastpaar:

[B1] John was angry with his wife [.]

[B2] John looked at his wife, his eyebrows pursed, his lips contracted, his fists clenched. Then he got up, banged the door and left the house.<sup>1</sup>

Zunächst fällt auf, dass [B1] nur aus einem kurzen Satz besteht, [B2] dagegen aus zwei längeren. Im ersten Text wird die psychische Verfassung einer Figur kurz und bündig benannt, im zweiten wird geschildert, wie sie sich zeigt: zunächst durch körperliche Symptome, dann durch eine kurze Abfolge

1 Shlomith Rimmon-Kenan. *Narrative Fiction*. 2. Aufl. London, New York: Routledge, 2002. S. 109.

Matthias Bauer

## Anschaulichkeit, Sehen und dichterische Erfindung bei Dickens

Anschaulichkeit bei Dickens ist kein neues Thema.<sup>1</sup> Jeder, der zu ergründen sucht, wie Dickens eine solch ungeheure Wirkung zu entfalten vermochte, dass er zusammen mit Shakespeare in der englischen Literatur eine besondere Stellung einnimmt, kommt an einer Analyse seines anschaulichen Stils nicht vorbei.<sup>2</sup> So hat etwa schon Wilhelm Dilthey Shakespeare und Dickens im Hinblick auf „die dichterische Belebung der Bilder, welche die Außenwelt ihnen bietet“, in einem Atemzug genannt.<sup>3</sup> Demgegenüber werde ich mich darauf konzentrieren, die Anschaulichkeit daraufhin zu untersuchen, wie das Sehen bei Dickens als poetische Produktivkraft erscheint; ein Aspekt, der m. E. besondere Aufmerksamkeit im Hinblick auf Dickens' Poetik verdient. Es versteht sich von selbst, dass dies im Rahmen eines kurzen Aufsatzes nur stichwort- und stichprobenartig geschehen kann.

Dickens' eigene Äußerungen zu seiner Schreibweise und zum dichterischen Schöpfungsprozess sind rar. Eine der wenigen, die es gibt, bezieht sich auf den genannten Aspekt. In einem Brief an seinen Freund und späteren Biographen John Forster schreibt Dickens:

- 
- 1 Als Beispiel für die von Anbeginn in der Dickensforschung zu findende Thematisierung sei Wilhelm Dibelius zitiert, der davon spricht, dass Dickens' „typischer Stil [...] den Dingen eine gewaltige Anschaulichkeit“ gibt. Wilhelm Dibelius. *Charles Dickens*. Leipzig: B. G. Teubner, 1916. S. 274.
  - 2 Die herausgehobene Stellung von Shakespeare und Dickens, insbesondere im Hinblick auf ihren Stil, ist ein Topos der Kritik. Neben dem im Folgenden zitierten Dilthey sei F. R. Leavis genannt, der zunächst Dickens gegenüber skeptisch eingestellt war, doch seine stilistische Meisterschaft stets anerkannte: F. R. Leavis. *The Great Tradition*. London: Chatto & Windus, 1948. S. 246: „The final stress may fall on Dickens's command of word, phrase, rhythm and image: in ease and range there is surely no greater master of English except Shakespeare.“
  - 3 Wilhelm Dilthey. *Gesammelte Schriften*. Bd. 6. Leipzig: Teubner, 1938. S. 211. Vgl. Matthias Bauer. *Das Leben als Geschichte: Poetische Reflexion in Dickens' David Copperfield*. Köln: Böhlau, 1991. S. 63, Anm. 24 (im Kapitel „Visuelle Wahrnehmung und dichterisches Sehen in *David Copperfield*“).

But may I not be forgiven for thinking it a wonderful testimony to my being made for my art, that when, in the midst of this trouble and pain, I sit down to my book, some beneficent power shows it all to me, and tempts me to be interested, and I don't invent it – really do not – *but see it*, and write it down. [...] It is only when it all fades away and is gone, that I begin to suspect that its momentary relief has cost me something.<sup>4</sup>

Man hat diese Stelle als Beleg für Dickens' „literary pictorialism“ interpretiert, „that is, his frequent tendency to arrest his narratives and elaborate upon scenic visual details that create or suggest thematic, metaphoric, or narrative meanings“<sup>5</sup>. Man kann allerdings daran zweifeln, dass dies wirklich aus dem zitierten Passus zu schließen ist.

Der Kontext der bei Forster überlieferten Aussage deutet auf einen Lebenszusammenhang; laut Forster stammt sie aus einer Zeit, als Dickens „the greatest trial of his life“ zu bestehen hatte und „illness and sorrow“ sein Leben bestimmten.<sup>6</sup> Insbesondere in dieser Leidenssituation empfindet er, dass er für seine Kunst geschaffen ist („being made for my art“), weil er etwas gezeigt bekommt. Es ist geradezu Magie im Spiel: Er setzt sich an sein Buch („I sit down to my book“) und eine gütige Macht zeigt ihm, die Implikatur liegt nahe, auf seinen leeren Seiten, was er dann nur noch aufschreiben muss. Man denkt an Marlowes Mephistopheles, der Faustus das Buch zeigt, dessen leere Seiten Faustus' Wünsche vorwegnehmen und erfüllen.<sup>7</sup> Vermutlich gerade wegen dieser Assoziationen spricht Dickens, im Kontrast, ausdrücklich von „beneficent power“. Das Magische (Visionäre, Traumhafte) klingt

4 John Forster. *The Life of Charles Dickens*. Hg. A.J. Hoppé. 2 Bde. London: Dent, 1966. Bd. 2. S. 272. Der Passus steht bei Forster im Kontext seiner Kritik an George Henry Lewes, der Dickens' Einbildungskraft mit den Halluzinationen von „insane patients“ verglichen hatte (S. 271).

5 Donald H. Ericksen. „*Bleak House* and Victorian Art and Illustration: Charles Dickens's Visual Narrative Style“. *The Journal of Narrative Technique* 13.1 (1983): S. 31-46. S. 31.

6 Forster. *Dickens* (wie Anm. 4). S. 272. Der Kontext des Kapitels in Forsters Biographie legt nahe, dass es sich um die Zeit um 1858 handelte, als Dickens sich von seiner Frau trennte. Zur Verbindung von Sehen und Emotion bei Dickens siehe Heather Anne Tilley. „Sentiment and Vision in Charles Dickens's *A Christmas Carol* and *The Cricket on the Hearth*“. 19: *Interdisciplinary Studies in the Long Nineteenth Century* 4 (2007). DOI: <http://doi.org/10.16995/ntn.457>. [08.09.2017].

