

Religion und Literatur
Religion and Literature

herausgegeben von / edited by

Prof. Dr. Matthias Bauer
(Universität Tübingen)

und / and

Prof. Dr. Birgit Weyel
(Universität Tübingen)

Editorial Board:

Prof. Dr. Bernd Auerochs (Universität Hamburg)

Prof. Dr. Marc Föcking (Universität Hamburg)

Prof. Dr. Lisette Gebhardt (Universität Frankfurt)

Prof. Dr. Hans-Jürgen Schrader (Université de Genève)

Prof. Dr. Jan Stievermann (Universität Heidelberg)

Band / Volume 1

LIT

Klaus Antoni, Matthias Bauer,
Jan Stievermann, Birgit Weyel,
Angelika Zirker (Hg.)

HEILIGE TEXTE

Literarisierung von Religion
und Sakralisierung von Literatur
im modernen Roman

LIT

Vorwort zur Reihe Religion und Literatur / Religion and Literature

Religion und Literatur / Religion and Literature ist mit den vielfältigen Beziehungen zwischen den Religionen und Literaturen befasst. In den hier veröffentlichten Studien geht es insbesondere darum, wie der Bezug zur Religion das ästhetische Potential eines literarischen Textes prägt, und inwiefern religiöse Texte literarisch sein müssen, um ihre Funktion zu erfüllen. Literarische Texte dienen durch ihre Gegenstände und ihren Sprachgebrauch immer wieder dem Ziel der Überschreitung innerweltlicher Wirklichkeiten. Das symbolische Potential religiöser Tradition wird in künstlerisch-kreativer Weise literarisch wirksam. Die Frage nach Gott, die Schilderung religiöser Erfahrungen, Anspielungen auf biblische Erzählungen, zentrale dogmatische Begriffe wie ‚Sünde und Gnade‘ und ‚Schuld und Sühne,‘ die Sehnsucht nach Liebe und Erlösung, die Suche nach Identität und die Frage nach Sinn in einem Leben unter den Bedingungen der Endlichkeit setzen Erzählungen in Gang. Engel bevölkern moderne Romanwelten, und Menschen begeben sich auf Pilgerreisen, auf denen sie zugleich bedroht und geschützt sind. Mit dem symbolischen Potenzial christlicher und anderer religiöser Traditionen wird im Verhältnis zu den Ursprungsdokumenten in sehr freier und spielerischer Weise umgegangen, so dass die Religion in der Literatur in ihrem Kontext auf der Basis des jeweiligen poetischen Konzepts analysiert sein will. Dazu gehört auch, dass sich literarische Ordnungsprinzipien auf eine nach Maß, Zahl und Gewicht als göttliche Kunst geschaffene Welt beziehen können. Umgekehrt bezieht sich Religion auf Heilige Schriften, die als literarische Texte menschlicher Autoren wahrgenommen und mit literaturwissenschaftlichen Methoden gelesen werden. Diese ‚Heiligen Texte‘ sind nur durch Auslegungen zugänglich, die zwar einen mehr oder weniger kontrollierten Textbezug aufweisen, aber zugleich mit dem Anspruch verbunden sind, Anwendungsbezüge in einem sich wandelnden kulturellen Kontext herzustellen.

Die Arbeiten in dieser Reihe zeigen exemplarisch Bezüge zwischen Literatur und Religion auf und tragen zum systematischen Diskurs über die Sakralisierung der Literatur und die Literarisierung der Religion bei.

Umschlagbild:

Bernard Schultze, *sinks*, in: Franz Mon/Bernard Schultze, Protokoll an der Kette. Vierzehn Gedichte von Franz Mon mit sechs Originallithographien und vierzehn in Offsetdruck wiedergegebenen Handzeichnungen von Bernard Schultze, Köln: Verlag Galerie der Spiegel, 1960/61, fol. 6a^v und b^r

Gedruckt mit Unterstützung der Fritz Thyssen Stiftung.



Gedruckt auf alterungsbeständigem Werkdruckpapier entsprechend ANSI Z3948 DIN ISO 9706

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.

ISBN 978-3-643-10499-1

© LIT VERLAG Dr. W. Hopf Berlin 2013

Verlagskontakt:

Fresnostr. 2 D-48159 Münster

Tel. +49 (0) 2 51-62 03 20 Fax +49 (0) 2 51-23 19 72

E-Mail: lit@lit-verlag.de <http://www.lit-verlag.de>

Auslieferung:

Deutschland: LIT Verlag Fresnostr. 2, D-48159 Münster

Tel. +49 (0) 2 51-620 32 22, Fax +49 (0) 2 51-922 60 99, E-Mail: vertrieb@lit-verlag.de

Österreich: Medienlogistik Pichler-ÖBZ, E-Mail: mlo@medien-logistik.at

E-Books sind erhältlich unter www.litwebshop.de

Preface to the Series

Religion und Literatur / Religion and Literature

Religion und Literatur / Religion and Literature is concerned with the complex relations between religions and literatures. In particular, studies published in this series will explore the ways in which the aesthetic potential of literary texts is influenced by religion, as well as the ways in which religious texts draw on literary aesthetics in order to fulfil their objectives. Works of literature frequently use language and subject-matter with the aim of transcending mundane reality. The symbolic potential of religious traditions is realized in a creative manner by literary artists. Narratives are spurred by questions about God, representations of religious experiences, allusions to biblical stories, reflections on notions such as 'sin and grace' or 'guilt and atonement,' as well as by characters longing for love and redemption, searching for identity or wondering about the meaning of their lives conditioned by mortality. There are angels in modern novels, and there are pilgrims that experience danger as well as protection. The symbolic potential of religious traditions, to be found in the sacred texts of Christianity and other religions, is frequently used by literary authors in a free and playful manner, so that the presence of religion in literature must be analysed in the context of relevant poetic concepts. This includes principles of literary form and structure, which may be linked to notions of a world created by a divine artist ordering all things in measure and number and weight. Correspondingly, religion is based on sacred scriptures which can be perceived, and critically analysed, as literary texts written by human authors. Such 'sacred texts' are accessible only by means of expositions that, however restricted by the linguistic form of the original, claim to relate them to changing cultural contexts.

The studies in this series are meant to explore the relations of literature and religion in an exemplary fashion, and to contribute to the critical debate on literature participating in the sacred and religion participating in the literary.

Inhalt

Vorwort	ix
<i>Dorothee Godel</i>	
Zur Aktualität der ‚Jedermann‘-Tradition in der Moderne: Religiosität und Sozialität in Hugo von Hofmannsthals <i>Jedermann</i> und Philip Roths <i>Everyman</i>	1
<i>Birgit Weyel</i>	
Religion als Suchbewegung der Bewältigung von Kontingenz. Katastrophenerfahrungen und ihre literarische Verarbeitung	37
<i>Matthias Bauer</i>	
Werk und Ebenbild: Religiöse Paradigmen bei Dickens	59
<i>Angelika Zirker</i>	
Resurrection and Awakening: Frances Hodgson Burnett's <i>The Secret Garden</i>	85
<i>Wilhelm Gräb</i>	
Der Einbruch der Transzendenz: Döblins <i>Berlin Alexanderplatz</i> (1929) als literarische Durchführung der Theologie der Krise	110
<i>Volker Drehsen</i>	
Zur Blasphemie der Bricolage: Literarische Sakralisierungsstrategien der <i>beat generation</i>	122

<i>Bärbel Höttges</i> „Am Anfang war ...“: Religion, Intertextualität und Identität im Romanwerk Toni Morrisons	149
<i>Jan Stievermann</i> Towards a Theory of the Ethnic Fantastic: A Comparative Reading of Paule Marshall's <i>Praisesong for the Widow</i> and Gloria Naylor's <i>Mama Day</i>	168
<i>David Fishelov</i> The Author's Three Wives: Secular Rewriting of Sacred Text in Heym's <i>The King David Report</i>	205
<i>Erich Garhammer</i> Heils- oder Unheilsgefahr? Religion und Literatur	217
Autorinnen und Autoren	241
Personenregister	242
Sachregister	245

Vorwort

Der vorliegende Band entstand im Kontext eines interdisziplinären Forschungsvorhabens an der Universität Tübingen, das mit einer Tagung im Jahr 2009 seinen Anfang nahm und sich seit 2011 in einem Promotionsverbund mit dem Titel „Heilige Texte: Sakralisierung der Literatur und Literarisierung der Religion“ konstituiert hat. Dieser Promotionsverbund, der von Vertretern der Praktischen Theologie, der Japanologie sowie der anglistischen und amerikanistischen Literaturwissenschaft getragen wird, soll wiederum den Ausgangspunkt bilden zu einer breiter und längerfristig angelegten Erforschung der Beziehungen von Religion und Literatur unter dem Gesichtspunkt der Eigenschaften und Funktionen von Texten, denen eine transzendente Qualität zugeschrieben wird. Dabei stellen sich viele Fragen, z.B. ob und wie sich diese Qualität in Sprache und Ausdrucksform der Texte manifestieren kann, oder generellere Fragen nach Ästhetik und Religion, etwa im Hinblick auf die Rolle des Autors als Urheber oder Mittler des transzendenten Bezuges. Auch die Frage, wie Texte in ihrer Rezeption und ihrem Gebrauch „heilig“, d.h. in einem bestimmten Sinn kanonisch werden können, liegt nahe, wenn von der Erfahrung bestimmter Qualitäten und von deren Zuschreibungen die Rede ist.

Alle diese Fragen sind für die vorliegenden Beiträge von Belang, die darüber hinaus allerdings einen weiteren gemeinsamen Fokus haben: Sie befassen sich mit Literatur (und zwar weit überwiegend mit Erzählliteratur) der westlichen Moderne seit dem 19. Jahrhundert, also einer Zeit und Kultur, in der die Vorstellung des „Heiligen“ selbst als hoch problematisch gelten kann. Sie ist Teil einer allgemeinen Skepsis gegenüber der Existenz und Wahrnehmung göttlicher Präsenz, doch damit ist das Heilige keineswegs aus der Kultur verschwunden.

