

# **Kindheit und Familie in den Romanen von Charles Dickens**

Dissertation zur Erlangung des Grades der Doktorin der Philosophie  
an der Fakultät für Geisteswissenschaften  
der Universität Hamburg  
im Fach Anglistik/Literatur- und Kulturwissenschaft

vorgelegt von

Nina Stedman  
aus  
Moreton-in-Marsh, Großbritannien

Hamburg 2017

**Mitglieder der Prüfungskommission der Disputation am 16. April 2018**

für das Dissertationsverfahren von Nina Stedman zur Erlangung des Grades der Doktorin der Philosophie an der Fakultät für Geisteswissenschaften der Universität Hamburg 2017 zum Thema *Kindheit und Familie in den Romanen von Charles Dickens*

Vorsitzender: Professor Dr. Peter Hühn, Universität Hamburg

Mitglied der Prüfungskommission: Professor Dr. Johann N. Schmidt, Universität Hamburg

Mitglied der Prüfungskommission: Professor Dr. Stephan Karschay, Universität Hamburg

.....

.....

## **Abstract: Kindheit und Familie in den Romanen von Charles Dickens**

Die vorliegende Arbeit untersucht den Wandel von Familienstrukturen und deren Bedeutung für das Individuum in den Romanen von Charles Dickens vor dem Hintergrund der englischen Sozial- und Kulturgeschichte des 19. Jahrhunderts mit Bezug auf Niklas Luhmanns Theorie des Strukturwandels der Gesellschaft von der Vormoderne zur funktional ausdifferenzierten Gesellschaft. Die chronologischen Romananalysen des Gesamtwerks zeigen den Wandel und entscheidende Wendepunkte in Dickens' lebenslanger Auseinandersetzung mit der Funktion der Familie für das Individuum, die in dieser Form noch nicht untersucht und beschrieben worden sind. Aus der Sicht auf die Funktion der Familie zwischen Identitätsbestimmung und Selbstbestimmung ergeben sich neue Erkenntnisse in Bezug auf die zentralen Figurenkonstellationen und Plots und somit auf Dickens' familienbezogenes Gesellschaftsverständnis zwischen Tradition und Moderne.

This dissertation analyses the role of the family and its function for the individual in Charles Dickens's novels in the context of the social and cultural history of nineteenth-century England with reference to Niklas Luhmann's theory of social evolution from the traditional hierarchical to the modern functional structure of society. The chronological approach to analysing Dickens' complete novelistic oeuvre shows the development and pivotal changes in his lifelong interest in describing the function of the family for the individual. Specifically, this approach sheds new light on Dickens's view of the family as the determining factor for the individual and his or her sense of self, and charts his shift towards redefining the family as the prerequisite for the successful self-determination of the modern individual. From this perspective, the configurations and plots at the centre of the novels can be understood in relation to Dickens's view of society as a family where all negotiations between tradition and modernity must be conducted on a personal level not present in the disembodied institutions or abstractions of rational discourse that Dickens consistently attacks.

## **Inhaltsverzeichnis**

Abkürzungen der Primärtexte

1. Einleitung

2. Zur Forschungslage S. 32

3. Kindheit und Familie im Kontext der englischen Sozialgeschichte bis 1870 S. 43

4. Die frühen Romane (1837 – 1844):

Krise und Restitution der traditionellen Familie S. 96

4.1 *Oliver Twist* S. 98

4.2 *Nicholas Nickleby* S. 112

4.3 *The Old Curiosity Shop* S. 120

4.4 *Barnaby Rudge* S. 126

4.5 *Martin Chuzzlewit* S. 138

5. Die Romane der mittleren Schaffensphase (1846 – 1857): Die moderne Familie und das Individuum zwischen emotionaler Bindung und Freiheitsoptimismus S. 146

5.1 *Dombey and Son* S. 147

5.2 *David Copperfield* S. 162

5.3 *Bleak House* S. 171

5.4 *Hard Times* S. 185

5.5 *Little Dorrit* S. 197

6. Die späten Romane (1859 – 1865): Die moderne Familie als Problem S. 214

6.1 *A Tale of Two Cities* S. 215

6.2 *Great Expectations* S. 225

6.3 *Our Mutual Friend* S. 239

7. Zusammenfassung der Ergebnisse und Schlussbetrachtung S. 249

Literaturverzeichnis S. 263

## **Im Text verwendete Abkürzungen der Primärtexte**

(in alphabetischer Reihenfolge und unter Verwendung der im Vergleich zu den Originaltiteln zum Teil gekürzten Titel der verwendeten modernen Ausgaben)

BH - *Bleak House*

BR - *Barnaby Rudge*

DC - *David Copperfield*

DS - *Dombey and Son*

GE - *Great Expectations*

HT - *Hard Times*

LD - *Little Dorrit*

MC - *Martin Chuzzlewit*

NN - *Nicholas Nickleby*

OCS - *The Old Curiosity Shop*

OMF - *Our Mutual Friend*

OT - *Oliver Twist*

TTC - *A Tale of Two Cities*

## **1. Einleitung: Kindheit und Familie in den Romanen von Charles Dickens**

Die vorliegende Arbeit untersucht den Wandel von Familienstrukturen und deren Bedeutung für das Individuum in den Romanen von Charles Dickens vor dem Hintergrund der englischen Sozial- und Kulturgeschichte des 19. Jahrhunderts.

Dickens' Romane können als Auseinandersetzung mit dem Prozeß der Modernisierung gelesen werden, den Niklas Luhmann in seiner Evolutionstheorie der Gesellschaft als Wandel von der stratifikatorischen zur funktionalen Differenzierung beschreibt.<sup>1</sup> Luhmanns Strukturmodell bietet für die Romananalysen einen nützlichen Bezugspunkt, es ist jedoch nicht das Ziel, hier eine durchgängig systemtheoretische Arbeit vorzulegen. Da es das Ziel dieser Arbeit ist, vor allem die Funktion der Familie für das Individuum zu beschreiben, illustriere ich einleitend zunächst die wesentlichen Aspekte der Sozial- und speziell der Familiengeschichte mit Verweisen auf die Romane, auch wenn diese angestrebte Engführung einige Ergebnisse der Einzelanalysen vorwegnimmt.