7 Vgl. Paul Budra. „*Doctor Faustus*: Death of a Bibliophile“. *Connotations* 1 (1991): S. 1-11, 2.

auch in der Formulierung „fades away and is gone“ an.<sup>8</sup> Anschaulichkeit (und deshalb meine Kritik an Ericksens Interpretation der Stelle) kommt hier als Eigenart von Dickens' Stil und von „literary pictorialism“ zunächst gar nicht ins Spiel, sondern beschreibt vielmehr den Produktionsprozess. Es geht darum, dass das, was aufgeschrieben wird, selbst das Produkt einer Anschauung ist. Die Wirkung dieser Anschauung auf den Autor ist die Bedingung der Anschaulichkeit des Aufgeschriebenen. Bei diesem Vorgang scheinen mir zwei Aspekte im Vordergrund zu stehen: Zum einen die personale Interaktion, und zum anderen die durch Negation verstärkte Betonung („really don't [...] but“) der Wahrnehmung gegenüber der eigenen Erfindung. Beide Aspekte sollen zunächst kurz erläutert und sodann mit dem verglichen werden, was wir in Dickens' Romanwerk finden können. Die Beispiele für diesen Vergleich stammen vor allem aus *Bleak House* (1852-53), ein Roman, der u. a. deshalb für unser Thema von besonderem Interesse ist, weil in ihm zwei Erzähler miteinander verbunden werden, ein anonym, heterodiegetischer Erzähler und die Erzählerin Esther Summerson, die in das Geschehen zutiefst involviert ist. Damit wird die Aufmerksamkeit auf unterschiedliche Wahrnehmungen bzw. das Verhältnis von Wahrnehmung und Erzählung gelenkt.<sup>9</sup>

8 Am Ende von *David Copperfield* beschreibt der autobiographische Erzähler in ähnlicher Weise das Ende der Niederschrift als ein Verblässen des Geschauten: „And now, as I close my task, subduing my desire to linger yet, these faces fade away. But, one face, shining on me like a Heavenly light by which I see all other objects, is above them and beyond them all. And that remains.“ Charles Dickens. *David Copperfield*. Hg. Jeremy Tambling. London: Penguin, 2004. S. 882. Verbindungen von Dickens' *Oliver Twist* zur Tradition und zum poetologischen Konzept der Traumvision hat Rodney Stenning Edgecombe untersucht. „The Oneiric Vision of *Oliver Twist*“. *Dickens Quarterly* 31.2 (2014): S. 91-112. McMaster nimmt die von Forster überlieferte Aussage zum Ausgangspunkt ihrer Untersuchung von (Traum-)Visionen in *Barnaby Rudge*, die Wirklichkeit werden. Juliet McMaster. „Better to be Silly: From Vision to Reality in *Barnaby Rudge*“. *Dickens Studies Annual* 13 (1984): S. 1-17.

9 *Bleak House* wird zitiert nach der Ausgabe von Nicola Bradbury. London: Penguin, 2003. Zum Verhältnis von Wahrnehmung und Wissen im Zusammenspiel der beiden Erzähler, siehe Audrey Jaffe. „*David Copperfield* and *Bleak House*: On Dividing the Responsibility of Knowing“. *New Casebooks: Bleak House*. Hg. Jeremy Tambling. Houndmills: Macmillan, 1998. S. 163-182. [Zuerst veröffentlicht in: Audrey Jaffe. *Vanishing Points: Dickens, Narrative, and the Subject of Omniscience*. Berkeley: University of California Press, 1991. S. 128-149.] Rachel Carroll verweist auf die besondere Rolle des Visuellen („the visual“) in *Bleak*

Der zweite Aspekt, die Betonung der Wahrnehmung gegenüber der eigenen Schöpfung, kommt vor allem in folgender Formulierung zu Sprache: „I don't invent it – really do not – *but see it*, and write it down.“ Mit *invent* ruft Dickens das rhetorische Produktionsschema auf, an dessen Anfang die *inventio* steht, klassisch definiert als „Findung“ des Stoffes bzw. das „Ausdenken“ der *res*.<sup>10</sup> Während *inventio* als *Erfindung* negiert wird, greift Dickens also auf den Aspekt des *Vorfindens* im klassischen *inventio*-Konzept zurück; eine erhellende Parallele dazu findet sich in der Figur des technischen Erfinders Daniel Doyce in Dickens' Roman *Little Dorrit*, von dem es heißt: „He never said, I discovered this adaptation or invented that combination; but showed the whole thing as if the Divine artificer had made it, and he had happened to find it.“ (Bk. 2, ch. 8). Dickens' Kontrast, „I don't invent it [...] *but see it*“ ist also ein doppelter: zum einen ist da der Kontrast zwischen dem Selbsterfundenen und dem Empfangenen – eine gute (personifizierte) Macht zeigt ihm, was er aufschreiben muss – und zum anderen ist da der Kontrast zwischen dem Ausgedachten und dem Gesehenen. Ersterer verbindet sich mit dem soeben als personale Interaktion bezeichneten Aspekt von Dickens' Schilderung seines Schaffensprozesses. Der zweite Kontrast betrifft nicht nur den Modus (Gedanken und Sehen), sondern auch den Grad der Verwirklichung (das bloß Ausgedachte und das wirklich Geschaute).

Es sind also mindestens zwei Kriterien zu berücksichtigen, wenn die von Forster überlieferte Äußerung als Folie für die Anschaulichkeit in den Romanen zu verwenden ist: Das Kriterium des Empfangens und das Kriterium des Visuell-Realen. Hinzu kommt noch eine Besonderheit der Formulierung: Wenn Dickens sagt, „I see it, and write it down“, so lässt er uns bei „write [...] down“ stutzen. Wir können niederschreiben, was wir gehört haben, aber können wir Gesehenes niederschreiben? „Write down“ bezeichnet ganz konkret und wörtlich den Schreibvorgang. „See“ dagegen scheint zumindest auch eine metaphorische Bedeutung zu besitzen. Man kann die Stelle mit einer

*House*, insbesondere in seinem Verhältnis zum Wissen. Rachel Carroll. „Queer Beauty: Illness, Illegitimacy and Visibility in Dickens's *Bleak House* and its 2005 BBC Adaptation“. *Dickens Adapted*. Hg. John Glavin. Farnham: Ashgate, 2012. S. 319-332, 319. [Zuerst veröffentlicht in: *Journal of Adaptation in Film & Performance* 2 (2009): S. 5-18.]