Es gehört zu den Denkmustern der Gegenwart, dass mit fortschreitender Säkularisierung und Erosion institutionalisierter Religion – meist ist das Christentum gemeint – zumindest ein Teil ihrer Funktionen von ursprünglich nicht-religiösen Institutionen, Artefakten, Praktiken usw. übernommen wird. Dieses Muster ist unrichtig, wenn es als generelle Schablone dient, doch es ist heuristisch brauchbar, wenn man die Rolle der heiligen Schriften betrachtet, die für Religionen konstitutiv sind. Insbesondere die Bibel wurde in der Moderne zunehmend als Korpus historischer und literarischer, von Menschen gefertigter Texte angesehen, die wie alle anderen

Treml, Martin/Weidner, Daniel. „Zur Aktualität der Religionen. Eine Einleitung“. *Nachleben der Religionen. Kulturwissenschaftliche Untersuchungen zur Dialektik der Säkularisierung*. Hg. Martin Treml/Daniel Weidner. München: Fink, 2007. 7–24.

Voltaire. *Candide oder Der Optimismus. Wenn dies die beste aller möglichen Welten ist, wie sind dann bloss die anderen?* Aus dem Französischen von Ilse Lehmann. Mit einem Nachwort von Harald Weinrich. München: dtv, Fünfte Auflage 2008.

Weinrich, Harald. *Wie zivilisiert ist der Teufel? Kurze Besuche bei Gut und Böse*. München: C.H. Beck, 2007.

Weyel, Birgit. „Literatur“. *Handbuch Praktische Theologie*. Hg. Wilhelm Gräb/Birgit Weyel. Gütersloh: Gütersloher Verlagshaus, 2007. 371–83.

Werk und Ebenbild: Religiöse Paradigmen bei Dickens

MATTHIAS BAUER

Religious issues in Dickens's novels have frequently been treated as manifestations of the author's convictions and affiliations. By contrast, this article shows that matters of religion must be seen as integral parts of the specific artistic context, the work, in which they occur and that the author's conviction mainly comes in on the level of poetics. Religion in Dickens is part of an aesthetic concept that stresses the writer's task of "finding in poor humanity the fallen likeness of the angels of God." Examples from several novels show that this task, to Dickens, also involved presenting distorted likenesses to his readers, such as Fagin's in Oliver Twist and Mrs. Clennam's in Little Dorrit. This is counterbalanced by Dickens's creating images of divine inspiration even where we might not expect them, as in Jo in Bleak House and in the eponymous heroine of Little Dorrit.

1. Die falsche Frage?

Humphrey House, einer der einflussreichsten Dickens-Forscher seiner Zeit, widmete in seinem zuerst 1941 erschienenen und dann in zahlreichen Auflagen nachgedruckten Buch *The Dickens World* ein Kapitel dem Thema „Religion“. Dies war damals keineswegs selbstverständlich, hatte man doch bis dahin Dickens vor allem in zwei Rollen gesehen: als großen Humoristen und als großen Sozialkritiker. Letztere überwiegt auch bei House, doch war er einer der ersten, der das Thema Religion bei Dickens ernst nahm.¹ Seine Bestandsaufnahme zeigt allerdings eine gewisse Ratlosigkeit. Denn Religion im Sinn von Theologie und Kirche werden in Dickens' Romanen und Erzählungen so gut wie nie zum Gegenstand expliziter Darstellung, und falls doch, dann meist als Gegenstand der Satire, wie etwa im Falle des scheinheiligen Predigers Mr. Chadband im 1852-53 erschienenen Roman *Bleak House*. „A theologian would find little in all this to justify the claim that Dickens was a Christian“ (*The Dickens World* 110-11), schreibt House nach einer Aufzählung einiger positiv konnotierter Bezüge zur *Established Church* in den Romanen, und ferner: „His

¹ William Kents *Dickens and Religion* (1930) suchte vor allem den eklektischen Gebrauch der Bibel durch Dickens zu zeigen.

religion was emphatically one of works, not faith; but there is no dwelling on any religious merit works may win“ (111). Die inhaltliche Angemessenheit dieser Aussage soll zunächst dahingestellt bleiben; es geht zunächst um ihre methodologische Seite. Denn in einer Hinsicht hat sich in den gut 70 Jahren seit dem Erscheinen von *The Dickens World* nicht viel geändert. Literaturwissenschaftler, die sich mit dem Thema „Dickens und die Religion“ beschäftigen, versuchen immer wieder herauszufinden, ob Dickens nun religiös war oder nicht bzw. was sein religiöser Standpunkt war oder wie sich dieser im Laufe seines Lebens veränderte. Dies zeigt sich in einem bewusst zufällig ausgewählten Zitat aus Gary Colledges *Dickens, Christianity, and The Life of Our Lord* (2009): „it is the work of this period [the 1840s] that might tell us a great deal about the person of Charles Dickens“ (2); in einer anderen neueren Studie, Carolyn Oultons *Literature and Religion in Mid-Victorian England* (2003), ist Ähnliches etwas differenzierter formuliert; hier findet sich die methodisch aufschlussreiche Formulierung „[...] the urgency of the satire in *Bleak House* reveals the extent to which Dickens’s religious thinking had progressed“ (178).² In allen diesen Fällen geht es darum, eine bestimmte religiöse Haltung aus dem fiktionalen Werk zu destillieren und als Merkmal seines Autors zu identifizieren. Dabei werden fiktionale und nichtfiktionale Äußerungen häufig gleich behandelt.

Meiner Ansicht nach wird in dieser Methodik ein Missverständnis des Verhältnisses von Literatur und Religion erkennbar, wie überhaupt eine Verkennung der Eigen- und Andersartigkeit fiktionaler Texte. Ich möchte deshalb nicht das Interesse an Dickens’ persönlicher religiöser Überzeu-

² Oulton repräsentiert die Tendenz in der Forschung der letzten Jahrzehnte (vor allem seit Walders Studie von 1981), das Thema „Dickens und die Religion“ zunehmend ernst zu nehmen. Ein Beispiel für die ältere Auffassung, wonach Religion bei Dickens so gut wie keine Rolle spielt, ist A. O. J. Cockshuts *The Imagination of Charles Dickens* (1961): „Dickens [...] had absolutely no conception of sanctity. [...] Dickens’s religion, a kind of loose, moralistic Anglicanism-cum-unitarianism, was perfectly sincere. But [...] it lacked consistency. Worse still, it was cut off from the spiritual and intellectual treasures of the Christian tradition. When he was really thinking, he unconsciously assumed that religion was irrelevant; [...]“ (13). Abgesehen davon, dass Cockshut keine Begründungen für seine Meinungen liefert, gleichen sich aber die unterschiedlichen Stellungnahmen zu „Dickens und die Religion“ methodisch, indem sie die (möglichen) religiösen Überzeugungen des Autors mit der Darstellung und Funktion des Religiösen in den Romanen unreflektiert vermischen.

gung in den Vordergrund stellen (also z.B. die Frage, ob er nun Unitarier war oder nicht)³ und seine Romane und Erzählungen weder als gezielten Ausdruck noch als bloße Symptome außerliterarischer Überzeugungen behandeln, die letztlich in einem anderen, z.B. dogmatischen oder institutionellen Diskurs beheimatet sind. Es geht mir vielmehr darum, Dickens’ Romane als künstlerische Weltentwürfe zu begreifen, in denen Religiöses immer in einem „als ob“-Verhältnis zur Wirklichkeit steht. Dabei werden zwar auch (z.B. satirische) Absichten – und damit Überzeugungen des Autors – erkennbar, doch vor allem trägt die religiöse Dimension zur Etablierung der Wahrheit des fiktionalen, nach eigenen Regeln geformten Werkes bei, das zur nichtfiktionalen Wirklichkeit immer in einer spezifische Zugänglichkeitsrelation steht; diese fiktionale Wahrheit tritt an die Stelle der unmittelbar wirklichkeitsbezogenen Meinungsäußerung oder des Bekenntnisses.

Satirisch ist etwa die Darstellung von Personen, die sich für Religion zuständig halten. Mr. Chadband z.B. „is attached to no particular denomination; and is considered by his persecutors to have nothing so very remarkable to say on the greatest of subjects“ (*The Oxford Illustrated Dickens* 19.260).⁴ Dieser Geistliche ist einer von denjenigen Charakteren in Dickens’ Romanen, die (z.T. berufsmäßig) von Gott und Religion reden, aber letztlich über dieses größte aller Themen nichts zu sagen haben. Solche Formulierungen lassen erkennen, warum in Dickens’ Werk vergleichsweise wenig von Religion und Theologie gesprochen wird, warum sein Werk aber trotzdem nicht zu Unrecht als das eines „great Christian writer“ bezeichnet worden ist. So geben die satirischen Elemente selbst einen Hinweis darauf, dass Dickens in dieser Hinsicht als Künstler eher bildet als redet, oder (da es sich um Werke der Sprache handelt), nicht so sehr *über* Religion redet als vielmehr durch das sprachliche ‚Bild‘ einer religiösen Dimension Ausdruck verleiht. Damit käme bei ihm in Hinblick auf die Religion dem spezifisch ästhetischen Modus sprachlicher Äußerung eine besondere Rolle zu, die sich aus dem Misstrauen gegenüber ei-

³ Vgl. Mason 323; Slater beschreibt Dickens’ Wendung zu den Unitariern als Ausdruck des Missfallens über den aus seiner Sicht bigotten Streit über hochkirchliche Bestrebungen innerhalb der Anglikanischen Kirche, die es liebe, „in its greatest danger, ever to exhibit itself with its hand at its own throat“ (*Charles Dickens* 214; Slater zitiert hier Dickens’ Artikel „Snoring for the Million“, der am 24.12.1842 in *The Examiner* erschien; siehe *Dickens’ Journalism* 2: 55).