Grundsätzlich wandelte sich im Zuge der Entwicklung von der vormodernen hierarchischen zur neuzeitlichen Gesellschaft auch die Rolle der Familie. Luhmann geht davon aus, dass alle "hochkulturellen" Gesellschaften ursprünglich Adelsgesellschaften mit einer Oberschicht gewesen seien und spricht von Stratifikation, "wenn die Gesellschaft als Rangordnung repräsentiert wird und Ordnung ohne Rangdifferenzen unvorstellbar geworden ist" (1998, 679). Die Familie spielt in dieser Organisationsform der Gesellschaft eine tragende Rolle, denn "... mit Oberschicht, also mit stratifikatorischer Differenzierung, (ist) eine Ordnung von Familien, nicht von Individuen gemeint, also eine soziale Prämiierung von Herkunft und Anhang". Die "Schichtzugehörigkeit (wirkte) multifunktional" indem sie "Vorteile bzw. Benachteiligungen in so gut wie allen Funktionsbereichen der Gesellschaft bündelte und damit einer funktionalen Differenzierung kaum überwindbare Schranken zog" (1998, 679). Luhmann vertritt die These, dass die "alte Ordnung der Dinge" nicht durch den Aufstieg einer neuen Klasse, sondern durch "die Umstellung des Gesamtsystems der Gesellschaft auf einen Primat funktionaler Differenzierung"

---

<sup>1</sup> Er beruft sich dabei auf den amerikanischen Soziologen Talcott Parsons (Luhmann u.a. 1998, 602).

zerstört worden sei – ein "*extrem unwahrscheinlicher Vorgang*" (1998, 706-7; Hervorhebung des Autors). Für die Analyse der Funktion der Familie in Dickens' Romanen sind vor allem zwei Aspekte relevant. Zum einen gilt grundsätzlich, dass die begleitende "Durchsetzungssemantik" dieser Strukturentwicklungen "zunächst noch an der Begrifflichkeit der Tradition orientiert" ist (Luhmann 1998, 707-8). Zum anderen spielt die Familie in der modernen, funktional ausdifferenzierten Gesellschaft weiterhin eine wichtige Rolle - Luhmann nennt die Ökonomie der gemeinsamen Haushaltsführung, die Aufzucht von Nachwuchs und die "Herstellung einer psychisch ansprechenden Nahwelt" (1990, 207); sie verliert jedoch die strukturelle Funktion für die Gesellschaft im Sinne rangmäßiger Differenzierungen:

Jedenfalls hat die Familie nicht mehr die Funktion einer generellen Inklusionsinstanz für die Gesellschaft. Sie regelt nicht mehr das, was im Netzwerk sozialer Beziehungen jemand sein oder werden kann. Sie regelt nicht mehr den Zugang zur Höchstform menschlichen Zusammenlebens ... Man braucht nicht mehr zu einer Familie zu gehören, um *civis* zu sein. Die Inklusionsmechanismen, die regeln, wie jemand an der Gesellschaft teilnehmen kann, sind auf die Funktionssysteme verteilt. (1998, 207-8)

Luhmann verweist ausdrücklich darauf, dass dieser Wandel durchaus Probleme aufwirft, da das semantische Instrumentarium für die Beschreibung der neuen Strukturen zunächst fehlt und erst entwickelt werden muß, während weiterhin an traditionellen Beschreibungsmodellen festgehalten wird.<sup>2</sup> Wie die Analysen in dieser Arbeit zeigen, macht Dickens den Funktionswandel der Familie als erfahrbare Manifestation des gesellschaftlichen Modernisierungsprozesses zu seinem grundlegenden Thema. Die Darstellungsvarianten in den Romanen reflektieren die Schwierigkeiten in der Beschreibung des Wandels einerseits im Kontext von "uncontrollable change at all levels of human existence" (Philip Davis 4) und andererseits angesichts der Vielfalt der familialen Lebensformen zwischen Tradition und Moderne, die im 19. Jahrhundert nebeneinander bestanden. Auch für die Geschichtsschreibung stellt die Familie eine Herausforderung dar, da genaue

---

<sup>2</sup> Luhmann beschreibt den Prozeß der funktionalen Ausdifferenzierung, dessen Anfänge "schwer zu datieren sind" wie folgt: "Entscheidend ist, daß irgendwann die Rekursivität der autopoietischen Reproduktion sich selbst zu fassen beginnt und eine Schließung erreicht, von der ab für Politik nur noch Politik, für Kunst nur noch Kunst, für Erziehung nur noch Anlagen und Lernbereitschaft, für die Wirtschaft nur noch Kapital und Ertrag zählen und die entsprechenden gesellschaftsinternen Umwelten – dazu gehört dann auch Schichtung – nur noch als irritierendes Rauschen, als Störungen oder Gelegenheiten wahrgenommen werden." (1998, 707-8)

Definitionen und Datierungen äußerst problematisch sind und sich das Verhältnis von Semantik und Lebenswirklichkeit als überaus komplex erweist.

Die moderne "Ablösung der Funktionssysteme von Schichtprämissen", beispielsweise im Rechts- und Bildungssystem, hat zur Folge, dass "Herkunft ... für die Funktionssysteme kaum noch eine Rolle (spielt)" (1998, 734). Die Ausdifferenzierung der Funktionssysteme verlangt vom Individuum, dass es seine Identität über verschiedene soziale Rollen definieren muß: es wird "für sich selber die Instanz, die sich fragt, welche Art und welches Ausmaß von Engagement ihm als vernünftig erscheinen" (1998, 740). Der abnehmende Stellenwert der Herkunft und der erweiterte Handlungsspielraum des Individuums führen dazu, dass Kindheit und Bildung neu definiert werden, um das Individuum dazu zu befähigen, diese – ebenfalls im Wandel begriffenen - sozialen Rollen auszufüllen:

Spätestens im 18. Jahrhundert kommt es, zunächst in den bürgerlichen Schichten, zu neuen Formen der Sozialisation, die nicht mehr voraussetzen, daß das Kind durch Herkunft schon definiert ist und nur gegen Verführungen und Korruption geschützt und mit statusbezogenen Fähigkeiten ausgestattet werden müsse. Mehr und mehr stellt man statt dessen auf innere Werte, auf Vorbereitung für eine noch unbestimmte Zukunft, auf eigene Urteilsfähigkeit, auf »Bildung« ab. Hieraus folgt, daß der Einfluß von Schichtung auf die gesellschaftlichen Verhältnisse grundlegend umstrukturiert werden muß. Der neue, seit dem 18. Jahrhundert aufkommende Begriff der »sozialen Klasse« gibt darüber nur wenig Auskunft; ja er verdeckt als bloßer Einteilungsbegriff eher die wahren Mechanismen, auch wenn man den Klassen mit Mystifikationen irgendwelcher Art soziale Wirkungen ... zuschreibt. Jedenfalls findet man im 19. Jahrhundert in Europa keine auf Familienhaushalten beruhende soziale Schichtung mehr – auch nicht in England. (1998, 741)

Zwar ist die Schichtzugehörigkeit weiterhin wirksam, aber nur auf der Ebene der individuellen (durchaus karriereförderlichen) Kontakte, während zugleich Organisationen – Luhmann nennt beispielsweise Schulen, Universitäten und politische Parteien – die "Sozialintegration" befördern (1998, 742). Für Dickens ist die Schwierigkeit der Beschreibung des Verhältnisses von Individuum, Familie und Gesellschaft – immer bezogen auf die englische Ausprägung der Klassenproblematik - die Herausforderung, mit der er sich in seinem gesamten Romanwerk variantenreich

auseinandersetzt: seine Darstellungen der Familie sind einerseits von Kontinuität und vom Rekurs auf traditionelle Beschreibungsmuster, andererseits von radikalen Brüchen und entscheidenden Neuerungen gekennzeichnet.