10 Z. B. *Rhetorica ad Herennium* 1.2.3: „Inventio est excogitatio rerum verarum aut veri similibus.“ [Cicero.] *Ad C. Herennium*. Hg. und übers. Harry Caplan. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1954. Vgl. Quintilian [Marcus Fabius Quintilianus]. *Institutio Oratoria. Ausbildung des Redners*. Hg. und übers. Helmut Rahn. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1988. 3.3.1.

der wenigen anderen Äußerungen korrelieren, in denen Dickens sich auf den Schöpfungs- bzw. Schreibprozess bezieht. In einem Brief vom Juni 1838 schreibt er in Bezug auf die bemerkenswerte Schilderung der Wahrnehmung im Zwischenzustand zwischen Schlafen und Wachen in *Oliver Twist*: „[...] how it came I can't tell. It came like all my other ideas, such as they are, ready made to the point of the pen – and down it went.“<sup>11</sup> Sprache ist also immer schon Teil der Vorstellung, nicht erst spätere Auskleidung der *inventio*.<sup>12</sup>

Idee, Wahrnehmung und Sprache bzw. Schrift sind eins: Obwohl es in dem von Forster überlieferten Passus ausdrücklich „see“ heißt, kommt z. B. durch „tempts me to be interested“ immer auch der verbale Persuasionsprozess ins Spiel<sup>13</sup>; der Ausdruck „testimony“ zeigt darüber hinaus an, dass Dickens den visionären Charakter der Entstehung seiner Kunst als Beweis dafür wertet, für diese Kunst geschaffen zu sein. Es fällt dabei auf, dass gerade die Tatsache des Empfangens und Gezeigt-Bekommens (und nicht etwa die eigene Anstrengung) als Zeugnis für diese Eignung dient. Auf jeden Fall aber wird die Aufmerksamkeit auf die Verbindung von Visuellem und Sprache gelenkt. Ein bekanntes literarisches Muster für diese Verbindung ist Sidneys erstes Gedicht aus *Astrophil and Stella*, wo der angehende Liebesdichter von seiner Muse gesagt bekommt: „looke in thy heart and write“<sup>14</sup>. In jedem Fall

11 Charles Dickens. *The Letters of Charles Dickens*. Hg. Madeline House, Graham Storey, Kathleen Tillotson, et al. 12 Bde. Bd. 1. Oxford: Clarendon Press, 1965. S. 403.

12 Für Leimberg und Černý ist der Passus, in dem Dickens „die Umsetzung seiner Visionen in Sprache“ darstellt, ein Beleg dafür, dass bei Dickens „die sprachliche Gestalt für diesen Inhalt die einzig mögliche ist: eine Inkarnation, nicht eine Kostümierung des Gedankens oder der Vorstellung“. Inge Leimberg und Lothar Černý. *Charles Dickens: Methoden und Begriffe der Kritik*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1978. S. 23. Bodenheimer deutet den Passus als Ausdruck einer Strategie: „He backs resolutely away from naming a source or conceding an intellectual interest in mental phenomena, emphasizing instead the mysterious nature of writing and its emotional sources.“ Rosemarie Bodenheimer. *Knowing Dickens*. Ithaca: Cornell University Press, 2007. S. 8. Dickens sagt an der betreffenden Stelle allerdings nichts über emotionale Quellen.

13 Im Bereich der prophetischen Vision findet sich ebenfalls eine enge Verbindung von Sehen und Schreiben; vgl. Habakuk 2.2 (in der Übersetzung der *Authorized Version*): „Write the vision, and make it plain upon tables, that he may run that readeth it.“

14 Sir Philip Sidney. *The Poems*. Hg. William A. Ringler. Oxford: Clarendon Press, 1962. S. 165. Zur Verbindung von Dickens und Sidney siehe Matthias Bauer. „Dickens and Sir Philip Sidney: Desire, Ethics, and Poetics“. *Text, Contexts and*

suggeriert die Verbindung von „see“ (bzw. „looke“) und „write (it down)“ auch einen Leseprozess. Die gute Macht zeigt ihm etwas, wenn er sich an sein Buch setzt, „and tempts me to be interested“ – dies ist genau das, was der Romanautor unternimmt, wenn er den Leser aus „trouble and pain“ herausholt mit dem verlockenden Angebot einer anderen Welt. Autorschaft wird hier (wiederum zumindest implizit) als Leserschaft beschrieben; das Geschaffene ist das Empfangene. Damit greift Dickens in seiner Schilderung des Schreibprozesses ein Motiv auf, das u. a. von dem Metaphysischen Dichter George Herbert formuliert wird. In dem Gedicht „Jordan (II)“ reflektiert er über das Tun des Dichters, spricht über die aufgedunsenen Gedanken, welche die Invention misslingen lassen, und gelangt zu dem Schluss: „There is in love a sweetness readie penn'd: / Copie out onely that, and save expense.“<sup>15</sup> Das ist Dickens' Formulierung ähnlich, „auch wenn ein anderer Sinn betroffen ist. Hier ist es etwas Riech- und Schmeckbares, „sweetness“, das abgeschrieben, d. h. in Sprache und Schrift übersetzt werden soll, weil es viel konkreter und realer ist als das bloß Ausgedachte. Das Geschaute und damit auch Anschauliche ist in einer bestimmten Weise also immer auch schon Sprache und Text, die aufgeschrieben bzw. kopiert werden.

Dickens hat dieses Motiv wiederholt in seinen Romanen im Kontext persiflierter Autorschaft gestaltet; eine Figur mit dem auf ihren Schöpfer anspielenden Namen „Mr. Dick“ in *David Copperfield* ist dafür ein Beispiel. Für ihn wird die Tätigkeit als Kopist zur Rettung vor dem obsessiven Schreiben über „King Charles the First“, den er auf diese Weise „at a respectful distance“ hält.<sup>16</sup>

Es spielt auch in *Bleak House* eine große Rolle, und zwar im Zusammenhang mit dem zentralen Motiv des Romans, dem Gericht. Der ewige Erbschaftsprozess von Jarndyce und Jarndyce, der alle korrumpiert, die sich auf ihn einlassen, und der sich zuletzt selbst verschlingt, bildet das Gerüst des Romans. Der Prozess ist wie ein Gegenbild zum Roman innerhalb des Romans: endlose Seiten Papiers werden beschrieben, ohne dass dadurch jemand besser würde: „[...] the copying-clerk in the Six Clerks' Office, who has copied his tens of thousands of Chancery-folio-pages under that eternal heading; no man's nature has been made better by it.“ (1.17). Die rätselhafte

*Intertextuality: Dickens as a Reader*. Hg. Norbert Lennartz/Dieter Koch. Göttingen: V&R unipress, 2014. S. 21-38.