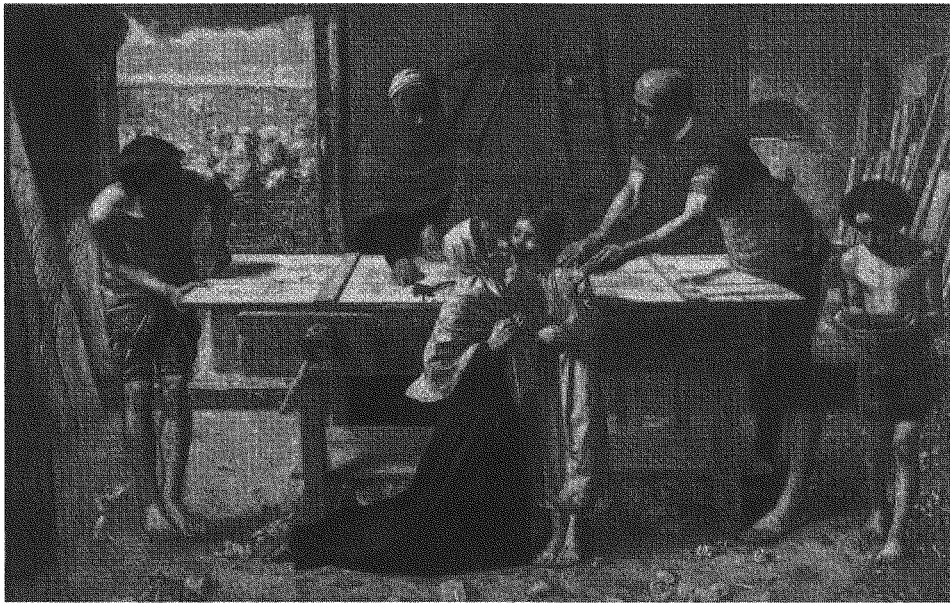
⁴ Vgl. Mason 319.

nem den Gegenstand verfehlenden und damit letztlich nur instrumentell für andere Zwecke (z.B. der Etablierung von Macht oder dem materiellen Wohlergehen) verwendeten religiösen Diskurs speist.

Um diese Hypothese zu konkretisieren, soll zunächst Dickens' Reaktion auf eine Darstellung bedacht werden, in der – paradoxerweise im Medium des Bildes – ganz explizit von Religion die Rede ist.

2. Der Kommentar zu einem Bild

Es handelt sich um Dickens' Kommentar zu diesem Bild von John Everett Millais, einem frühen Beispiel religiöser Bildbehandlung durch die Präraffaeliten (1849-50). Es stellt in der für diese Kunstrichtung eigentümlichen Mischung von Realismus und Symbolik den Jesusknaben im Hause seiner Eltern dar, einem Zimmermannsgeschäft, das Millais einem Betrieb in der Londoner Oxford Street entlehnte.⁵



Jesus zeigt, die Kreuzigung präfigurierend, eine Wunde in seiner Hand, der Junge rechts im Bild ist durch seine Wasserschale als Johannes der

⁵ Warner, *The Victorians* 66 with reference to William Holman Hunt, *Pre-Raphaelitism and the Pre-Raphaelite Brotherhood*. 2 vols. London: Macmillan, 1905. 2: 202-05. Der Abdruck des Bildes erfolgt mit Genehmigung der Tate Gallery London.

Täufer zu identifizieren. Dickens reagierte in einem Artikel der von ihm herausgegebenen Zeitschrift *Household Words* mit heftiger Ablehnung auf dieses Bild:

You behold the interior of a carpenter's shop. In the foreground of that carpenter's shop is a hideous, wry-necked, blubbering, red-headed boy, in a bed-gown; who appears to have received a poke in the hand from the stick of another boy with whom he has been playing in an adjacent gutter, and to be holding it up for the contemplation of a kneeling woman, so horrible in her ugliness, that (supposing it were possible for any human creature to exist for a moment with that dislocated throat) she would stand out from the rest of the company as a Monster, in the vilest cabaret in France, or the lowest gin-shop in England. [...] Wherever it is possible to express ugliness of feature, limb, or attitude, you have it expressed. Such men as the carpenters might be undressed in any hospital where dirty drunkards, in a high state of varicose veins, are received. Their very toes have walked out of Saint Giles's. („Old Lamps for New Ones“ 245)⁶

Die heftige Reaktion kann den Leser von Dickens' Romanen überraschen. Ist es nicht gerade Dickens, der das Milieu der sozial Gestrandeten und Verachteten in realistischer Deutlichkeit schildern konnte? Man denke nur z.B. an die dem Alkohol zugetane Prostituierte Nancy aus *Oliver Twist* oder an Jo, den Straßenjungen in *Bleak House*, der den Behörden ein Ärgernis ist. Die Kritik wird sich also vermutlich nicht auf den Realismus als solchen beziehen. Auch die Tatsache, dass Millais die Arbeit in einer Zimmermannswerkstatt zeigt, kann für sich genommen wohl kaum Dickens' Missfallen erregt haben. Arbeit erscheint bei ihm immer wieder als Merkmal des Humanen.⁷ Was Dickens aber offenbar zutiefst störte, war die Verbindung zwischen einem kruden Realismus und der religiösen

⁶ In seinen *Sketches by Boz* („Gin-Shops“) betont Dickens, „the gin-shops in and near Drury Lane, Holborn, St. Giles's, Covent Garden, and Clare Market, are the handsomest in London. There is more of filth and squalid misery near those great thorough-fares than in any part of this mighty city“ (*The Oxford Illustrated Dickens* I.184).

⁷ Als Beispiel sei die Figur der Betty Higden in *Our Mutual Friend* genannt, von der es heißt: „Patiently to earn a spare bare living, and quietly to die, untouched by workhouse hands—this was her highest sublunary hope“ (*The Oxford Illustrated Dickens* III.8.503).

Thematik. Bereits einige Jahre zuvor, in einem Brief vom 9.3.1845, hatte er von „that priestly infatuation [...]“ gesprochen, „which persists in reducing every mystery of our religion to some literal development in paint and canvas“ (*The Pilgrim Edition of the Letters of Charles Dickens* 277).

Hier wird ein zugleich ästhetisches wie religiöses Konzept erkennbar, das deutlich von protestantischer Bilderskepsis geprägt ist, das sich aber nicht auf diese beschränkt. Göttliches wird als ein Geheimnis bezeichnet, das sich nicht in realistischer, „wörtlicher“ („literal“) Darstellung fassen lässt. Dies bedeutet aber nicht, dass es für eine künstlerische Darstellung grundsätzlich unzugänglich wäre. Denn im selben Artikel in *Household Words* kontrastiert Dickens die kritisierte Vorgehensweise der Präraffaeliten auf ironische Weise mit Raphael selbst, hinter den diese ja in ihrem künstlerischen Stil und Programm zurückgehen wollten:

Raphael [was a painter] with a ridiculous power of etherealizing, and exalting to the very Heaven of Heavens, what was most sublime and lovely in the expression of the human face divine on Earth – with the truly contemptible conceit of finding in poor humanity the fallen likeness of the angels of God, and raising it up again to their pure spiritual condition. („Old Lamps for New Ones“ 244)

Die wichtigste Differenz, die auch als Kriterium für Dickens' eigene sprachkünstlerische Darstellung des Religiösen dienen kann, ist ein Richtungsunterschied. Zwei Ausdrücke markieren ihn. Auf der einen Seite „reducing“, auf der anderen Seite „exalting“. Was Millais nach Dickens' Ansicht unternimmt, ist ein „reducing“ im Sinne eines Gemeinmachens. So wie Dickens das Bild sieht, wird von Millais Erhabenes auf Hässliches reduziert. Das Bild soll eine Szene aus dem Leben Jesu darstellen, wie Titel und Symbolik unverkennbar signalisieren, doch in dem, was mimetisch (und nicht bloß gewollt-symbolisch) vorliegt, was der Anschauung dargeboten wird, ist von dem behaupteten Göttlichen nichts zu erkennen. Was Dickens in seiner ironischen Raphael-Kritik fordert, ist dagegen das genau Umgekehrte. Natürlich soll menschliches Leben dargestellt werden, wie es ist, also gerade auch in seiner Armut oder Jämmerlichkeit („poor humanity“), aber es kann und soll so geschehen, dass in dieser Abbildung ein Urbild bzw. ein ursprünglich höherer Zustand („raising it up again“) erkennbar wird. Dies bedeutet die Erkennbarkeit der Gottesebenbildlichkeit des Menschen, genauer gesagt (auch hier ist Dickens sehr vorsich-

tig), einer „fallen likeness of the angels of God,“ die dann zu ihrer reinen Geistigkeit erhoben werden kann („raising it up again to their pure spiritual condition“). Das Stichwort „likeness“ bildet die präzise Brücke zwischen der religiös-anthropologischen Vorstellung und dem künstlerischen Konzept; beide bilden eine Einheit.

Kunst- bzw. dichtungstheoretisch greift Dickens hier zumindest indirekt auf eine Vorstellung zurück, wie sie sich in der prominentesten christlich-humanistischen dichtungstheoretischen Schrift in der englischen Literaturgeschichte findet, Sir Philip Sidneys *Apology for Poetry*. (Dass Sidney für Dickens eine große Rolle spielte, lässt sich nachweisen, z.B. in den Namen der Protagonisten seines Romans *Great Expectations*.⁸) Für Sidney ist die grundlegende Legitimation künstlerischen und speziell dichterischen Schaffens die Gottesähnlichkeit des Menschen, der damit nicht nur wie die Natur geschaffen ist, sondern dieser aufgrund seiner Gott-ähnlichen schöpferischen Fähigkeiten übergeordnet; er ist wie die Natur dem Sündenfall unterworfen und kann doch zugleich mit Hilfe seines „erected wit“ (seines erhabenen oder aufgerichteten, schöpferischen Geistes) einer ungefallenen, ideenhaften Welt Ausdruck verleihen:

[...] give right honor to the heavenly Maker of that maker, who having made man to His own likeness, set him beyond and over all the works of that second nature: which in nothing he showeth so much as in Poetry, when with the force of a divine breath he bringeth things forth far surpassing her doings, with no small arguments to the incredulous of that first accursed fall of Adam: since our erected wit maketh us know what perfection is, and yet our infected will keepeth us from reaching unto it. (86)