Es ist kein Zufall, dass Dickens für die Beschreibung des Wandels der Familie eine Vorreiterrolle zukommt, denn der Umbau von der stratifikatorischen zur funktional ausdifferenzierten Gesellschaft erfolgte in England früher als im übrigen Europa. In England setzte durch Überseehandel und Manufaktur bereits in der frühen Neuzeit ein dynamischer Wandlungsprozess ein, der zunehmend alle Bereiche der Gesellschaft erfaßte und sich im Verlauf des späten 18. und frühen 19. Jahrhunderts enorm beschleunigte.<sup>3</sup> Die Industrielle Revolution – sowohl Manifestation als auch Antrieb des Modernisierungsprozesses – führte zu grundlegend veränderten Strukturen auf allen Ebenen der englischen Gesellschaft (Belchem und Price 303). In *The Rise of the Novel* beschreibt Ian Watt den Einfluß dieser wirtschaftlichen und gesellschaftlichen Veränderungen auf die kulturelle Semantik bereits des 18. Jahrhunderts: der Roman wird zur Ausdrucksform der stetig wachsenden bürgerlichen Schicht, die sich ebenfalls im Verlauf des 19. Jahrhunderts stark verbreitert und nach neuen Formen der Selbstvergewisserung in der sich rapide verändernden Gesellschaft sucht.<sup>4</sup> Für das Verständnis von Dickens' Romanwerk ist das herausragende soziale Phänomen die Urbanisierung: das sichtbar rasante Städtewachstum, vor allem aber die Erfahrung der Großstadt als Möglichkeitshorizont und die damit einhergehende räumliche und soziale Mobilität des Individuums sind häufig wichtige Handlungselemente. Im Zuge dieser Wandlungsprozesse war nicht nur die Funktion der Familie, sondern auch ihre traditionelle Struktur radikalen Veränderungen unterworfen. Die Bedeutung sowohl der Familie als auch der erlebten Kindheit erfuhr eine grundlegende Neubestimmung, die mit dem Selbstverständnis des bürgerlichen Individuums untrennbar verbunden war, da die bürgerliche Kultur vor allem auf die Familie und eine neue Form der Häuslichkeit ausgerichtet war. Für das Verständnis von Dickens' Romanwerk ist vor allem der Statusverlust der Familie als identitätsstiftende Instanz im Vergleich zur vormodern-hierarchischen Gesellschaft von entscheidender Bedeutung. Die historisch neue Freiheit der Berufs- und Gattenwahl sowie größere soziale Aufstiegschancen und

---

<sup>3</sup> Eine Schlüsselfunktion kommt hier bereits der Gründung der East India Company im Jahr 1600 zu.

<sup>4</sup> Vgl. Watt 35-59; zu den für Dickens relevanten kulturellen und wirtschaftlichen Aspekten des "Book Trade" im 19. Jahrhundert vgl. Philip Davis 201-56.

räumliche Mobilität auf der einen Seite, andererseits aber auch das immer präsente Risiko der Isolation, der Entwurzelung und des Scheiterns, stellten Individuum, Familie und Gesellschaft in ein verändertes Spannungsverhältnis. Insbesondere die Anforderungen der modernen Arbeitswelt bedingten vielfach eine Diskontinuität zwischen Eltern und Kindern: Dickens beleuchtet auch das veränderte Verhältnis zwischen den Generationen in vielen Varianten. Auf den Struktur- und Bedeutungswandel der Familie sowie die Kontroverse um die historische Beschreibung der Familienformen wird in Kapitel 3 - "Kindheit und Familie im Kontext der englischen Sozial- und Kulturgeschichte bis 1870" - ausführlich eingegangen.

Der Kontext des Kindes ist natürlich die Familie, die entscheidenden Einfluss auf sein Leben hat, selbst wenn dieser soziale Bezug ganz oder teilweise fehlt: in der Mehrzahl der Figurenkonstellationen der Romane spielen Waisen oder Halbwaisen eine zentrale Rolle. Die Suche nach Ersatz für die fehlende Familie oder für ein fehlendes Elternteil ist eine Problematik, die Dickens sowohl in seinem schriftstellerischen Werk als auch in seiner Arbeit als Journalist immer wieder aufgreift. Er reflektiert damit die Tatsache, dass in der frühen und mittleren viktorianischen Epoche nur äußerst rudimentäre Institutionen vorhanden waren, um die Folgen des Scheiterns der Familie für das Individuum aufzufangen. Vielfältige und gesellschaftlich breit diskutierte Reformbestrebungen trugen erst ab der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts Früchte, sichtbar beispielsweise in der Etablierung des ersten Kinderkrankenhauses in England, des Great Ormond Street Hospital for Sick Children im Jahr 1852, an dessen Entstehung Dickens maßgeblich beteiligt war. Katharina Boehm weist nach, dass seine fiktionalen Kinderfiguren wiederum Einfluß auf die Debatte um Kindheit und damit auf die moderne, entwicklungsgeschichtliche Konzeptionalisierung von Kindheit hatten: "No other novelist of the nineteenth century rivals Dickens in shaping Victorian and modern ideas about childhood" (2). Auf die Neubestimmung der Rolle des Staates, insbesondere in Bezug auf den Anspruch auf Bildung und Wohlfahrt, wird als historischer Kontext für Dickens' Positionsbestimmung der Familie ebenfalls in Kapitel 3 eingegangen.

In Dickens' Romanen werden die zentralen Figuren grundsätzlich in der Beziehung zu ihren Familien gezeigt; es findet sich in seinem Werk kein Szenario, in dem die Familie überhaupt

keine oder nur eine geringe Rolle spielt, wie dies beispielsweise in Daniel Defoes *Robinson Crusoe* der Fall ist. Die Beziehung zwischen dem Kind und der Familie ist – selbst bei Fehlen der Eltern - immer die zentrale Figurenkonstellation und damit von entscheidender Bedeutung für die Romanhandlung insgesamt, anders als beispielsweise in Charlotte Brontës *Jane Eyre*, deren autobiographische Anklage gegen die "miserable cruelty" der Tante (*Jane Eyre. An Autobiography. "Chapter IV"*) sowie ihrer Schuljahre die Grundlage für ihre absolute Unabhängigkeit als Erwachsene darstellt. Dennoch liegen bislang jedoch nur sehr wenige Untersuchungen zur Bedeutung der Familienthematik in Dickens' Romanen vor. Die bereits vorliegenden Beiträge zum Themenkomplex *Dickens and Childhood* (Peters), die in Kapitel 2 vorgestellt werden, stellen überwiegend die Kindheit der individuellen Romanfiguren in den Fokus, weniger die Funktion der Familie für das Individuum. Zwar stellt Dickens im Vergleich zu seinen Zeitgenossen ungewöhnlich häufig eine Kinderfigur in den Mittelpunkt der Handlung oder räumt der kindlichen Entwicklung zu Beginn des Romans breiten Raum ein, ebenso häufig jedoch ist die zentrale Figur bereits im erwachsenen Alter, ersichtlich etwa an der eigenständigen Erwerbstätigkeit oder Heiratsfähigkeit, zum Beispiel bei der Titelfigur in *Little Dorrit*. In dieser Arbeit wird der Begriff 'Kind' daher vor allem im Sinne von 'Nachkommen' verstanden, d.h. nicht im entwicklungsbiologischen Sinn. Für die Untersuchung der Beziehung des biologisch erwachsenen Kindes zu seiner Familie sind dessen etwaige Ansprüche an die erlebte Kindheit, die sich beispielsweise aus dem romantischen Kindheitsbild oder dem Ideal bürgerlicher Häuslichkeit ableiten, allerdings durchaus relevant: Dickens' Interesse an der entwicklungspsychologischen Bedeutung der Kindheit zeigt sich an den erwachsenen Romanfiguren mit problematischen Kindheitsbiographien, beispielsweise Esther Summerson in *Bleak House* und Arthur Clennam in *Little Dorrit*. Diese letztgenannten Beispiele aus den Romanen verweisen bereits darauf, dass Dickens sein Kindheitsbild in der Entwicklung vom Früh- zum Spätwerk stark ausdifferenziert.