15 George Herbert. *The English Poems*. Hg. Helen Wilcox. Cambridge: Cambridge University Press, 2007. S. 367.

16 *David Copperfield* (wie Anm. 8). S. 841.

Figur des Nemo alias Captain Hawdon, um die sich die Handlung der Aufdeckung der illegitimen Geburt Esther Summersons dreht, arbeitet ebenfalls als Kopist; Hawdons Tätigkeit wird als „engrossing or copying“ bezeichnet.<sup>17</sup> Hier fällt das mehrdeutige Wort „engrossing“ auf, das die Kopistentätigkeit bezeichnet, aber zugleich auch (als Adjektiv) „absorbing“ bedeutet, also auf die Lektüreerfahrung des Romans verweist.<sup>18</sup> In dem Zusammenhang von Sehen und Schreiben ist noch eine weitere Figur des Romans zu erwähnen, der wahnsinnige Trunkenbold Mr. Krook, ein Altwarenhändler, der sich für den (oder einen alternativen) Lord Chancellor selber hält und der nicht wirklich lesen und schreiben kann, sondern Schrift als erinnertes Bild kopiert („copying from memory“<sup>19</sup>):

„Tony“, says Mr Guppy, uncrossing and recrossing his legs; „how do you suppose he [Mr. Krook] spelt out that name of Hawdon?“

„He never spelt it out. You know what a curious power of eye he has, and how he has been used to employ himself in copying things by eye alone. He imitated it – evidently from the direction of a letter; and asked me what it meant.“<sup>20</sup>

„He sees it, and writes it down“, möchte man fast sagen; auch Mr. Krook ist also eine Dichter-Persiflage, ein Zerrbild, welches das Konzept erkennbar macht: Gesehenes in Sprache und Schrift festzuhalten, ist die Aufgabe des Dichters bzw. Autors. Der Verweis auf die Nachahmung („imitated“) verstärkt die Parallele, die zugleich den Kontrast deutlich macht: Krooks Nachahmung ist trotz seines machtvollen Auges letztlich blind, weil er nicht erkennt, was er sieht und kopiert. Damit wird die Schriftbildlichkeit zur Reflexionsfigur des Verhältnisses von Anschauung und dichterischem Produktionsprozess: Nicht jedes Sehen, das zur Imitation verleitet, ist von der Art, dass es zu einer dichterischen Erfindung führt. Dies wurde bereits in den Beispielen von Sir Philip Sidney und George Herbert deutlich, wo es einerseits darum geht, zu imitieren bzw. zu kopieren, aber andererseits eben gerade

17 *Bleak House* (wie Anm. 9). S. 68.

18 Vgl. als Parallele eine ironische Formulierung im 8. Kapitel von Dickens' *Nicholas Nickleby*, wo es im Zusammenhang mit dem Unterricht in Mr. Squeers' Schule heißt, „he was soon listening to their dull, drawling, hesitating recital of those stories of engrossing interest which are to be found in the more antiquated spelling books.“ Charles Dickens. *Nicholas Nickleby*. Hg. Paul Schlicke. Oxford: Oxford University Press, 2008. S. 91-92.

19 *Bleak House* (wie Anm. 9). S. 76.

20 *Bleak House* (wie Anm. 9). S. 512.



darum, nicht einfach nur zu sehen, sondern ins Herz zu schauen bzw. in die Liebe hineinzublicken (oder zu schmecken).

*Bleak House* legt die Reflexion über diesen Prozess nahe, indem uns vielfältige Formen des Sehens vorgestellt werden. Dies geschieht bereits auf der Ebene ironischer Kapitelüberschriften wie „Telescopic Philanthropy“ (Kapitel 4) oder „Mrs Snagsby Sees It All“ (Kapitel 25). Vor allem geschieht dies aber durch die Omnipräsenz von Augen, „an unlimited number of eyes“<sup>21</sup>, die ständig und in allen möglichen Zusammenhängen auftauchen bzw. erwähnt werden. Es gibt kein einziges der 67 Kapitel, in dem sie fehlen.<sup>22</sup> *Bleak House* ist in hohem Maße ein Roman des Beobachtens, Betrachtens, der forschenden und starrenden Blicke, des Erkennens und Wiedererkennens mittels der Augen. Eine charakteristische Passage ist die folgende: „[...] it may be that my Lady had better have five thousand pairs of fashionable eyes upon her, in distrustful vigilance, than the two eyes of this rusty lawyer, with his wisp of neckcloth and his dull black breeches tied with ribbons at the knees“<sup>23</sup>. Mr. Tulkinghorn, der Rechtsanwalt, von dem hier die Rede ist, verfolgt Lady Dedlock aus einer Mischung von Machthunger und (vermeintlicher) Verpflichtung gegenüber der Ehre der Dedlocks, denen er dient. Sowohl die fünftausend wie das eine Augenpaar dienen der

- 21 *Bleak House* (wie Anm. 9). S. 363. Es ist Inspector Bucket, der nach Ansicht Mr. Snagsbys über eine solch unbegrenzte Zahl an Augen zu verfügen scheint.
- 22 Diese Aussage muss allerdings immer in Relation zur Bedeutung des Sehens und der Augen bei Dickens überhaupt gesetzt werden. So schreibt etwa Malone: „*Hard Times* is preoccupied with watching; it is filled with observing, surveillant eyes.“ Malones Aussage, „the novel becomes a spectacle with a disciplinary function“, halte ich allerdings nicht für plausibel. Cynthia Northcutt Malone. „The Fixed Eye and the Rolling Eye: Surveillance and Discipline in *Hard Times*“. *Studies in the Novel* 21 (1989): S. 14-26. S. 15-16.
- 23 *Bleak House* (wie Anm. 9). S. 459. Zum Motiv des Sehens in *Bleak House* siehe Ian Ousby. „The Broken Glass: Vision and Comprehension in *Bleak House*“. *Nineteenth-Century Fiction* 29 (1975): S. 381-392. Ousby nennt eine Fülle von Beispielen, die von kindlicher Neugierde (ausgedrückt etwa in dem Namen „Peepy“) bis zu „less innocuous forms“ des Sehens reichen, etwa Krooks „raptacious glances“ (S. 386). Gleichzeitig betont Ousby das Motiv eingeschränkter und fehlerhafter Sehvermögens („defective vision“), insbesondere im Zusammenhang mit dem Prinzip von Recht und Billigkeit; so zitiert er aus Kapitel 32 des Romans: „From tiers of staircase windows, clogged lamps like the eyes of Equity, bleared Argus with a fathomless pocket for every eye and an eye upon it, dimly blink at the stars“. *Bleak House* (wie Anm. 9). S. 504.