Es lässt sich also festhalten, dass für Dickens, so wie er es in diesen Stellungnahmen formuliert, eine religiöse Thematik nicht durch die Gestaltung oder Nachschöpfung religiöser (also z.B. biblischer) Stoffe in zeitgenössischem, menschlichem Gewand zu realisieren war. Diese bedeutet für ihn Anmaßung und Entwürdigung. Vielmehr geht es ihm darum, in der Gestaltung menschlicher Stoffe die verborgene Gott-Ähnlichkeit (oder doch zumindest: Engelhaftigkeit) des Menschen erkennbar zu machen. Wenn Dickens in „Old Lamps for New Ones“ von „the human face di-

⁸ Die Verbindung wurde von Endicott gezeigt.

vine“ spricht, so evoziert er u.a. William Blakes Gedicht „The Divine Image“ (aus *Songs of Innocence*), in dem es heißt:

Then every man of every clime,
That prays in his distress,
Prays to the human form divine
Love Mercy Pity Peace. (*The Complete Poetry and Prose* 12)⁹

Auch wenn bei Dickens „the human form divine“ nicht selbst zum Adressaten des Gebetes wird, gibt es in seinen Romanen immer wieder Passagen, die – u.a. in Form von Erzählerkommentaren – auf die im Menschen vorhandene Gottförmigkeit hinweisen. Auch hierbei handelt es sich nicht um ‚Predigt‘, sondern um die Beschreibung von etwas, das der Sprecher findet und wahrnimmt:

In the exhaustless catalogue of Heaven's mercies to mankind, the power we have of finding some germs of comfort in the hardest trials must ever occupy the foremost place; not only because it supports and upholds us when we most require to be sustained, but because in this source of consolation there is something, we have reason to believe, of the divine spirit; something of that goodness which detects amidst our own evil doings, a redeeming quality; something which, even in our fallen nature, we possess in common with the angels; which had its being in the old time when they trod the earth, and lingers on it yet, in pity. (*The Oxford Illustrated Dickens, Barnaby Rudge* 355)

In dem Bild des noch verweilenden Restes einer einstmals dem göttlichen Geist völlig homogenen, ungefallenen Beschaffenheit des Menschen, der zum Keim des Trostes werden kann bzw. der sich gerade in der Fähigkeit

⁹ Tolley 63 (siehe auch Yoder 31-32) hat darauf hingewiesen, dass Blake mit dem Ausdruck „human form divine“ Alexander Popes Homer-Übersetzung zitiert, der den Effekt von Circes Zauber (*Odyseey* 10.278-79) so wiedergibt: „No more was seen the human form divine; / Head, face, and members, bristle into swine.“ Pope seinerseits greift auf Miltons Exordium im 3. Buch von *Paradise Lost* zurück, wo es heißt: „Thus with the year / Seasons return, but not to me returns / Day, or the sweet approach of even or morn, / Or sight of vernal bloom, or summer's rose, / Or flocks, or herds, or human face divine“ (3.40-44). Der Urtext hinter diesem intertextuellen Spiel ist natürlich Gen 1,26: „And God said, Let us make man in our image, after our likeness [...]“

manifestiert, diese Keime zu finden, wird ein religiös-anthropologisches Konzept erkennbar, das ganz wesentlich auch ein ästhetisches Konzept ist: Die *inventio* ist, in dieser Perspektive, ein *detecting* oder Aufspüren von „a redeeming quality“ in einer Wirklichkeit voller „evil doings.“ Hier wird auch eine Verbindung zwischen Dickens' Äußerungen über religiöse Kunst und seinem eigenen erzählerischen Werk erkennbar. Der Dichter zeichnet gewissermaßen die Spur des Göttlichen in der von ihm dargestellten gefallenen Wirklichkeit; diese wird nicht dogmatisch gesetzt, sondern entdeckt. So bietet es sich an, die Worte eines von Dickens geschaffenen Erfinders, Daniel Doyce in *Little Dorrit*, auf die Rolle des Autors selbst zu beziehen: „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“ (II.8.516). Doyce mit seinem „plastic thumb“ (II.34.823) gleicht dem Künstler, der hinter seinem Werk zurücksteht; das Werk selber aber ist ‚gut‘, indem es z.B. die Fähigkeit, Trost zu finden, als göttlich inspiriert zeigt, und selbst zu einer solchen Quelle des Trostes wird.

3. Das entstellte Ebenbild

Dies bedeutet alles andere als eine Ästhetik billiger Tröstung. Schon in dem Passus aus *Barnaby Rudge* liegt die Betonung auf der Präsenz des Unheilvollen, „amidst our own evil doings“, in der nach den Resten einer engelgleichen Eigenschaft gesucht werden muss. Die Zerstörung der „human form divine“ ist bei Dickens allgegenwärtig. Ganz direkt erscheint sie in einer grotesk-dämonischen Szene in *The Old Curiosity Shop*, in welcher der bösertige Quilp die Gallionsfigur eines Schiffes erworben hat, „looking like a goblin or hideous idol“ (62.460), um sie zu zerstören, weil er in ihr die Züge eines jungen Mannes zu erkennen glaubt, der ihn als das erkannt hat, was er ist, „a uglier dwarf than can be seen anywheres for a penny“ (6.47):

‘Is it like Kit – is it his picture, his image, his very self?’ cried the dwarf, aiming a shower of blows at the insensible countenance, and covering it with deep dimples. ‘Is it the exact model and counterpart of the dog – is it – is it – is it?’ And with every repetition of the question, he battered the great image, until the perspiration streamed down his face with the violence of the exercise. (62.461)

Quilps Bildersturm lässt die Thematik des „human face divine“ in der Verzerrung erkennen. Quilp beschafft sich ein Götzenbild, um es als Substitut für das Antlitz, das es seiner Meinung nach repräsentiert, zu zerstören. Die scheinbare Angemessenheit von Quilps Sicht liegt darin, dass Kit vordergründig betrachtet alles andere als göttliche Gesichtszüge trägt; der Erzähler konstatiert „an uncommonly wide mouth, very red cheeks, a turned-up nose, and certainly the most comical expression of face“ (1.7). Diese Züge bedeuten aber nun keine Hässlichkeit, wie sie Quilp zu eigen ist, sondern sind Teil der Heiterkeit, die einen Lichtstrahl ins düsteren Leben der Protagonistin, Little Nell, bringt.¹⁰ Indem Quilp also Kits Antlitz *in effigie* zerstören will, unternimmt er ironischer Weise eine Attacke auf ein Bild seines eigenen, deformierten Selbst, während der wahre Kit den Mangel an Proportion zur Quelle der Freude macht und damit als „human form divine“ erkennen lässt.

Dort, wo wir außerhalb der vornehmlich satirischen Darstellung Religiöses bei Dickens finden, hat es also eng mit der Darstellung des Menschen zu tun. Es geht dabei immer darum, ob und wie Menschen als „form divine“ zu erkennen sind. Dies zeigt sich gerade im Vergleich mit dem Menschenwerk der Maschine, wo es nicht, wie bei Daniel Doyce, auf demütiger Entdeckung beruht. Der Vergleich von Mensch und Lokomotive in *Martin Chuzzlewit* ist in diesem Zusammenhang aufschlussreich:

How the wheels clank and rattle, and the tram-road shakes, as the train rushes on! And now the engine yells, as it were lashed and tortured like a living labourer, and writhed in agony. A poor fancy; for steel and iron are of infinitely greater account, in this commonwealth, than flesh and blood. If the cunning work of man be urged beyond its power of endurance, it has within it the elements of its own revenge; whereas the wretched mechanism of the Divine Hand is dangerous with no such property, but may be tampered with, and crushed, and broken, at the driver's pleasure. Look at that engine! It shall cost a man more dollars in the way of penalty and fine, and satisfaction of the outraged law, to deface in wantonness that senseless mass of metal, than to take the lives of twenty human creatures! Thus the stars wink upon the bloody stripes; and Liberty pulls down her cap upon her eyes, and owns Oppression in its vilest aspect, for her sister. (21.341)

¹⁰ „[H]e was the comedy of the child's life“ (1.7).

Die Folgen der Überbeanspruchung bilden den konkreten Vergleichspunkt. Die Maschine schreit und windet sich wie ein lebender Mensch, wenn sie gequält wird. Doch dann weist der Erzähler seinen eigenen Vergleich zurück: Die Maschine rächt sich, wenn sie über Gebühr beansprucht wird, doch das elende Werk der göttlichen Hand, also der Mensch, kann zwar in einem solchen Fall gefährlich werden, seine Entstellung und Zerstörung hat aber keine vergleichbaren Folgen. Als Folge einer grotesken Umwertung der Werte ist es das Schlimmste, das leblose Metall willkürlich zu entstellen („to deface in wantonness“), während Entsprechendes oder viel Schlimmeres viel weniger Strafe kostet, wenn es am Menschen verübt wird. Die Sozialkritik beruht hier auf einer religiösen Konzeption, in der das Werk des Menschen in ein Verhältnis zu dem Menschen als Werk gesetzt wird. Die vom Erzähler in ironischer Brechung evozierte göttliche Werk-Ordnung erscheint dadurch pervertiert, dass ersteres letzterem nicht mehr untergeordnet ist.

Damit wird das *defacement* des Menschen als das schlimmste Verbrechen gebrandmarkt. Was aber, wenn Menschen selbst durch ihre Verbrechen ihre eigene Ebenbildlichkeit entstellt und die „human form divine“ deformiert haben? Können unrettbar böse Menschen dargestellt (fiktional geschaffen) werden, wenn man, wie Dickens es in seinen Bemerkungen über Raphaels Kunst tut, in der „poor humanity“ die „fallen likeness of the angels of God“ erkennen will? Wir können Dickens' Bemerkung über „the lowest ginshop in England“ zum Vergleich heranziehen, wenn wir das Vorwort zu seinem Roman *Oliver Twist* lesen, in dem er sich 1841 gegen eine seiner Kritik an Millais 1850 nicht völlig unähnlichen Kritik verteidigte,¹¹ wonach er sich in diesem Roman zu sehr der Schilderung einer Welt des Verbrechens und Elends gewidmet habe.

In this spirit, when I wished to shew, in little Oliver, the principle of Good surviving through every adverse circumstance, and triumphing at last [...] I bethought myself of those [men] who figure in these volumes.