Im Verlauf seines Romanschaffens verlagert Dickens sein Interesse vom sozial isolierten Waisenkind auf das durch die Kindheitserfahrung in der Familie psychologisch geschädigte Individuum und nimmt in diesem Zusammenhang radikale Veränderungen in der Darstellung der Familie als Kontext des Kindes vor. Diese Tatsache ignorieren viele der bisherigen Untersuchungen zu Aspekten von Kindheit in Dickens' Werk, sie ist jedoch für das Verständnis der Romane ebenso wie für deren historische Kontextualisierung von entscheidender Relevanz. Der für das Verständnis

der Romane zentrale Aspekt des eingangs beschriebenen historischen Wandels ist die Ablösung der identitätsbestimmenden Funktion der Familie durch die Notwendigkeit der eigenständigen Identitätsbildung des Individuums und die Entscheidungsfreiheit über die Berufs- und Partnerwahl in zunehmender Unabhängigkeit von der Familie und deren Klassengebundenheit.

### Zielsetzung der Untersuchung

Die vorliegende Arbeit will zeigen, dass Dickens' Darstellung und Bewertung der Familie tiefgreifende Veränderungen und Brüche aufweist, die bislang noch nicht im Gesamtzusammenhang des Romanwerks beschrieben und analysiert worden sind. Deutlich zu unterscheiden sind drei Schaffensphasen mit jeweils radikal unterschiedlicher Ausrichtung in Bezug auf die Funktion der Familie für das Individuum. In den frühen Romanen, beginnend mit *Oliver Twist* (1837), ist die Familie im traditionellen Sinne identitätsbestimmend; die Handlung ist darauf ausgerichtet, diese Funktion der Familie für das Individuum wieder herzustellen. In den Romanen der mittleren Schaffensphase, beginnend mit *Dombey and Son* (1846) und endend mit *Little Dorrit* (1857), rückt die emotionale Bindung des Kindes an die Familie in den Vordergrund. Für fast alle Figuren im Zentrum der jeweiligen Romanhandlungen - gemeint sind hier die Kinder im Sinne von Nachkommen - gilt, dass die problematische psychologische Prägung über die biologische Kindheit hinaus Bestand hat und Folgen für den Lebensweg des Erwachsenen zeitigt. Das biologisch erwachsene Kind<sup>5</sup> wird im Spannungsfeld zwischen emotionaler Bindung und Freiheitsbestrebung gezeigt. In den letzten drei vollendeten Romanen im Zeitraum zwischen 1859 und 1865, *A Tale of Two Cities*, *Great Expectations* und *Our Mutual Friend*, die in vielerlei Hinsicht sehr unterschiedlich sind, spielen die emotionalen Aspekte der Eltern-Kind-Beziehung nur noch eine untergeordnete Rolle. In allen drei Romanen rückt Dickens statt dessen die Problematik der Klassengebundenheit durch die Familie und ihrer Überwindung durch das Individuum in den Mittelpunkt der Handlung.

---

<sup>5</sup> Paul Dombey, der im Kindesalter stirbt, ist in den Konfigurationen dieser Romane die Ausnahme. Nell Trent (OCS) ist bei ihrem Tod an der Schwelle zum Erwachsenenalter.

Untersuchungen, die das Kind nur als Motiv begreifen, werden diesem Prozess der Neubewertung der Familie in Dickens' Werk kaum gerecht. Mehr noch als die Betrachtung der Beziehungskonstellation ist die Frage nach der jeweiligen Funktion der Familie der Schlüssel zum Verständnis der Romanhandlung. So lässt sich zum Beispiel Dickens' lebenslanges Interesse an der Waisenthematik<sup>6</sup> augenfällig belegen, aber die undifferenzierte Subsumierung von - beispielsweise - Oliver Twist und Pip unter diese Kategorie verstellt den Blick auf die Tatsache, dass der familiäre Kontext beider Waisenjungen in den zeitlich weit auseinander liegenden Romanen grundsätzlich anders konfiguriert ist - und dass darüber hinaus der jeweils ganz unterschiedliche Ausgang der Handlungen in *Oliver Twist* und *Great Expectations* als Folge des Wandels der Funktion der Familie zu verstehen ist. Zwar ist es richtig, dass Dickens' einfühlsame Darstellung von Kinderfiguren wie Oliver und Pip eine der bahnbrechenden Neuerungen in seinem schriftstellerischen Werk ist und dass dieser Neuerung entscheidender Einfluß auf die Entwicklung des Romans als Gattung zukommt<sup>7</sup>. Betrachtet man jedoch die Gesamtheit der zentralen Figuren in Dickens' Romanwerk, erweist sich, dass die jungen Erwachsenen – also Kinder im Sinne von Nachkommen - deutlich in der Mehrheit sind; abgesehen von Oliver und Pip sind nur Paul Dombey, der junge David Copperfield und die Geschwister Gradgrind (HT) Kinder im biologischen Sinn.<sup>8</sup> In den frühen Romanen sind die jeweiligen Kindheitsgeschichten – mit Ausnahme der Oliver Twists - kaum relevant und bleiben skizzenhaft, wohingegen in den späteren Romanen der retrospektiven, detailreichen Erzählung der Kindheit, wie der Esther Summersons in *Bleak House*, teilweise sehr viel Raum gegeben wird. Hier wird Dickens' Abkehr von der Romantradition des 17. und 18. Jahrhunderts zugunsten eines familienbezogenen, psychologischen Realismus deutlich, eine Neuausrichtung, die er mit der Darstellung der Familienbeziehungen in *Dombey and Son* abrupt vollzieht. Dieser Aspekt der Familienstruktur und dessen Funktion für die Identitätsbestimmung des Kindes ist bislang nur unzureichend untersucht worden, verspricht aber grundsätzlichen Erkenntnisgewinn für Dickens'

---

<sup>6</sup> Das gerettete Waisenkind als zentrale Figur bei Dickens wird bereits von Kathleen Tillotson in ihrem Vorwort zur kritischen Ausgabe von *Oliver Twist* (1966) sowie von Geoffrey Thurley beschrieben: *The Dickens Myth: Its Genesis and Structure* (1976).

<sup>7</sup> Als Beispiele seien hier Robert Musil, *Die Verwirrungen des Zöglings Törleß* (1906) und J. D. Salinger, *The Catcher in the Rye* (1951) genannt.

<sup>8</sup> Das Alter von Nell Trent (OCS) bleibt unbestimmt; sie wird einerseits als kindlich beschrieben, andererseits aus der perversen Sicht Quilps für heiratsfähig erachtet (s. Analyse in Kap. 4.3).