Überwachung (vgl. auch das mehrfach erwähnte fokussierte Licht des „bull's-eye“ der Polizei)<sup>24</sup>, der Kontrolle im Namen einer ebenso auf *fashion* wie auf (Schein)moral bedachten Gesellschaft. Es sind Augen, die Lady Dedlock erforschen, in sie eindringen und sie bloßstellen wollen. Neben Mr. Krooks blinder Kopie findet sich hier also eine weitere Kontrastfolie: Diese Art von Bloßstellung und Sensation, diese Blicke, sind nicht die des Autors; vielmehr gehören die zensierenden und bloßstellenden Blicke selbst zu dem, was vom Autor beobachtet und kritisch unter die Lupe genommen wird. Damit tritt die Problematik der Wahrheitsfindung als für diesen Roman thematisch hochbedeutend in den Vordergrund und wird mit der Anschauung (der Evidenz) verknüpft.

Beide sich abwechselnde Erzähler von *Bleak House*, der heterodiegetische, stets in der Präsensform erzählende, und die homodiegetische Erzählerin Esther Summerson, erscheinen nicht einfach als Betrachter der erzählten Welt, sondern präsentieren uns Betrachter.<sup>25</sup> Dies umfasst sogar die unbelebte Welt, wie folgender Passus zeigt, der von Nemo-Hawdon handelt, dem Kopisten (und, wie sich herausstellen wird, Vater Esthers), der an einer Überdosis Opium gestorben ist:

- 24 Das fokussierte Licht gehört zur Ausstattung von Inspector Bucket. Siehe *Bleak House* (wie Anm. 9). S. 358. Gordon setzt Bucket mit dem allwissenden Erzähler in Beziehung und mit „the state bureaucracy which employs him“, ohne diese Beobachtungen allerdings in eine stringente Argumentation einzubinden. Jan B. Gordon. „Dickens and the Political Economy of the Eye“. *Dickens Studies Annual* 24 (1996): S. 1-35. S. 24. Demgegenüber erachtet Kobayashi Buckets „detective vision“ als „interactive receptive reading of the environment“ und als Gegenmacht zu der von Krook repräsentierten „defective vision“. Emily V. Epstein Kobayashi. „Detective or Defective Vision, A Matter of Breathing or Dying in *Bleak House*“. *Dickens Studies Annual* 46 (2015): S. 185-207. S. 186.
- 25 Krasner erwähnt den Roman im Rahmen seiner These hinsichtlich eines Aspekts der Anschaulichkeit in ihrer historischen Entwicklung. Vor Charles Darwin sei, so Krasner, das „erzählerische Auge“ („narrative eye“) sehr viel machtvoller gewesen als danach. Zwar kann die Allgemeingültigkeit dieser These bezweifelt werden, doch belegt Krasner an Beispielen aus *Bleak House*, dass zumindest in diesem Roman mehr gezeigt wird als angesichts der Umstände visuell wahrgenommen werden kann. So wird im ersten Kapitel des Romans die Allgegenwart des Nebels beschrieben und zugleich all das, was aufgrund des Nebels eigentlich nicht erkennbar sein sollte. Ähnliches zeigt er für Esther als Erzählerin. James Krasner. *The Entangled Eye: Visual Perception and the Representation of Nature in Post-Darwinian Narrative*. New York: Oxford University Press, 1992. S. 9-10.



Then there is rest around the lonely figure, now laid in its last earthly habitation; and it is watched by the gaunt eyes in the shutters through some quiet hours of night. If this forlorn man could have been prophetically seen lying here, by the mother at whose breast he nestled, a little child, with eyes upraised to her loving face, and soft hand scarcely knowing how to close upon the neck to which it crept, what an impossibility the vision would have seemed! O, if, in brighter days, the now-extinguished fire within him ever burned for one woman who held him in her heart, where is she, while these ashes are above the ground!<sup>26</sup>

Die Augen der Fensterläden sind die einzigen, die Totenwache halten; wenig später werden die Häuser die einzigen sein, die zuschauen („With houses looking on [...]“), wenn Hawdon auf dem engen Begräbnisfeld mitten in der Stadt beigesetzt wird.<sup>27</sup> Aber natürlich schauen auch wir zu; wir bekommen das zu sehen, was nur Fensterläden und Häuser und der Erzähler geschaut haben. Der Erzähler lässt uns an seiner exklusiven Augenzeugenschaft teilhaben. Und dann erfolgt etwas relativ Kompliziertes: Das Bild des verlassenen toten Mannes wird als hypothetische prophetische Vision in der Vergangenheit evoziert<sup>28</sup>: „If this forlorn man could have been prophetically seen lying here [...]“. Wenn die Mutter, die ihn als Baby im Arm hielt, dieses Bild hätte sehen können, wäre es als Unmöglichkeit erschienen: „what an impossibility the vision would have seemed!“ Diese hypothetische Vision dient in geradezu paradoxer Weise der Affirmation des Bildes und seiner Wirklichkeit: Der Mann liegt wirklich da; die Realität des einsamen Todes ihres Kindes übersteigt die Einbildungskraft jeder liebenden Mutter.<sup>29</sup> Zugleich sorgt der

26 *Bleak House* (wie Anm. 9), S. 179.

27 *Bleak House* (wie Anm. 9), S. 180. Vgl. Ousby, *The Broken Glass* (wie Anm. 23): „The world of objects does not remain passive and inanimate under people's watchful gaze. [...] it assumes a life of its own and becomes in its turn watchful“ (S. 386).

28 Das Verfahren bildet das Gegenstück zu Dickens' *A Christmas Carol*, wo Scrooge von „the Ghost of Christmas Yet to Come“ eine hypothetische Vision der Zukunft geboten bekommt, in der er sein eigenes Grab besucht. Charles Dickens, *A Christmas Carol and Other Christmas Books*. Hg. Robert Douglas Fairhurst. Oxford: Oxford University Press, 2008. S. 75.