[...] I had never met (except in HOGARTH) with the miserable reality. It appeared to me that to draw a knot of such associates in crime as really do exist; to paint them in all their deformity, in all their

¹¹ Zum Hintergrund siehe „Appendix 2: The Preface to *Oliver Twist* and the Newgate Novel Controversy“ in der Ausgabe von Tillotson und Gill (446-50).

wretchedness [...] would be to attempt a something which was greatly needed and which would be a service to society.

[...] I fear there are in the world some insensible and callous natures that do become, at last, utterly and irredeemably bad.¹²

Der Verweis auf Hogarth bringt nun wieder Elend und Hässlichkeit, „miserable reality“, als Gegenstand künstlerischer Darstellung ins Spiel. Es geht allerdings nicht um Religion. Dickens verteidigt sich mit einem Hinweis auf die Wahrheit der Wirklichkeit, auf die Funktion des Schriftstellers im Dienst der Gesellschaft, der diese Wirklichkeit zur Sprache bringt und nicht leugnet. Der Roman erschöpft sich aber nicht darin, denn die „miserable reality“ wird zugleich Teil eines ästhetischen Wirkungszusammenhangs, einer Komposition, in der sie – und hier sehen wir den Unterschied zu Millais – mit dem Guten kontrastiert wird. Ein Kontrastprinzip, das Dickens übrigens bei Hogarth finden konnte, nur dass Dickens hier nicht das sozial Erfreuliche dem verderblichen Laster gegenüber stellt, wie Hogarth es tut,¹³ sondern die Wirklichkeit einem Prinzip des Guten, als dessen Repräsentanten er Oliver zunächst ins Armenhauses und dann in die Londoner Unterwelt schickt, in der das Verbrechen regiert, vertreten durch den Hehler Fagin und den Einbrecher (schließlich Mörder) Sikes. Das Ganze ist gleichsam ein Gedankenexperiment, um auszuprobieren, ob das prälapsarisch Gute, vertreten durch das ebenso neutestamentliche wie romantische himmelreichbesitzende Kind, in einer solchen Welt unkorumpiert überleben kann.

Kritiker haben Fagin als die Verkörperung des unrettbar Bösen, als „utterly and irredeemably bad“ angesehen,¹⁴ doch ich halte dies nicht für richtig. Es gibt Menschen bei Dickens, „that do become, at last, utterly and irredeemably bad“, bei denen der Prozess der Entstellung des Ebenbilds so weit vorangeschritten ist („at last“), dass keine „redeeming quality“ mehr vorhanden ist. In *Oliver Twist* könnte Olivers Halbbruder Monks ein Beispiel dafür sein. Dieser plant Olivers Verderbnis auch dann noch, als er dies gar nicht mehr nötig hat, um an das Geld seines Vaters zu kommen.

¹² Zitiert nach der Ausgabe von Tillotson und Gill liii-liv.lvi.

¹³ Ein bekanntes Beispiel hierfür ist Hogarths Kupferstich-Paar „Beer Street and Gin Lane“ (1750/51), siehe Paulson 17-26.

¹⁴ So z.B. Stephen Gill, der ihn in seiner Einleitung zu *Oliver Twist* als „the real agent of darkness in this novel“ bezeichnet (xx).

Monks beschreibt sich an einer Stelle (ch. 38) in einer Weise, wie es der Satan bei Milton tut, als jemand, der dazu verdammt ist, das Feuer der Hölle mit sich zu tragen.¹⁵ Der Jude Fagin ist zwar der Kopf einer Diebesbande, doch er gibt auf groteske Weise Oliver zum ersten Mal so etwas wie ein Zuhause, als dieser zu Fuß in London ankommt. Als er schließlich vor Gericht steht, hat er aber keine Sympathie zu erwarten:

The court was paved, from floor to roof, with human faces. Inquisitive and eager eyes peered from every inch of space. From the rail before the dock, away into the sharpest angle of the smallest corner in the galleries, all looks were fixed upon one man – Fagin. Before him and behind: above, below, on the right and on the left: he seemed to stand surrounded by a firmament, all bright with gleaming eyes.

He stood there, in all this glare of living light, with one hand resting on the wooden slab before him, the other held to his ear, and his head thrust forward to enable him to catch with greater distinctness every word that fell from the presiding judge, who was delivering his charge to the jury. At times, he turned his eyes sharply upon them to observe the effect of the slightest featherweight in his favour; and when the points against him were stated with terrible distinctness, looked towards his counsel, in mute appeal that he would, even then, urge something in his behalf. [...] But in no one face – not even among the women, of whom there were many there – could he read the faintest sympathy with himself, or any feeling but one of all-absorbing interest that he should be condemned. (52.404)

Dickens lenkt hier subtil seine Leser, indem er den Bösewicht Fagin in einer ganz unvergleichlichen Ausgestoßenheit zeigt. Die bösen Blicke aller, die auf ihn gerichtet sind, werden zum Lichtschein,¹⁶ zu einer grotesken Glorie, in der er erscheint, umgeben von einer ganzen Welt leuchtender Augen. Die Gesichter, die ihn anschauen, haben aber in ihrer Sym-

¹⁵ „Not all the rain that ever fell, or ever will fall, will put as much of hell’s fire out, as a man can carry about with him“ (38.279). Dickens spielt hier auf Satans Charakterisierung in Miltons *Paradise Lost* an: „[...] for within him Hell / He brings, and round about him, nor from Hell / One step no more then from himself can fly / By change of place“ (4.20-23).

¹⁶ Die Theatralik der Lichtführung in dieser Szene gewinnt zeitgenössische Aktualität dadurch, dass das *limelight* im Jahr des Erscheinens von *Oliver Twist* (1837) erstmals im Theater verwendet wurde. Siehe Booth 86.

pathiologie keine „likeness of the angels of God“ aufzuweisen. Damit wendet sich jedoch auch das Urteil. Denn gerade weil in allen Augen nur „interest“, aber nicht „sympathy“ zum Ausdruck kommt, empfinden wir anders als die Zuschauer im Buch. Haben wir ein Interesse daran, dass Fagin gehängt wird? Er wird es am Ende, doch wir empfinden Schauer und Mitleid, kein Gefühl der Befriedigung angesichts seines Todes. Fagin in seiner Ausgestoßenheit ist ein Sündenbock und Schmerzensmann; die Gerichtsszene wird zu einem *Ecce homo*-Tableau. Deshalb wird er auch der Erlöschungshoffnung teilhaftig, in der Gestalt Olivers, der ihn in seiner Todeszelle besucht und für ihn betet, und der in seinen Worten auf den Römerbrief anspielt: „‘Oh! God forgive this wretched man!’ cried the boy with a burst of tears“ (52.411). Dickens lässt Oliver hier Worte sagen, die auf den Römerbrief Bezug nehmen: „O wretched man that I am, who shall deliver me from the body of this death?“ (Röm 7,24, *Authorized Version*), bei Luther „Ich elender Mensch! Wer wird mich erlösen von dem Leibe dieses Todes?“

Im Endeffekt sehen wir also ein Spannungsverhältnis zwischen dem diskursiven Text des Vorwortes von *Oliver Twist* mit seiner Postulierung eines Dienstes an der Gesellschaft und der Darstellung im Roman, in der Dickens auslotet, wie ein Mensch, der aufgrund seiner illegalen Machenschaften von der Gesellschaft im Endeffekt völlig verstoßen wird, durch eben diese Ausgestoßenheit eine Spur des Humanen und damit Erlösungsfähigen erkennbar macht. Es ist Oliver, der die *imago Dei* im Roman repräsentiert; wir erkennen diese nicht zuletzt darin, dass er um die Verzeihung Gottes für Fagin bittet. Dadurch bewegt er auch den Leser zur Sympathie für ihn.

In einem späteren Roman, *Little Dorrit*, hat Dickens die Transformation des Schmerzensmanns in einer Szene evoziert, die nicht auf eine einzelne Figur abzielt, sondern gleichsam die ganze menschliche Welt in einem Licht der Transfiguration zeigt:

It was one of those summer evenings when there is no greater darkness than a long twilight. The vista of street and bridge was plain to see, and the sky was serene and beautiful. People stood and sat at their doors, playing with children and enjoying the evening; numbers were walking for air; the worry of the day had almost worried itself out, and few but themselves were hurried. As they crossed the bridge, the clear steeples of the many churches looked as if they had

advanced out of the murk that usually enshrouded them and come much nearer. The smoke that rose into the sky had lost its dingy hue and taken a brightness upon it. The beauties of the sunset had not faded from the long light films of cloud that lay at peace in the horizon. From a radiant centre over the whole length and breadth of the tranquil firmament, great shoots of light streamed among the early stars, like signs of the blessed later covenant of peace and hope that changed the crown of thorns into a glory. (II.31.793)

In diesem Passus, der sich kurz vor den Schlusskapiteln des Romans findet, wird der Sonnenuntergang in London, dessen Licht auch die Kirchen aus ihrer Düsternis hervortreten lässt, nicht direkt zu einem Zeichen, aber doch mit einem Zeichen verglichen, das auf die Verwandlung der Dornenkrone, welche das Haupt Jesu entstellt, in einen Glorienschein verweist. In dieser vorsichtig-vergleichenden Annäherung, keineswegs in Affirmation, wird ein Darstellungsprinzip bei Dickens erkennbar: nämlich in der gefallenen, leidenden Welt die zeichenhafte Möglichkeit ihrer Verwandlung in eine nach göttlichem Willen ‚heile‘ Welt aufscheinen zu lassen.

4. Das Ich als selbstgeschaffenes Gottesbild

Die Dickens-Kritik hat hervorgehoben, dass er ein Gegner der calvinistischen Lehre von der menschlichen Sündhaftigkeit war, der vollkommenen Depravation des Menschen durch die Ursünde (vgl. Colledge, *Dickens, Christianity, and The Life of Our Lord* 127). In der Tat erscheint in Dickens' Werk der Versuch, auch im Verbrecher etwas zu finden „which, even in our fallen nature, we possess in common with the angels“ (Colledge, *Dickens, Christianity, and The Life of Our Lord* 130), geradezu als ein Zeichen für die noch vorhandene Gottesebenbildlichkeit des Menschen. Gleichzeitig haben wir gesehen, dass der Blick auf einzelne Romanfiguren (wie Quilp in *The Old Curiosity Shop*, der gar keine menschlichen Züge trägt, oder Monks in *Oliver Twist*) ein differenziertes Bild ergibt, dass Dickens also keineswegs „our fallen nature“ zu ignorieren trachtete.