Verhältnis zu Tradition und Moderne und damit für das Gesellschaftsverständnis, das seinen sozialen Romanen zugrunde liegt.

In seiner Theorie der Moderne diskutiert Niklas Luhmann auch die "Veränderungen in der Ideen- und Begriffswelt, die den Übergang zur modernen Gesellschaft begleiten" (1993, 7) und beschreibt die grundsätzliche Problematik, dass "Gesellschaftliche Struktur und semantische Tradition" (1993, 9-32) auseinanderklaffen. Er postuliert nicht nur, "daß ein neues Differenzierungsprinzip bestimmte Umformungen alter Begriffe auslöst, sie sozusagen unplausibilisiert, damit sie zur neuen Ordnung passen" (1993, 32), sondern vertritt die "sehr viel weitergehende These einer Gesamttransformation des semantischen Apparats der Kultur" (1993, 33). Der tiefgreifende Wandel in der viktorianischen Epoche umfaßte die soziale Realität ebenso wie die kulturellen Diskurse. Einerseits entwickelte die viktorianische Gesellschaft ein ausgeprägtes Bewußtsein für den tiefgreifenden gesellschaftlichen Wandel (Philip Davis 13-38), andererseits ist die Übergangsemantik vom Festhalten an der "Begrifflichkeit der Tradition" (1998, 707) geprägt, insbesondere in Bezug auf die "Symbolik der Hierarchie" und die "Transformationen des Begriffs der Politik (und) der Wirtschaft" (1993, 32). Die augenfällige Verzahnung von moderner Technologie als einem Epiphänomen der Moderne und der historisierenden Ästhetik in der Architektur des *Gothic revival* ist sichtbarer Ausdruck der für die Zeit typischen romantischen Mittelaltersehnsucht, die Walter Scotts und Alfred Tennysons Werke prägt. Dickens teilte diese Vorliebe seiner ansonsten bewunderten Vorbilder zwar ebenso wenig wie die Technikfeindlichkeit vieler seiner Zeitgenossen<sup>9</sup>, aber in den Figurenkonstellationen der frühen Romane perpetuiert er zunächst deutlich die Idealvorstellung einer patriarchalischen Familienstruktur und damit eine paternalistisch-hierarchische Konzeption von Herrschaft, die gleichermaßen strukturell in der Stratifikation der vormodernen Adelsgesellschaft angesiedelt sind. Im Verlauf seines Romanschaffens entwickelt Dickens zunehmend ein Bewußtsein für die semantische Lücke, die sich zwischen der Struktur der sich funktional ausdifferenzierenden Gesellschaft und der traditionellen Funktion und Struktur der Familie auftut, so dass insbesondere die letzten vollendeten Romane – *Great*

---

<sup>9</sup> Beispielhaft seien John Ruskin und der deutlich jüngere William Morris genannt (Philip Davis 593-4).

*Expectations* und *Our Mutual Friend* - als bewußte Ablehnung des Adelskriteriums der Herkunft und der patriarchalischen Autorität gelesen werden können.

In der englischen Gesellschaft in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts standen Lebenswirklichkeit und idealisierte Vorstellungen in Bezug auf Kindheit und Familie in einem komplexen Spannungsverhältnis. Es ist häufig bemerkt worden, dass Dickens wesentliche Aspekte der Industriegesellschaft weitgehend ausklammert; besonders auffällig ist dies in seinem 'Industrieroman' *Hard Times*, den er mit der berühmten Satire auf die utilitaristische "model school" Gradgrinds eröffnet. Wie George Orwell in seinem Essay zu Charles Dickens bereits 1940 konstatiert, liegt dessen Augenmerk nicht auf der Vielzahl der Arbeiterkinder, die in der industriellen Revolution ein wichtiger Wirtschaftsfaktor waren:

One crying evil of his time that Dickens says very little about is child labour. There are plenty of pictures of suffering children in his books, but usually they are suffering in schools rather than in factories (4).

Dickens blendet die soziale Realität der industriellen Kinderarbeit fast gänzlich aus und zeigt nur vereinzelt Kinderarbeiter als romantisierte oder allegorisierte Nebenfiguren wie Nells treuen Hausdiener Kit Nubbles in *The Old Curiosity Shop* oder den Straßenkehrer Jo in *Bleak House*. Vielmehr stellt er das bürgerliche Kind und sein Verhältnis zur Familie ins Zentrum des Romangeschehens: die jeweilige Figurenkonstellation gruppiert sich in allen Romanen um diese grundsätzlich konfliktreiche Beziehung des bürgerlichen Kindes zur Elterngeneration. Auch diese Verortung der Romanhandlungen in der englischen Klassengesellschaft identifiziert bereits Orwell: "The central action of Dickens's stories almost invariably takes place in middle-class surroundings (2)". In allen Romanen geht es um die Definition, den Verlust oder Erhalt des bürgerlichen Status' der zentralen Romanfiguren; Erbschaftsverhältnisse und Vermögensverlust spielen immer eine Rolle. Oft ist die Restitution des Vermögens ein wichtiger Handlungsaspekt; zunehmend untersucht Dickens die Bedeutung des Erbenstatus für die Freiheit des Individuums. Die Notwendigkeit der erwerbstätigen Arbeit ist daher durchaus ein wichtiger Faktor selbst für die zentralen weiblichen Figuren in den Romanen. Ausgeklammert bleibt jedoch

die Industriearbeit.<sup>10</sup> Die Lokalisierung der überwiegenden Anzahl der Romane in der Großstadt London und in fiktiven Provinzstädten ist der augenfällige Grund für die Ausklammerung dieses Modernisierungsphänomens, die darüber hinaus sicher auch biographisch motiviert ist. Für Dickens prägend waren seine frühen Jahre in Rochester und vor allem, wie Claire Tomalin in ihrer Kapitelüberschrift formuliert, "A London Education" (17-31). Es ist darüber hinaus zu vermuten, dass es Dickens nicht möglich gewesen wäre, den extremen Wandel der Familienstruktur und die daraus resultierende generationsübergreifende Diskontinuität in vielen Industriearbeiterfamilien in eine sinnvolle narrative Struktur zu integrieren. In einigen Industriezweigen wie der Textilindustrie waren Frauen und Kinder die Haupterwerbstätigen, die das wirtschaftliche Überleben der Familie sicherten, wodurch ihnen jedoch jede Bildungs- und Entwicklungsmöglichkeit verwehrt blieb. Eine Gesetzgebung, die diese Praxis eindämmen sollte, entwickelte sich im Verlauf des 19. Jahrhunderts nur sehr langsam (Belchem und Price 118-120). Mit den Szenarien des Entwicklungs- und Bildungsromans, denen in Dickens' Werk eine tragende Funktion zukommt, sind diese klassengebundenen Erfahrungen der Entmenschlichung nicht zu erfassen. Die Erfahrung von Kinderarbeit, der in *David Copperfield* als Gegenbild zum bürgerlichen Bildungsbestreben des kindlichen Titelhelden eine wichtige Funktion zukommt, ist von der lebensweltlichen Realität der massenhaften mechanisierten Industriearbeit weit entfernt.<sup>11</sup>