29 Nicht im Hinblick auf den Gehalt, wohl aber im Hinblick auf die Affirmation der (fiktiven) Wirklichkeit ähnelt die Aussage Statements von Bühnenfiguren, die ihre Wirklichkeit mit der des Theaters vergleichen und dadurch bekräftigen. Ein Beispiel ist Fabian in Shakespeares *Twelfth Night* 3.4.123-124: „If this were played upon a stage now, I could condemn it as an improbable fiction.“ William

Erzähler dafür, dass wir hier in der Figur des verlassenen Drogentoten das Kind sehen, das sich in liebender Gemeinschaft mit seiner Mutter befindet, also genau das Umgekehrte der verneinten hypothetischen Vision. Rückbezogen auf Dickens' Brief an Forster kann hier gesagt werden: Der Erzähler bekräftigt das Gesehene, „I have seen it“, er hat es nicht erfunden; die Szene, das Sehen, wird zum Wirklichkeitsbeweis. Was der Dichter sieht, ist die Wirklichkeit dessen, was andere nur als unglaubwürdige Vision hätten sehen können. Wir können sagen, dass der Dichter durch seine Augenzeugenschaft Wirklichkeit nicht erfindet, sondern hervorbringt: Sie ist vorhanden, wird aber durch ihn bzw. sein Sehen auch für uns erkennbar. Er liefert uns die Evidenz, die in *Bleak House* von den juristischen Instanzen verfehlt wird.<sup>30</sup> Seine Augenzeugenschaft<sup>31</sup> ist von einer besonderen Art; sie hat das Privileg einer „beneficent power“, die ihm alles zeigt. In diesem Sinn bilden „invent“ und „see“ keinen Gegensatz.

Virginia Woolf hat genau diese Eigenschaft von Dickens' Produktionsprozess in ihrem Essay über *David Copperfield* hervorgehoben: „As a creator of character his peculiarity is that he creates wherever his eyes rest – he has the visualizing power in the extreme. His people are branded upon our eyeballs before we hear them speak by what he sees them doing, and it seems as if it were the sight that set his thought in action.“<sup>32</sup> Für die diskutierte Passage über den Nemo-Hawdon, den wir als Leser nie sprechen gehört haben, trifft dies in gesteigerter Weise zu: Der Erzähler sieht die Geste des Babys im toten

Shakespeare. *Twelfth Night*. Hg. Keir Elam. London: The Arden Shakespeare, 2008.

30 Ciceros Übersetzung von *enargeia* als *evidentia* unterstreicht die Verbindung von Anschaulichkeit und Beweiskraft; *Lucullus* 17. Hg. O. Plasberg. <http://data.perseus.org/citations/urn:cts:latinLit:phi0474.phi046.perseus-lat1:17>. [08.09.2017]. Siehe auch *De Partitione Oratoria* 6.20. Hg. A. S. Wilkins. <http://data.perseus.org/citations/urn:cts:latinLit:phi0474.phi038.perseus-lat1:6.20>. [08.09.2017]. Vgl. Quintilian (wie Anm. 10). 6.2.32 und 8.3.61. Die Evidenz des Erzählers steht in *Bleak House* im Kontrast zum hilflosen Insistieren des Untersuchungsrichters, „give your verdict according to the [...] evidence, and not according to anything else.“ *Bleak House* (wie Anm. 9), S. 175. Zur Verbindung von rhetorischer und juristischer Evidenz siehe die Einleitung der Herausgeber zu diesem Band, Abschnitt 1.

31 Vgl. als *locus classicus* für den Dichter als Zeugen: Aristoteles. *Rhetorik*. Übers. Franz G. Sieveke. München: Fink, 1987. I.15.13.

32 Woolf, Virginia. „*David Copperfield*“. *Collected Essays*. Hg. Leonhard Woolf. Bd. 1. London: Hogarth Press, 1966. S. 191-195. S. 194.

Mann. Das Sehen ist hier ein Sehen mit den Augen der Phantasie; so wie Quintilian die Kraft der Vorstellung (im doppelten Wortsinn) ja auch *phantasia* nennt<sup>33</sup>; was aber zugleich die Wirklichkeit verbürgt, weil es nicht ausgedacht, keine Phantasmagorie oder Chimäre ist.<sup>34</sup>

Das Sehen selbst ist also bei Dickens aktiv, „he creates wherever his eyes rest“, was in einem gewissen Spannungsverhältnis zur Vorstellung des Gezeigt-Bekommens, des Vorfindens und Aufdeckens steht, aber keinen Widerspruch dazu bildet. Dies wird klarer, wenn wir die unterschiedlichen Arten solcher Aktivität bedenken. Dass es sich in jedem Fall um eine für Dickens sehr charakteristische Form der Anschaulichkeit bzw. des Anschauens handelt, lässt sich an einem Detail aus *Bleak House* zeigen. Der frühere Soldat George Rouncewell, der sich durch seine Geradlinigkeit und Konkretheit im Sprechen auszeichnet, verwendet ein aufschlussreiches Idiom, wenn er mit seinem Diener und Faktotum Phil Squad spricht: „The country, says Mr. George, plying his knife and fork; why, I suppose you never clapped your eyes on the country, Phil?“<sup>35</sup> Der geradezu taktile Kontaktabschluss, der durch den Ausdruck „clapped your eyes on“ evoziert wird (vgl. den Ausdruck *clap your hands*) passt nicht nur zu dieser Figur<sup>36</sup>, sondern auch zu Dickens' facettenreicher Darstellung des handelnden Auges.<sup>37</sup> Natürlich ist es ein gängiger Ausdruck, doch beweist der Blick ins *Oxford*

33 Quintilian (wie Anm. 10). 8.1.88: „phantasia in concipiendis visionibus“.

34 Vgl. auch Quintilian (wie Anm. 10) 5.10.12: „pro certis autem habemus [...] primum, quae sensibus percipiuntur, ut quae videmus“ („Für gewiss halten wir aber erstens das, was wir mit unseren Sinnen wahrnehmen, was wir etwa sehen“).

35 *Bleak House* (wie Anm. 9). S. 419.

36 Vgl. *OED*, „clap“ 10.a. „the word becomes a vivid or picturesque equivalent of ‚put‘, ‚place‘, with the implication of energetic action easily performed“.