Einen besonderen Fall stellen diejenigen Figuren dar, deren „fallen nature“ sich gerade in ihrer düsteren Religiosität manifestiert. Das eindrucklichste Beispiel dafür ist die rätselhafte Mrs. Clennam in *Little Dorrit*, die aufgrund einer ominösen Erkrankung ihrer Beine nie ihr Zimmer verlässt,

dort stets laut die Bibel liest und fixiert ist auf eine in der Vergangenheit liegende Schuld. Arthur, ihr vierzigjähriger Sohn – später wird sich herausstellen, dass er nicht ihr Sohn ist, und dass sie Arthurs Mutter das Geld vorenthalten hat, das sein Vater ihr vermacht hatte –, versucht ihren Panzer der religiösen Selbstgerechtigkeit zu durchdringen. Er will die Schuld wiedergutmachen, die er nicht kennt.

‘I foresee,’ she returned, fixing her eyes upon him, ‘what it is. But the Lord forbid that I should repine under any visitation. In my sinfulness I merit bitter disappointment, and I accept it.’

‘Mother, I grieve to hear you speak like this, though I have had my apprehensions that you would –’

‘You knew I would. You knew *me*,’ she interrupted. [...]

Woe to the suppliant, if such a one there were or ever had been, who had any concession to look for in the inexorable face at the cabinet. Woe to the defaulter whose appeal lay to the tribunal where those severe eyes presided. Great need had the rigid woman of her mystical religion, veiled in gloom and darkness, with lightnings of cursing, vengeance, and destruction, flashing through the sable clouds. Forgive us our debts as we forgive our debtors, was a prayer too poor in spirit for her. Smite Thou my debtors, Lord, wither them, crush them; do Thou as I would do, and Thou shalt have my worship: this was the impious tower of stone she built up to scale Heaven. (I.5.46-47)

„He rejected Original Sin“, schreibt Humphrey House von Dickens (*The Dickens World* 112). Das greift zu kurz, wenn es nicht um den Menschen Dickens geht, sondern um die Romane. In der Welt von *Little Dorrit* gibt es Schuld und Sünde, aber diese bestehen paradoxer Weise vor allem, wie wir hier sehen, in einem Insistieren auf der Sündhaftigkeit als solcher, die sich entweder als die Sünde anderer manifestiert, oder den Anlass zu einem perversen Stolz auf die eigene Sündhaftigkeit bildet. Diese Betonung der Sünde wird zum Mantel der Selbstgerechtigkeit; in Mrs. Clennams Fall ermöglicht nämlich das Bestehen auf der universalen Depraviertheit, die eigene Schuld (das veruntreute Geld) gerade nicht einzugestehen. Religion ist hier Flucht vor der Sünde als persönlicher Schuld. Die Vaterunserbitte, „Forgive us our debts as we forgive our debtors“ wird vom Erzähler radikal ernst genommen; es wird in Mrs. Clennam gezeigt, wie schwer

sie überhaupt zu verwirklichen ist, weil sie ein Eingeständnis der Schuld voraussetzt, gegen das sich Menschen mit allen Mitteln wehren, und nicht zuletzt mittels der Religion.

Wir sehen hier, wie Dickens im fiktiven Bild menschlichen Verhaltens viel Komplexeres gestaltet als bloße dogmatische Positionen. Wir sehen, wie das Einnehmen einer dogmatischen Position selbst zur Verhinderung des religiösen Gehalts beiträgt,¹⁷ denn sie stützt die menschliche Selbstanmaßung; eine Haltung, die schon der Dichter und Prediger John Donne in seiner berühmten „Deaths Duell“-Predigt zur Sprache brachte:

Miserable men, who shall therefore bee sayd never to have named *Jesus*, because they have named him *too often*; and therefore hear *Jesus* say, *Nescivi vos, I never knew you*, because they made themselves *too familiar* with him. (*Selected Prose* 324)¹⁸

Die Betonung menschlicher Hybris als Religion der Unfrömmigkeit, die im zitierten *Little Dorrit*-Passus im Bild des Turmbaus zu Babel, „the impious tower of stone“, erscheint, wird gegen Ende des Romans noch einmal aufgegriffen.

More than forty years had passed over the grey head of this determined woman, since the time she recalled. More than forty years of strife and struggle with the whisper that, by whatever name she called her vindictive pride and rage, nothing through all eternity could change their nature. Yet, gone those more than forty years, and come this Nemesis now looking her in the face, she still abided by her old impiety – still reversed the order of Creation, and breathed her own breath into a clay image of her Creator. Verily, verily, travellers have seen many monstrous idols in many countries; but no human eyes have ever seen more daring, gross, and shocking images

¹⁷ So wird für Mrs. Clennam die Bibel – nicht zuletzt in ihrer Materialität als Buch – selbst zur Verhinderung der Wahrnehmung ihrer Botschaft (I.3.29-30): „There was the interminable Sunday of [Arthur’s] nonage; when his mother, stern of face and unrelenting of heart, would sit all day behind a Bible – bound, like her own construction of it, in the hardest barest, and straitest boards, with one dented ornament on the cover like the drag of a chain, and a wrathful sprinkling of red upon the edges of the leaves – as if it, of all books! were a fortification against sweetness of temper, natural affection, and gentle intercourse.“

¹⁸ „Deaths Duell, or, A Consolation to the Soule, against the Dying Life, and Living Death of the Body, 25 February 1631“ (in *Selected Prose* 310-26).

of the Divine nature, than we creatures of the dust make in our own likenesses, of our own bad passions. (II.30.775)

Hier begegnet uns wieder das Konzept der Gottesebenbildlichkeit, aber nun ist es nicht der Mensch, der aufgrund seiner kreativen Kraft „in poor humanity the fallen likeness of the angels of God“ erkennt, sondern der Mensch, der sich einen Gott (oder sich selbst als Gott) nach seinem eigenen Bilde schafft. Auch hier stimmt die Richtung nicht, das Unterste, „bad passions“, wird zuoberst gekehrt und tritt an die Stelle des Göttlichen. Dies ist gleichsam die Ursünde, die sich bei Dickens immer wieder gestaltet findet, das Sein-Wollen-wie-Gott durch eine religiöse Anmaßung, die gerade den Kern des Religiösen, die Erkenntnis der Begrenztheit der (Ich-)Welt, missachtet. Ein weiteres deutliches Beispiel ist der Stiefvater des Protagonisten von *David Copperfield*, Mr. Murdstone, von dem eine andere Romanfigur sagt, „Mr. Murdstone sets up an image of himself, and calls it the Divine Nature“ (59.834).

Gerade durch das Motiv der künstlerischen Hervorbringung des Werkes („a clay image“) impliziert der zitierte Passus aus *Little Dorrit* auch eine kritische Selbstreflexion der Dichtung. Dichtung, die Glaubens- bzw. Unglaubensbekenntnis sein wollte, setzte sich genau der Gefahr aus, die Dickens uns in Mrs. Clennam vor Augen führt. Gerade die höchste Gabe menschlichen Schaffens wird somit als der Gefahr der höchsten Pervertierung unterworfen gezeigt. Deshalb spielt gerade in diesem Roman die Demut, verwirklicht in der Titelfigur der Little Dorrit, aber auch in Arthur Clennam, eine so zentrale Rolle.

5. Die Inspiration

Man könnte nun fragen, ob Religion, Religiöses, Gott in Dickens' Romanen und Erzählungen hauptsächlich in negativer Gestalt auftauchen. Einerseits wurde erkennbar, dass gerade hierin eine religiöse Dimension der Werke zu erkennen ist. Gott ist verborgen, wer ihn zu kennen glaubt, setzt sich der Versuchung aus, ihn durch das eigene Ebenbild zu ersetzen. Andererseits beschränkt Dickens sich in der Tat nicht auf die Negativität. Seine Religion mag eine Religion der guten Werke gewesen sein, wie House behauptet; in seinem dichterischen Werk sehen wir (auch) anderes. Hier ist immer wieder zu erkennen, dass Dickens Figuren schafft, die in unterschiedlicher Weise in menschlicher Gestalt Göttliches zum Vor-

schein bringen. Im Frühwerk geschieht dies vorwiegend in allegorischer Weise, dementsprechend tritt das Konzept, die Idee (z.B. die Idee des Guten) in den Vordergrund, das im Kind verwirklicht erscheint; Oliver ist dafür ein Beispiel.¹⁹ Aber selbst in *Oliver Twist*, einem formal hybriden Werk, wird in „poor humanity“ der gefallene, gottnahe Engel sichtbar. Wir sahen ja selbst auch in Fagin noch eine Spur davon, die ihn poetisch rettet.

In *Little Dorrit* wird wieder auf das Kind zurückgegriffen, nun aber in gebrochener Form, denn Little Dorrit ist eben kein Kind, sondern schon in dem „The Child of the Marshalsea“ benannten Kapitel (I.7) eine erwachsene Frau von 22 Jahren. Sie wird im Schuldgefängnis geboren, wo ihr Vater über Jahrzehnte einsitzt. Diese Figur des Vaters variiert das Motiv der Gottesebenbildlichkeit in prekärer Weise, denn er wird, als Gefangener, zum verehrten (oder in einem allmählich sich etablierenden rituellen Vorgang zum scheinbar verehrten) pseudo-übermenschlichen Vater dieser Institution, einer Welt in der Welt; gerettet nur durch die Tochter, die sich in Liebe seiner Hilflosigkeit annimmt. Auch hier sehen wir wieder, dass es nicht um eine Religion der guten Werke geht, denn bei dem Liebeshandeln der Tochter ist das konzeptionell Entscheidende die wesensmäßige Auszeichnung, die sie zu diesem Handeln befähigt. Little Dorrit ist erwählt, so zu sein, wie sie ist. Im folgenden kommentierenden Passus knüpft der Erzähler dabei eine Verbindung zwischen Künstlertum, Religion und demütiger Liebe.