Der problematische Einfluss der Familie auf das biologisch erwachsene Kind ist ein zentrales Thema in Dickens' Romanen. Für weibliche wie männliche Nachkommen einer Familie gilt die Notwendigkeit der eigenständigen Identitätsbestimmung gleichermaßen. Zwar verortet Dickens das Ideal der weiblichen Rolle in der Sphäre der bürgerlichen Häuslichkeit, zugleich mißt er jedoch den Unabhängigkeitsbestrebungen seiner zentralen weiblichen Figuren zunehmend großen Wert bei: eine erstaunliche Anzahl von ihnen ist erwerbstätig, wenn auch meist in einem häuslichen Kontext, wie Esther Summerson (BH) und Amy Dorrit (LD). Für die männlichen Romanfiguren sind vor allem die Definition von Bildung und die

---

<sup>10</sup> Zwar beschreibt Dickens Industriearbeit in *The Old Curiosity Shop* und ausführlich in *Hard Times*, die zentralen – bürgerlichen - Figuren sind von ihr jedoch nicht betroffen, sondern beobachten sie lediglich.

<sup>11</sup> Von den Kinderarbeitern in "Murdstone and Grinby's warehouse" sagt David "[t]here were three or four of us, counting me" (DC 11, 209).

Problematik des Bildungsanspruchs des Kindes in Verbindung mit dessen Identitätsbestimmung ein wiederkehrendes Thema. Zwar stellt Dickens im letzten Roman seines Frühwerks, *Martin Chuzzlewit*, bereits mit dem vorangestellten fiktiven Stammbaum der Familie – "descended in a direct line from Adam and Eve" - das dynastische Prinzip und mit der Herkunft verbundene Erbsprüche ironisch in Frage (MC Kap. 1, 13-18). In Ermangelung eines staatlichen Bildungssystems bleibt hier jedoch für den jungen Martin Chuzzlewit und allgemein für die männlichen Romanfiguren die Frage danach, wer für ihre Bildung aufzukommen habe, ein grundsätzlich ungelöstes Problem, selbst in den Fällen, in denen ein benevolenter Gönner oder eine Gönnerin – beispielsweise Betsy Trootwood in *David Copperfield* - als Elternersatz auftritt.

Der Struktur- und Bedeutungswandel der Familie bedingt allgemein eine Neubestimmung von sozialen Rollen und eine damit einhergehende Verunsicherung in Bezug auf Rollenzuschreibungen und Grenzziehungen. Die Frage nach der zeitlichen Begrenzung von Kindheit ist weder historisch noch speziell in Dickens' Charakterisierungen zentraler Romanfiguren, wie beispielsweise der titelgebenden "Little" Amy Dorrit, eindeutig. Ebenso wenig eindeutig festgelegt ist der mit dem Lebensalter des Kindes verbundene Anspruch auf Bildung oder zumindest auf Schutz vor Ausbeutung als Arbeitskraft, wobei der historisch neue Klassendiskurs ein weiterer Unsicherheitsfaktor ist. Die Problematik wird in den vielen 'erwachsenen Kindern' und 'kindlichen Erwachsenen' in den Romanen reflektiert: bürgerliche Kinderarbeiter wie Nell Trent (OCS) und David Copperfield können als Symptom für diese Unsicherheit gelesen werden. Bereits Malcolm Andrews konstatiert in seiner ansonsten weitgehend ahistorisch-psychologischen Untersuchung zu *Dickens and the Grown-up Child*: "Confusion over educational issues was endemic in that period" (4).

#### Zur Rolle der Familie in der englischen Literatur: Dickens' Sonderstellung

Dickens gilt einerseits als "the central representative of nineteenth-century canonicity" (Furnaux 2007, 191), doch mit der Betonung der Bedeutung der Familie für das Individuum nimmt Dickens in der englischen Romanliteratur des 19. Jahrhunderts zugleich eine Sonderstellung ein. Wechselseitige Einflüsse zwischen ihm und vielen seiner literarischen Zeitgenossen stehen ausser Frage - Dickens pflegte eine Reihe von

intensiven literarischen Freundschaften und agierte neben seiner schriftstellerischen Tätigkeit auch als Herausgeber - doch in Bezug auf die für ihn zentrale Thematik der Familie sind die Unterschiede zu anderen Autoren durchaus tiefgreifend. Dickens schreibt weder Liebesromane - ungeachtet der in allen Romanen präsenten Liebes- und Ehethematik - noch schreibt er Familienromane. Die Fokussierung auf die Familie dient ihm dazu, die Problematik des Individuums im Spannungsfeld von traditioneller Semantik und moderner Gesellschaftsstruktur in vielen Varianten zu beleuchten. Er beeinflusst damit vor allem die nachfolgenden Schriftstellergenerationen, die dem Familienroman als Genre um die Wende zum 20. Jahrhundert zu Prominenz verhelfen, allen voran John Galsworthy mit *The Forsyte Saga* (Gesamtausgabe 1922) sowie Virginia Woolf mit der Familiengeschichte *To the Lighthouse* (1927) und dem Mehrgenerationenroman *The Years* (1937).<sup>12</sup>

Der seit der frühen Neuzeit aus dem Funktionswandel der Familie resultierende Statusverlust der Elterngeneration und das damit verbundene Konfliktpotential insbesondere zwischen Vätern und Söhnen werden schon früh im englischen Roman reflektiert. Daniel Defoes *Robinson Crusoe* ist auch die Geschichte eines Vater-Sohn Konflikts: Robinson setzt sich über väterliche Gebote hinweg und zahlt einen hohen Preis für seine unabhängige Entscheidung, ohne dass diese Erfahrung jedoch zu einer grundsätzlich geläuterten Haltung im Sinne der Restitution patriarchalischer Autorität führt. In Jane Austens Romanen, beispielsweise in *Pride and Prejudice*, ist die deutlich sichtbare Schwäche der Elterngeneration eine notwendige Voraussetzung für die Unabhängigkeit der zentralen Frauengestalten und deren Liebesheiraten. Dickens ist jedoch der erste englische Autor, der die generationenübergreifende Diskontinuität in den Mittelpunkt der Romanhandlung stellt. Die materiellen und – beginnend mit *Dombey and Son* – vor allem die emotionalen Bedingungen der Kindheitserfahrung in der Familie nehmen in seinem Romanwerk deutlich breiteren Raum ein als in denen seiner Vorläufer und Zeitgenossen. Anders als die meisten Autoren des 18. und 19. Jahrhunderts, die ihren Romanen überwiegend den 'marriage plot' zugrunde legen, wie Samuel Richardson, Jane Austen, und die Brontë-Schwester<sup>13</sup>, stellt Dickens

---

<sup>12</sup> Zum englischen Familienroman s. auch Hillmann und Hühn.

<sup>13</sup> Als Ausnahme sei Charlotte Brontës *Villette* von 1853 genannt, da die Geschichte des verarmten Waisenkindes Lucy Snowe nicht in einer Eheschließung mündet; die Familie bleibt in diesem Szenario gleichfalls irrelevant.

grundsätzlich das Kind und seine Beziehung zur (Ausgangs-) Familie in den Mittelpunkt der Romanhandlung; das Gelingen oder Scheitern der Familienneugründung zum Schluß der Romanhandlung reflektiert jeweils vor allem das Verhältnis zwischen den Generationen.