37 Den Kontext bildet die alte physiologische Vorstellung (vgl. Platons *Theatet* und *Timaios*), wonach das Auge im Wahrnehmungsprozess Lichtstrahlen aussendet; s. David W. Hamlyn. *Sensation and Perception*. London: Routledge and Kegan Paul, 1961. S. 6-7. Wohl das bekannteste englische literarische Beispiel für die Aktivität des Auges ist der Anfang von Shakespeares 24. Sonett: „Mine eye has played the painter and hath stelled / Thy beauty's form in table of my heart“. William Shakespeare. *The Sonnets*. Hg. G. Blakemore Evans. Cambridge: Cambridge University Press, 2006. S. auch Matthias Bauer. „A Litanie: John Donne and the Speaking Ear“. „*The Senses' Festivall*“: *Inszenierungen der Sinne und der Sinnlichkeit in den Künsten des Barock*. Hg. Norbert Lennartz. Trier: WVT, 2005. S. 111-127. S. 122. In Shakespeares Sonett ist es das Auge des Künstlers, welches den Blick ins Herz ermöglicht.

*English Dictionary*, dass Dickens ihn ganz bewusst einsetzt. Kein anderer als Dickens selbst war es nämlich, der ihn geprägt oder doch als erster in einem vom *OED* dokumentierten Text verwendet hat. Der Erstbeleg ist 15 Jahre älter als *Bleak House* und findet sich in *Oliver Twist*: „You might never have clapped eyes upon the boy.“<sup>38</sup>

Wir haben allerdings bereits erfahren, dass Dickens das aktive Auge keineswegs nur positiv beurteilt. Die zensierenden, intervenierenden und bloßstellenden Blicke bilden gewissermaßen die negative Poetik der Anschauung bei Dickens. Es müssen bestimmte Bedingungen erfüllt sein, damit das Auge schöpferisch wird im Sinne einer Hervorbringung von Wirklichkeit als Wahrheit. Implizit können wir diese Bedingungen in einem weiteren Beispiel in *Bleak House* erkennen. In diesem Roman, in dem es nicht zuletzt um die Unmöglichkeit gerechter Urteile geht als *conditio humana*, taucht die juristische Wahrheitssuche und ihre Verfehlung und Verhinderung in zahlreichen Varianten auf. Eine davon ist die Feststellung von Hawdons Todesursache durch den Coroner. Einer der Ärmsten der Armen, der Straßenkehrer Jo, zählte zu den wenigen, die Nemo kannten und gesprochen hatten. Doch er wird, seines Status' und seiner Unwissenheit wegen, seiner Zeugenschaft beraubt. Der Erzähler (in der Perspektive des zuschauenden Amtsbüttels und zweier Journalisten) wird zum Ohrenzeugen seiner Aussage:

Has seen him [Hawdon] hurry away when run and called after as if not partial to children and never see him speak to neither child nor grown person at any time (excepting the boy that sweeps the crossing down the lane over the way round the corner which if he was here would tell you that he has been seen a speaking to him frequent).

Says the Coroner, is that boy here? Says the beadle, no, sir, he is not here. Says the Coroner, go and fetch him then. In the absence of the active and intelligent, the Coroner converses with Mr. Tulkinghorn.

O! Here's the boy, gentlemen!

Here he is, very muddy, very hoarse, very ragged. Now, boy! – But stop a minute. Caution. This boy must be put through a few preliminary paces.

Name, Jo. Nothing else that he knows on. Don't know that everybody has two names. Never heard of sich a think. Don't know that Jo is short for a longer name. Thinks it long enough for *him*. *He* don't find no fault with it. Spell it? No. *He* can't spell it. No father, no mother, no friends. Never been to school. What's home? Knows a broom's a broom, and knows it's wicked to tell a lie.

38 Charles Dickens. *Oliver Twist*. Hg. Stephen Gill. Oxford: Oxford University Press, 1999. S. 205.

Don't recollect who told him about the broom, or about the lie, but knows both. Can't exactly say what'll be done to him after he's dead if he tells a lie to the gentlemen here, but believes it'll be something wery bad to punish him, and serve him right – and so he'll tell the truth.

„This won't do, gentlemen!“ said the Coroner, with a melancholy shake of the head.

„Don't you think you can receive his evidence, sir?“ asks an attentive Juryman. „Out of the question“, says the Coroner. „You have heard the boy. „Can't exactly say“ won't do, you know. We can't take *that*, in a Court of Justice, gentlemen. It's terrible depravity. Put the boy aside.“<sup>39</sup>

Eine der Ironien der Passage besteht darin, dass Jo nicht sagen kann, „can't exactly say“, was mit ihm nach dem Tode passieren wird, auch (und gerade weil) er weiß, dass er nicht lügen soll, und dass gerade diese *docta ignorantia* vom Coroner als *depravity*, d. h. (moralische) Depraviertheit, ausgelegt wird. Folglich ist es ihm nicht gestattet, vor dem Untersuchungsrichter als Zeuge aufzutreten, obwohl er es ist, der Hawdon gesehen und gesprochen hat. Eine weitere Ironie besteht darin, dass es letztlich ganz egal ist, ob Jo aussagt oder nicht (man stellt den Tod durch einen Unfall fest), weil das, was Jo bezeugen kann, für alle gerichtlichen Untersuchungen unerheblich ist. Gerade dadurch wird er aber zu einem Sinnbild des dichterischen Zeugen. Was er bezeugt, ist die Tatsache, dass Nemo der einzige Mensch war, der mit ihm in Kontakt getreten ist und der gut zu ihm war:

With the night, comes a slouching figure through the tunnel-court, to the outside of the iron gate. It holds the gate with its hands, and looks in between the bars; stands looking in, for a little while.

It then, with an old broom it carries, softly sweeps the step, and makes the archway clean. It does so, very busily and trimly; looks in again, a little while; and so departs.

Jo, is it thou? Well, well! Though a rejected witness, who ,can't exactly say' what will be done to him in greater hands than men's, thou art not quite in outer darkness. There is something like a distant ray of light in thy muttered reason for this:

„He was wery good to me, he was!“<sup>40</sup>

Hier präsentiert sich uns der Erzähler als Sehender, der Jo am Tor der Grabstätte erblickt und der in einer Metalepse mit seiner eigenen Schöpfung in

39 *Bleak House* (wie Anm. 9). S. 176-177.

40 *Bleak House* (wie Anm. 9). S. 180-181.