From that time the protection that her wondering eyes had expressed towards him, became embodied in action, and the Child of the Marshalsea took upon herself a new relation towards the Father.

At first, such a baby could do little more than sit with him, deserting her livelier place by the high fender, and quietly watching him. But this made her so far necessary to him that he became accustomed to her, and began to be sensible of missing her when she was not there. Through this little gate, she passed out of childhood into the care-laden world.

What her pitiful look saw, at that early time, in her father, in her sister, in her brother, in the jail; how much, or how little of the

¹⁹ Als ideenhaft-allegorisch erscheint auch die kindliche Protagonistin von *The Old Curiosity Shop* (1840/41), Little Nell. Den Hinweis gibt die Reflexion des Erzählers: „As it was, she seemed to exist in a kind of allegory“ (1.13).

wretched truth it pleased God to make visible to her; lies hidden with many mysteries. It is enough that she was inspired to be something which was not what the rest were, and to be that something, different and laborious, for the sake of the rest. Inspired? Yes. Shall we speak of the inspiration of a poet or a priest, and not of the heart impelled by love and self-devotion to the lowliest work in the lowliest way of life! (I.7.71)

Das hier erkennbare Konzept der Inspiration bildet die Brücke zwischen dem Werk des Dichters, der Berufung des Priesters und noch der allerniedrigsten Arbeit („lowliest work“), wo sie Ausdruck von „love and self-devotion“ ist.²⁰ Damit wird diese Passage zu einem poetologischen Schlüsseltext im Hinblick auf Dickens' Konzeption einer erzählenden Dichtung, die dadurch Religiöses verwirklicht, dass sie eine Analogie begründet zwischen dem Werk des Romans selbst und dem in ihm vorgestellten, zugleich exzeptionellen und prototypisch menschlichen Handeln aus Liebe, und dass sie diese Analogie in einem gemeinsamen göttlichen Ursprung lokalisiert. Gegen Ende von *Little Dorrit* wird dies ganz wörtlich in einem Bild gezeigt. Als Little Dorrit und Arthur Clennam heiraten, fällt das Sonnenlicht durch ein farbiges Glasbild des Erlösers auf das Paar; sie sind also die Projektionsfläche dieses Bildes, gleichsam ein Ebenbild des Abbildes des Urbildes: „And they were married, with the sun shining on them through the painted figure of Our Saviour on the window“ (II.34.825).

Eine ähnliche Verbindung erscheint im Roman *Bleak House*, wo wir wiederum von der Erwählung einer Figur sprechen können. Ich meine damit nicht die Co-Erzählerin Esther Summerson, die gewisse Ähnlichkeiten mit Little Dorrit aufweist, sondern eine Nebenfigur, den eingangs bereits erwähnten Straßenkehrerjungen Jo, der eigentlich ein Straßenjunge ist, denn seine unsägliche Behausung, die den sprechenden Namen „Tom-all-Alone's“ trägt, ist gar keine. *Bleak House* trägt noch viel deutlicher als *Little Dorrit* Züge des Detektivromans; es geht um das Rätsel der Herkunft von Esther Summerson, die, wie sich herausstellen wird, die unehe-

²⁰ Yeazell 48-49 verweist darauf, dass diese Inspiration Little Dorrit als weibliche Erlöserfigur kennzeichnet, wie sie zum Zeitpunkt des Erscheinens bereits eine lange literarische Tradition besaß. Zur Verbindung von religiöser Inspiration und innerweltlichem „modest life of usefulness and happiness“ (II.34.826) in der Protagonistin des Romans, siehe Zirker.

liche Tochter einer adligen Dame, Lady Dedlock, und eines armen ehemaligen Offiziers ist, der sich später unter dem Namen Nemo als Schreiber in Gerichtssachen durchschlägt. Dieser Schreiber ist, wie wir in dem folgenden Passus erfahren werden, der einzige, der in der Vergangenheit gut zu Jo war, aber er ist tot. Ein Arzt, Allen Woodcourt, der Esther Summerson liebt, nimmt sich schließlich Jos an, doch Jo ist inzwischen todkrank. Auf dem Sterbebett spricht er mit ihm den Anfang des Vaterunsers.

After watching him closely a little while, Allan puts his mouth very near his ear, and says to him in a low, distinct voice:

‘Jo! Did you ever know a prayer?’

‘Never knowd nothink, sir.’

‘Not so much as one short prayer?’

‘No, sir. Nothink at all. Mr. Chadbands he wos a-prayin wunst at Mr. Sangsby's and I heerd him, but he sounded as if he wos a-speakin to hisself, and not to me. [...]’

It takes him a long time to say this; and few but an experienced and attentive listener could hear, or, hearing, understand him. After a short relapse into sleep or stupor, he makes, of a sudden, a strong effort to get out of bed.

‘Stay, Jo! What now?’

‘It's time for me to go to that there berryin ground, sir,’ he returns with a wild look.

‘Lie down, and tell me. What burying ground, Jo?’

‘Where they laid him as wos wery good to me, wery good to me indeed, he wos. It's time fur me to go down to that there berryin ground, sir, and ask to be put along with him. I wants to go there and be berried. He used fur to say to me, “I am as poor as you to-day, Jo,” he ses. I wants to tell him that I am as poor as him now, and have come there to be laid along with him.’

[...]

‘Jo, my poor fellow!’

‘I hear you, sir, in the dark, but I'm a-gropin—a-gropin—let me catch hold of your hand.’

‘Jo, can you say what I say?’

‘I'll say anythink as you say, sir, for I knows it's good.’

‘OUR FATHER.’

‘Our Father!—yes, that's wery good, sir.’

‘WHICH ART IN HEAVEN.’

‘Art in Heaven—is the light a-comin, sir?’

'It is close at hand. HALLOWED BE THY NAME!'

'Hallowed be—thy—'

The light is come upon the dark benighted way. Dead!

Dead, your Majesty. Dead, my lords and gentlemen. Dead, Right Reverends and Wrong Reverends of every order. Dead, men and women, born with Heavenly compassion in your hearts. And dying thus around us every day. (47.648-49)

Der Erzähler spricht am Schluss in der Attitüde des Redners. Es täuscht aber, wenn man damit nur die soziale Anklage verbinden will. Natürlich gelingt es Dickens, durch die bittere Satire die Gefahr der Sentimentalität im Keim zu ersticken. Die Chadbands beten in ihrem religiösen Eifer immer nur für sich selbst und als Selbstgespräch; sie sind ganz gewiss Beispiele für die „Wrong Reverends“, die Dickens mit seinem zynischen Wortspiel, das im Deutschen nicht wiederzugeben ist, im Sinn hat. Doch das Insistieren auf der Wirklichkeit des Todes am Ende des Passus erfolgt jenseits aller sozialen und institutionellen Kritik. Ja, es gibt auch die „Right Reverends“ und vor allem die direkt als Leser angesprochenen Menschen „born with Heavenly compassion in your hearts“; aber auch diese sind letztlich machtlos. Das existenzielle Ärgernis von Jos Tod, die Wirklichkeit täglichen Sterbens, ist nicht durch Sozialreformen oder Akte der Barmherzigkeit aus der Welt zu schaffen.

Umso wichtiger scheint es mir, die vorangegangene Gebetsszene ernst zu nehmen. Es findet sich in der Dickensliteratur viel Kritik daran. Janet Larson z.B. meint (26), dass der Arzt Woodcourt daran scheitere, Jo das Vaterunser beizubringen, denn dieser sei durch Unwissenheit tiefer gesunken als die Tiere („lower than the beasts that perish“, *The Oxford Illustrated Dickens* 47.641; Luther Ps 49,21, „so fährt er davon wie ein Vieh“). Dies bewirke eine selbstreflexive Destabilisierung der liturgischen Anspielung („self-reflexive destabilizing of liturgical allusion“). Was immer das genau sein mag: Larson folgt damit dem mehrfach erwähnten Humphrey House, der die Szene für misslungen hält (vgl. *The Dickens World* 132),²¹ u.a. weil Jo das Vaterunser sowieso nicht verstehen konnte („which anyway he could not have understood even so far“). Carolyn Oulton dagegen betont, dass für Dickens der schrecklichste Aspekt von Jos Elend die Tatsache sei, dass er sterbe, ohne jemals das erste Gebet zu En-

²¹ Zur Kritik an House siehe Leimberg/Černý 280.

de sprechen zu können, das ihm beigebracht worden sei („the most horrifying aspect of Jo's plight is that he dies without completing the first prayer he has ever been taught“); „Jo's lack of religious education imperils his salvation“ (*Literature and Religion in Mid-Victorian England* 179).

Meiner Ansicht nach gehen solche Urteile an den Sätzen des Textes vorbei. Sie ignorieren die deutlich ironischen Signale des Erzählers: Jo ist natürlich nicht einer jener zu missionierenden „genuine foreign-grown savages“ (47.640-41), denen sich Mrs. Jelleby, die Advokatin teleskopischer Philantropie, widmet. Dementsprechend geht es in dieser Szene weder um Jos rationale Instruktion noch um Dickens' Glaubensüberzeugungen. Es geht darum, dass ein Junge im Augenblick des Sterbens mit Worten begleitet wird, die ihm Trost und Hoffnung spenden. Und genau dies tun sie. Jo vertraut der Wirkung von Woodcourts vorgeschprochenen Worten blind („I'll say anythink as you say, sir, for I knows it's good“); sie sind die einzige Medizin, die dieser noch zu geben vermag. Er wird begleitet bis zu dem Punkt, da Woodcourt ihn verlassen muss; seine Gebetsworte müssen elliptisch bleiben. Doch dann folgt ein von den genannten Kritikern ignoriertes Satz, ein streng genommen ganz ungeheuerlicher Indikativsatz als Wirklichkeitsaussage; ein Satz, wie er eben nur in der Fiktion unbezweifelbare Wirklichkeit sein kann, ja sogar Wirklichkeit sein muss, wenn wir nicht das Buch in die Ecke werfen wollen: „The light is come upon the dark benighted way.“ Das Licht ist gekommen, es ist nicht vielleicht oder möglicherweise oder nach der Meinung von XY gekommen, es ist da. Die Schlichtheit der überwiegend einsilbigen Wortkette (nur „benighted“ sticht heraus, aber auch hier ist nicht mehr als die schlichte Nacht zu finden)²² geht einher mit einer versöhnlichen Rhythmisierung, wir hören einen sechshebigen Jambus, welche der Wirklichkeitsaussage den Hauch unprosaischer Besonderheit verleiht. Gerade der Arme im Geiste Jo ist derjenige, auf dessen Weg das Licht fällt; er stirbt nicht wie ein Tier, sondern ist erwählt: Sein Weg ist vom Licht beschienen.²³

²² Vgl. Bunyans *The Pilgrim's Progress*, wo der Porter am Palace Beautiful über den Pilger sagt: „[...] but being weary, and benighted, he asked me if he might lodge here to night“ (47).