Besonders Jane Austen variiert in ihren Romanen ein Szenario, das der Frau zumindest scheinbar die Entscheidungsgewalt über die Wahl ihres Ehepartners ermöglicht. Die Freiheit, ein Eheangebot abzulehnen, selbst wenn dieses aus dynastischer und ökonomischer Sicht alle relevanten Kriterien erfüllt, ist ein modernes Moment, jedoch die aus einer Eheschließung notwendigerweise resultierende Abhängigkeitsbeziehung verweist auf die problematische Stellung der Frau, die individuelle Entscheidungsmöglichkeiten nur zuläßt, wenn diese durch den Ehemann sanktioniert sind. Dickens beschreibt in allen Romanen Aspekte der prekären ökonomischen Stellung der bürgerlichen Frau. Viele seiner weiblichen Figuren sind berufstätig, aber dennoch nicht wirtschaftlich eigenständig, beginnend mit der Prostituierten Nancy in *Oliver Twist*. Erwerbsarbeit, die eine eigenständige Haushaltsführung erlaubt (Kate Nickleby (NN), Nell Trent, OCS), Verfügungsgewalt über das eigene Vermögen (Betsey Trotwood, DC), sowie Ehescheidung (Louisa Gradgrind, HT) sind weitgehend unmöglich.<sup>14</sup> Die in dieser Arbeit vorliegenden Romananalysen zeigen deutlich, dass Dickens ein ausgeprägtes Bewußtsein für die Genderproblematik seiner Zeit hat, auf deren Vielschichtigkeit auch Catherine Waters verweist, die mit *Dickens and the Politics of the Family* die bislang einzige breit angelegte Arbeit zur Familienthematik in seinem Werk vorgelegt hat, auf die im Forschungsbericht (Kapitel 2) ausführlich eingegangen wird. Auch Waters identifiziert eine Bruchstelle zwischen sozialer Realität und kultureller Semantik, die nicht auf die Bedingungen von Kindheit bezogen ist, sondern auf die Rolle der Frau:

Despite the idealisation of the family as a sanctuary guarded by a domestic angel in the pages of journals like *Household Words*<sup>15</sup>, the challenge to the traditional image of Victorian women as passive and dependent creatures begun

---

<sup>14</sup> Anhand der erfolgreichen Wirtinnen und Immobilienbesitzerinnen Mrs Todgers (MC) und Abbey Potterson (OMF) zeigt Dickens die Ausnahme, nicht die Regel.

<sup>15</sup> Dickens war von 1850 bis 1859 Herausgeber dieser familienorientierten Wochenzeitschrift und setzte seine Arbeit mit ähnlichen Publikationen bis zu seinem Tod 1870 fort, da die Titel ihm - abgesehen von einem regelmäßigen Einkommen - eine zusätzliche Plattform boten, um zeitgeschichtliche Entwicklungen zu kommentieren und soziale Debatten zu beeinflussen (Schlicke 284-287).

by feminist social historians such as Patricia Branca, Leonore Davidoff and Catherine Hall, and the revisionist accounts of Victorian sexual mores by Michael Mason ... have indicated the extent to which attitudes and beliefs may depart from social realities. (25)

Das moderne Schema des Liebesromans,<sup>16</sup> das mit Richardsons *Pamela* seit dem 18. Jahrhundert stilbildend wird, ist ganz auf 'hypergamy', d.h. den sozialen Aufstieg der weiblichen Hauptfigur durch Ehe ausgerichtet. Der für Dickens entscheidende Faktor der Selbstbestimmung des Individuums in weitgehender Unabhängigkeit vom traditionellen Einfluss der Familie ist bei Richardson zwar in Ansätzen erkennbar, jedoch bestimmt Pamelas kleinbürgerliche Familie den moralischen Code, dem sich beide, Pamela und der Sohn ihrer aristokratischen Arbeitgeberfamilie, letztlich beugen müssen. Mr. B. setzt sich durch die Heirat mit der kleinbürgerlichen Hausangestellten über die Konventionen seiner Klasse hinweg; dies ist zwar ein Tabubruch, wertet ihn als Mann sozial jedoch nicht ab. Für Frauen galten bezüglich einer die Klassengrenzen überschreitende Verbindung andere Regeln. Eine Heirat in eine niedrigere Klasse resultierte grundsätzlich in der sozialen Deklassierung und Isolation der Frau, während das insbesondere durch den Roman transportierte Ideal der bürgerlichen Heirat für die Frau auf "hypergamy" ausgerichtet war, wie Watt verdeutlicht (154 und 164). Das Szenario des sozialen Aufstiegs der Frau durch Eheschließung, das William Thackeray in *Vanity Fair* mit der Figur der diesbezüglich wiederholt scheiternden Becky Sharp ins Zentrum seiner Gesellschaftssatire stellt, behandelt Dickens fast ausschließlich anhand von Nebenfiguren und ebenfalls mit satirischem Impetus; die Ausnahme ist sein letzter Roman, *Our Mutual Friend*. Der junge, provinziell-naive Nicholas Nickleby entwickelt eine Phantasievorstellung von der Rettung seiner Familie vor dem sozialen Abstieg, die 'hypergamy' in Form einer Eheschließung seiner Schwester Kate mit einem imaginierten Adligen einschließt: "... suppose some young nobleman who is being educated at the Hall, were to take a fancy to me... he might fall in love with Kate..., and - marry her, eh!" (NN 3, 87). Die Funktion von Nicholas' Wunschvorstellung von 'Dotheboys Hall' ist aber vermutlich vor allem darauf ausgerichtet, die Realität der Schule und seiner keineswegs adligen Schüler in umso brutalerem Licht als eine Art Vernichtungsanstalt

---

<sup>16</sup> Das seit der Antike überlieferte Schema der verhinderten Liebenden, das durch Shakespeares Formel der "star-crossed lovers" aus dem Prolog zu *Romeo and Juliet* in der englischen Kultur verankert ist, spielt zwar in einigen Romanen - *Barnaby Rudge*, *Martin Chuzzlewit*, *Bleak House* - eine Rolle, ist jedoch nie Fokus der Handlung, sondern lediglich von untergeordneter Bedeutung.