Kontakt tritt: „Jo, is it thou?“<sup>41</sup> Dieser Kontaktschluss durch das Anschauen macht bei Dickens den entscheidenden Unterschied aus.<sup>42</sup> Genau dies ist es, was dem inquisitiven, Macht ausübenden Sehen fehlt. Und um einen solchen Kontaktschluss geht es auch intradiegetisch. Jo wird sichtbar durch seine Worte „He was wery good to me, he was!“ also durch Jos Anerkennung und Dankbarkeit für das gute Handeln von Nemo. Auch wenn er seinen Katechismus nicht kennt und er nicht genau weiß, was mit ihm nach seinem Tode geschieht, wird er doch genau deshalb, durch diese Zeugenschaft, nicht im Dunkeln bleiben. Für unser Thema ist besonders aufschlussreich, dass hier wieder Visuelles und Sprache als Einheit gezeigt werden, nur dass diesmal nicht Gesehenes zur Sprache wird, sondern die sprachliche Äußerung zu etwas Sichtbarem: Der Lichtstrahl („something like a distant ray of light“) ist in Jos gemurmelten Worten enthalten; sie bilden eine Aussage, die ihn selbst sichtbar macht.

An dieser Stelle kommen die Kriterien wieder zum Vorschein, die wir bei der Analyse von Dickens' Brief an Forster ermittelt haben. Das Kriterium des Empfangens und das Kriterium des Visuell-Realen. Das Sehen, das sowohl ästhetisch produktiv ist als auch wahrheitserschließend, ist gerade aufgrund der eigenen Aktivität ein empfangendes; in der visuellen Begegnung erfolgt der schöpferische Kontaktschluss. Inge Leimberg hat dies in ihrem Konzept personalen Interpretierens mit Zeilen aus Rilkes „Archaischer Torso Apollos“ beschrieben, wo es von der Plastik heißt, „denn da ist keine Stelle, / die dich nicht sieht. [...]“<sup>43</sup> Bei Dickens, so mein Vorschlag, ist die Ästhetik der

41 Die Durchbrechung der Fiktion eines heterodiegetischen Erzählers in einer solchen Kommunikationssituation führt dazu, dass ganz offen bleibt, von welcher Position die Worte „Jo, is it thou?“ gesprochen werden. Es könnte die Perspektive des Toten sein, also in genauer Gegenrichtung zu Jos Blick, der zwischen die Gitterstäbe hindurch nach innen schaut. Im Kontext von „greater hands than men's“ kann die Frage aber auch aus einer jenseitigen Perspektive heraus gestellt werden (auch die archaisch bzw. religiös konnotierte Pronominalform „thou“ deutet darauf hin).

42 So hebt Kikendall in seiner Untersuchung von *Dombey and Son* unter Bezug auf J. Hillis Miller hervor: „[...] each character has his or her individual perspective but they are not isolated because other peoples' gazes are always influencing it and vice versa. In fact, for Dickens the gaze seems necessary to remain part of the human community.“ Stacey Kikendall. „The Power of Vision in Charles Dickens's *Dombey and Son*“. *The Journal of the Midwest Modern Language Association* 33 (2001): S. 65-82. S. 67.

43 Inge Leimberg, „Personales Interpretieren, ausprobiert an zwei Beispielen aus *The Taming of the Shrew*“. *Sprache, Literatur, Kultur: Translatio delectat*.

Anschauung ganz wesentlich rückgekoppelt an die personale Begegnung in der Welt des Romans, die an der zitierten Stelle metaleptisch zur Ebene des Erzählers hin geöffnet wird. (Dies ist übrigens auch der Grund dafür, warum „literary pictorialism“ nicht wirklich das Wesen der Anschauung und der Anschaulichkeit bei Dickens trifft.) Bei der anderen Erzählinstanz, Esther Summerson, der autobiographischen Icherzählerin, wird die sehende, erkennende Begegnung zum Gleichnis der dichterischen Hervorbringung. Dies geht z. B. aus der Schilderung von Esthers erster Begegnung mit Lady Dedlock hervor, die sich als ihre Mutter herausstellen wird. Schon beim ersten Lesen fällt auf, welche Rolle die Gesichter und Blicke dabei einnehmen:

It was easy to know that the ceremonious, gouty, grey-haired gentleman, the only other occupant of the great pew, was Sir Leicester Dedlock; and that the lady was Lady Dedlock. But why her face should be, in a confused way, like a broken glass to me, in which I saw scraps of old remembrances; and why I should be so fluttered and troubled (for I was still), by having casually met her eyes; I could not think.

I felt it to be an unmeaning weakness in me, and tried to overcome it by attending to the words I heard. Then, very strangely, I seemed to hear them, not in the reader's voice, but in the well-remembered voice of my godmother. This made me think, did Lady Dedlock's face accidentally resemble my godmother's? It might be that it did, a little; but, the expression was so different, and the stern decision which had worn into my godmother's face, like weather into rocks, was so completely wanting in the face before me, that it could not be that resemblance which had struck me. Neither did I know the loftiness and haughtiness of Lady Dedlock's face, at all, in any one. And yet *I – I*, little Esther Summerson, the child who lived a life apart, and on whose birthday there was no rejoicing – seemed to arise before my own eyes, evoked out of the past by some power in this fashionable lady, whom I not only entertained no fancy that I had ever seen, but whom I perfectly well knew I had never seen until that hour.<sup>44</sup>

Der für unseren Zusammenhang aufschlussreichste Satz ist: „*I*, little Esther Summerson, [...] seemed to arise before my own eyes, evoked out of the past by some power in this fashionable lady.“ Ich erkenne hier eine deutliche Analogie zur poetologischen Aussage im Brief an Forster. Die Erzählerin ihrer eigenen Geschichte sieht sich selbst vor sich, hervorgerufen durch „some

Festschrift für Lothar Černý zum 65. Geburtstag. Hg. M. Bauer, R. Pfeiffer-Rupp, C. Sasse, U. Wien. Berlin: LIT, 2011. S. 111-140.

<sup>44</sup> *Bleak House* (wie Anm. 9). S. 292.

power“ (vgl. „beneficent power“), eine Macht, die sich auch über die Vergangenheit erstreckt. Das Bild ist die Schöpfung ihrer selbst in der retrospektiven Erzählung, und so ist es für diese geradezu allegorische Reflexion des Prozesses der poetischen Produktion naheliegend, dass es die Mutter ist, die diese schöpferische Macht repräsentiert. In der Esther gegebenen Fähigkeit, etwas in etwas zu sehen, werden Anschaulichkeit und dichterische Erfindung eins.<sup>45</sup>

<sup>45</sup> Ich danke Rüdiger Singer und Tilmann Köppe für die Gelegenheit zur Teilnahme an der Göttinger Tagung zur narrativen Anschaulichkeit und für die sich daraus ergebenden Anregungen. Ganz besonders danke ich Angelika Zirker für ihr Feedback und Gespräch.