²³ Die Todesszene bestätigt damit die frühere Beschreibung von „Jo the outlaw with the broom, who had that distant ray of light upon him when he swept the churchyard-step“ (16.219). Eine weitere Verbindung schafft Dickens durch die Szene, in der sich Mr. Buckett und Mr. Snagsby auf die Suche nach Jo begeben und in einer armseligen Unterkunft eine Mutter mit ihrem Baby erblicken: „and as he turns his

Hier wird der Roman allenfalls indirekt zur Reflexion religiöser Überzeugungen, primär aber – für einen Augenblick – zur Gestaltung religiöser Wirklichkeit (er wird so ‚heilig‘, wie ein fiktionaler Text eben werden kann). Dickens belässt es bei diesem einen Satz; mehr wäre gefährlich, würde die Gefahr der zu großen und anmaßenden Gottes-Vertrautheit heraufbeschwören. Doch Dickens integriert seinen Satz strukturell in das Handlungs- und Personengefüge des Romans. Jo ist eine Nebenfigur, aber er rückt ins Rampenlicht; der Roman wäre ohne ihn undenkbar. Dickens vollzieht, im Sinne einer ikonischen Darstellung, d.h. einer Analogie von Struktur und Inhalt, wovon er spricht, indem er Jo für die Klärung des Handlungsrätsels, die Identität der Figuren, eine zentrale Funktion verleiht. Wie noch (oder gerade) der Ärmste und Ungebildetste das Licht jenseits des Todes erblicken darf, so wird die unbedeutendste Gestalt des Romans zu einer ganz wichtigen. Der Erzähler lässt den Arzt Woodcourt darüber nachdenken, auf welcher seltsamen Weise das Schicksal diesen ungestalteten Verstoßenen in das Lebensnetz ganz verschiedener Menschen hineingewoben hat. Aber es ist ja Dickens, der dies tut. Er ist der Schreiber, der Nemo, der gut zu Jo ist; er ist es, der ihm einen menschlichen (wenn auch den aller kürzesten) Namen gibt und dem Leser die Geschichte einer Rettung über den Tod hinaus. Literatur mimt hier in Werk und Ebenbild eine göttliche Schöpfung jenseits der Propagierung religiöser Überzeugungen.

Literaturverzeichnis

- Blake, William. *The Complete Poetry and Prose*. Hg. David V. Erdman. New York: Anchor Books, 1988.
- Booth, Michael R. *Theatre in the Victorian Age*. Cambridge: CUP, 1991.
- Bunyan, John. *The Pilgrim's Progress*. Hg. William R. Owens. Oxford: OUP, 2003.
- Cockshut, A. O. J. *The Imagination of Charles Dickens*. 1961. London: Methuen, 1965.
- Colledge, Gary L. *Dickens, Christianity, and The Life of Our Lord*. London: Continuum, 2009.

light gently on the infant, Mr. Snagsby is strangely reminded of another infant, encircled with light, that he has seen in pictures“ (22.312). Deutlich ist hier der Hinweis auf die Thematik der Gottesebenbildlichkeit.

- . *God and Charles Dickens: Recovering the Christian Voice of a Classic Author*. Grand Rapids: Brazos P, 2012.
- Dickens, Charles. „Old Lamps for New Ones“. [*Household Words*, 15.6.1850] *The Dent Uniform Edition of Dickens' Journalism*. Hg. Michael Slater. 4 Bd. London: Dent, 1996. 2: 242-48.
- . *Oliver Twist*. Hg. Kathleen Tillotson. Intr. and Notes Stephen Gill. Oxford: OUP, 1999.
- . „Snoring for the Million“. [*The Examiner*, 24.12.1842.] *The Dent Uniform Edition of Dickens' Journalism*. Hg. Michael Slater. London: Dent, 1996. 2: 51-55.
- . *The Oxford Illustrated Dickens*. 21 vols. Oxford: OUP, 1947-58. Repr. 1987.
- . *The Pilgrim Edition of the Letters of Charles Dickens*. Bd. 4: 1844-1846. Hg. Kathleen Tillotson. Oxford: Clarendon P, 1977.
- Donne, John. *Selected Prose*. Hg. Neil Rhodes. Harmondsworth: Penguin, 1987.
- Endicott, Annabel. „Pip, Philip and Astrophel: Dickens's Debt to Sidney?“ *Dickensian* 63 (1967): 158-62.
- Gill, Stephen. „Introduction“. *Oliver Twist*. Hg. Kathleen Tillotson. Oxford: OUP, 1999.
- House, Humphrey. *The Dickens World*. 1941. Oxford: OUP, 1960.
- Kent, William. *Dickens and Religion*. London: Watts, 1930.
- Larson, Janet. *Dickens and the Broken Scripture*. Athens: The U of Georgia P, 1985.
- Leimberg, Inge/Černý, Lothar. *Charles Dickens: Methoden und Begriffe der Kritik*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1978.
- Mason, Emma. „Religion“. *Charles Dickens in Context*. Hg. Sally Ledger/Holly Fournieux. Cambridge: CUP, 2011. 318-25.
- Milton, John. *Paradise Lost*. Hg. Alastair Fowler. Harlow: Longman, 21998.
- Oulton, Carolyn. *Literature and Religion in Mid-Victorian England: From Dickens to Eliot*. Houndmills: Palgrave Macmillan, 2003.
- Paulson, Ronald. *Hogarth*. Bd. 3: *Art and Politics, 1750-1764*. Cambridge: The Lutterworth P, 1993.
- Pope, Alexander. *The Poems of Alexander Pope*. Hg. John Butt. Vol. 9: *The Odyssey of Homer: Books I-XII*. Hg. Maynard Mack. London: Methuen, 1967.
- Sidney, Sir Philip. *An Apology for Poetry*. Hg. Geoffrey Shepherd/R. W. Maslen. Manchester: Manchester UP, 2002.
- Slater, Michael. *Charles Dickens*. New Haven: Yale UP, 2009.
- Tolley, Michael J. „Blake's Debt to Pope“. *Blake Newsletter* 2.4 (1969): 62-64.
- Warner, Malcolm. *The Victorians: British Painting 1837-1901*. Washington: National Gallery of Art, 1996.

- Yeazell, Ruth Bernard. „Do It or Dorrit“. *Novel* 25.1 (1991): 33-49.
- Yoder, R. Paul. „Blake's Pope“. *Romantic Generations: Essays in Honor of Robert F. Gleckner*. Hg. Ghislane McDayter/Guinn Batten/Barry Milligan. Cranbury, NJ: Associated UPs, 2001. 23-42.
- Zirker, Angelika. „Weak, sexless, one-dimensional, boring? Reading Amy Dorrit“. *Dickens's Signs, Readers' Designs: New Bearings in Dickens Criticism*. Hg. Norbert Lennartz/Francesca Orestano. Rom: Aracne, 2012. 169-89.

Resurrection and Awakening: Frances Hodgson Burnett's *The Secret Garden*

ANGELIKA ZIRKER

Im Zentrum des Romans The Secret Garden (1911) von Frances Hodgson Burnett steht die kränkliche Waise Mary, die nach dem Tod ihrer Eltern in Indien zu ihrem Onkel nach Yorkshire zieht. Auf seinem herrschaftlichen Anwesen entdeckt sie einen geheimen Garten, der ihr zur Heilung und dem ganzen Haushalt zur Auferstehung aus einem Zustand des Todes-im-Leben verhilft. Der Roman ist in einer christlichen Weltsicht verankert, die mit einer eklektizistischen Mischung von Elementen verschiedenster Provenienz angereichert wird: Philosophie, Mythologie, Magie, Naturmystik, Kindheitskonzepte, Hagiographie, Christian Science und Psychologie. Dies entspricht der Weltsicht und religiösen Überzeugung der Autorin, die auf eine singuläre Doktrin als Heilmittel für das Mädchen Mary und ihre Umgebung verzichtet und vielmehr das literarische Werk selbst als den Ort vorstellt, wo eine Verbindung und Versöhnung aller Mittel zur Erlösung und Befreiung aus dem Tod-im-Leben möglich scheint.

Frances Hodgson Burnett's novel *The Secret Garden* (1911) evolves around Mary Lennox, a “contrary” (9.66) and sickly girl, who, after her parents' death, is sent from India to live with her widowed uncle Archibald Craven at Misselthwaite Manor in Yorkshire. There she finds a secret garden, which helps her to become healthy in body and soul and to also restore the estate with its inhabitants from their ‘death-in-life’¹ which was caused by her aunt's accident and subsequent death ten years earlier.

¹ This article is based on my paper “‘Restored from Death’: Redemptive Children and Nature in Frances Hodgson Burnett's Writings,” presented at the 9th International *Connotations* Symposium on the topic “Restored from Death in Literature and Literary Theory” (Tübingen, July 29 to August 2, 2007). I would like to thank Matthias Bauer and Jan Stievermann for their helpful comments while revising this contribution. – For an overview of the background and history of the topos ‘death-in-life,’ see, e.g., Blaicher's contribution to the collection of essays *Death-in-Life*, where he traces back the topos to Seneca; as well as Berger's essay “LIFE-IN-DEATH als romantischer Alptraum” on the denomination of the topos as originating in Coleridge's *The Rhyme of the Ancient Mariner*; and the articles by Černý and Lelle. Burnett's representation of the motif can be regarded as a return to the theological-soteriological interpretation of the topos, contrary to the prevalent attitude in the