für unerwünschten Nachwuchs erscheinen zu lassen. In *Great Expectations* rückt dieser Aspekt des bürgerlichen Liebesromans schließlich ins Zentrum der Handlung, wird jedoch gerade nicht - weder durch Pip noch durch Estella - erfolgreich realisiert. Pips Fehlinterpretation der sozialen Prävention, die die tatsächliche Klassenzugehörigkeit der zentralen Charaktere zunächst verschleiert, birgt eine grundsätzliche Kritik am Schema des bürgerlichen Liebesromans, denn Miss Havishams gescheiterter Wunsch nach sozialen Aufstieg durch Heirat und ihre Instrumentalisierung der Kinder Estella und Pip für ihren diffusen Racheplan an der englischen Klassengesellschaft erscheinen hier als zutiefst pervers. Eheleiche Beziehungen sind hier zunächst grundsätzlich von Lieblosigkeit gekennzeichnet, bis zum Ende des Romans in Nebenhandlungen einige glückliche - jedoch nicht in engerem Sinne klassenüberschreitende - Ehen geschlossen werden. Die späte Ausnahme in Bezug auf den 'love plot' ist *Our Mutual Friend*. Bella Wilfers Widerstand gegen John Harmon, der in die späte und plötzliche Einsicht in ihre Gefühle für ihn umschlägt, erinnert an Jane Austens zentrale Figuren, beispielsweise *Emma*. In diesem letzten vollendeten Roman heiratet die der kriminellen Unterschicht entstammende Lizzie Hexam erfolgreich in die bürgerliche Mittelschicht, jedoch erst, nachdem sie ihrem zukünftigen Ehemann das Leben gerettet und damit ihren Aufstieg quasi erarbeitet hat - eben ohne vorherige "great expectations". Das intime Szenario ihrer selbstlosen Pflege am Krankenbett des Mannes, das an die Annäherung zwischen Jane Eyre und Rochester erinnert, ersetzt die romantische Liebeswerbung und steht in klarem Kontrast zum zynischen Kalkül, das Miss Havisham verkörpert.

Der stilbildende Einfluß seiner explizit bewunderten Vorbilder Walter Scott (Paul Davis 439-40) und Thomas Carlyle (Paul Davis 66) sowie seines langjährigen Freundes Edward Bulwer-Lytton (Furnaux 2007, 153-192) auf Dickens ist vielfach belegt, doch wird in keinem ihrer Werke die Rolle der Familie für das Individuum in ähnlich grundsätzlicher Weise problematisiert wie in seinen Romanen. Scott und Bulwer-Lytton behandeln vornehmlich historische Stoffe der vorindustriellen Gesellschaft, so dass die Problematik des Funktionswandels der Familie nur eine vergleichsweise geringe Rolle spielt. Eindeutig belegbar ist Bulwer-Lyttons direkter Einfluß auf das Ende von *Great Expectations*, das Dickens auf seine Empfehlung hin sehr viel näher an das konventionelle Schema des 'love plot' anpasste (Schlicke 260).

Vermittelt durch Carlyle, der Goethes *Wilhelm Meisters Lehrjahre* für das englische

Lesepublikum übersetzte (Philip Davis 566), übernimmt Dickens die Thematik der Identitätsfindung durch Abgrenzung von der Familie, nicht jedoch die Ablehnung der bürgerlichen Erwerbsform bei Goethe: <sup>17</sup> in *David Copperfield* beschreibt Dickens die erfolgreiche Künstlerlaufbahn, doch dessen Schriftstellertum wird vor allem als ökonomische Grundlage für eine gesicherte bürgerliche Existenz und nicht als Ausdruck individuell-künstlerischer Selbstverwirklichung behandelt.<sup>18</sup> Dickens war für den etwas jüngeren Wilkie Collins ein fördernder Freund und Verleger. Dessen Kriminalromane - allen voran *The Moonstone* (1868) - dürften vor allem Einfluss auf Dickens' unvollendeten letzten Roman gehabt haben, der nicht Teil dieser Analyse ist.<sup>19</sup> Collins' *The Woman in White* (1859) setzt sich mit dem Einfluss der Familie auf das Individuum bezogen auf Erbschaft und Vermögen auseinander; doch im Vordergrund steht die Genderproblematik und die Gesetzgebung der Married Women's Property Act(s). Die verbrecherische Handlung rankt sich um den (vermeintlichen) Wahnsinn der Frau und den Zugang zu ihrem Vermögen, es geht also vornehmlich um eine gescheiterte Ehe, nicht um die gescheiterten Beziehungen zwischen Eltern und Kind und deren Bedeutung für den Lebensweg des Individuums. Holly Furnaux argumentiert, dass Dickens und Collins vor allem durch "marital resistance" und "the Celebration of Bachelorhood" ("A Distaste etc." 2007) miteinander verbunden waren; eine latent ehe- und familienfeindliche Haltung ist bei Collins durchaus zu erkennen, lässt sich jedoch in Dickens' Romanwerk in seiner Gesamtheit nicht belegen: in Varianten zielen alle Romane auf Familiengründung, Familienzusammenführung und Familienerhalt ab.

Eindeutig belegbar ist das romantische Kindheitsbild als kultureller Einfluss, nicht zuletzt durch Dickens' Freundschaft mit Thomas Hood (Paul Davis 226).<sup>20</sup> Im Zusammenhang mit der Funktion der Familie für das Individuum sind die emotionale Bedeutung und der kulturelle Wert der biologischen Kindheit, die die Romantik ins Zentrum des Kindheitsdiskurses stellt, von einiger Relevanz, denn an die Familie wird

---

<sup>17</sup> Erschienen 1795-96; *Wanderjahre* 1821. Der zweiteilige Roman endet mit der Abkehr von der künstlerischen Existenz – ähnlich wie *Nicholas Nickleby* - und schließlich in der Ehe unter Betonung des Wertes des bürgerlichen Arztberufes. Es ist jedoch unwahrscheinlich, dass Dickens den zweiten Roman rezipiert haben könnte.

<sup>18</sup> *David Copperfield* reflektiert indirekt die künstlerisch-unternehmerische Freiheit auf dem sich ständig erweiternden Markt für bürgerliche Romanprosa in England im Gegensatz zur weitgehenden Abhängigkeit des Autors von aristokratischem Mäzenatentum im Deutschland des 18. Jahrhunderts.

<sup>19</sup> Gleiches gilt vermutlich für die Verbrechergestalten in einigen der Auflagenerfolge Bulwer-Lyttons.

<sup>20</sup> Vgl. "I Remember, I Remember", 1827; existentielle Armut, die das Kind bedroht, thematisiert Hood in "Song of a Shirt", 1843.

nun der Anspruch gestellt, die entsprechenden idealen Wachstumsbedingungen für das Kind herzustellen. Die Frage, ob Dickens William Blake<sup>21</sup> und William Wordsworth und dessen romantisches Kindheitsbild direkt rezipiert hat, kann nicht geklärt werden, da Dickens sie nicht explizit nennt. Seine erklärte Präferenz für den Roman und das Theater lassen vermuten, dass Dickens sich mit diesem Genre nicht intensiv befaßte. Der Einfluss romantischer Konzepte, für die Wordsworth in England der wohl wichtigste Wegbereiter war, steht grundsätzlich ausser Frage und ist eine generelle Konstante in Dickens' Werk, die sich auf vielfältige Weise manifestiert (Peters in Merchant 52; Schlicke 90-94). Oliver Twist und Paul Dombey können als Repräsentationen der Gefängnismetaphorik verstanden werden, derer sich Wordsworth bedient,<sup>22</sup> um die Gefährdung der Kindheit darzustellen, während die komplexen Charakterisierungen und Selbstreflexionen der späteren Romane und die zunehmend psychologische Betrachtung der Kindheit, insbesondere der Eltern-Kind-Beziehung, eng mit den Konzepten von 'memory' und 'imagination' verknüpft sind, die in der romantischen Psychologie – so auch bei Wordsworth und Hood - einen zentralen Stellenwert haben.<sup>23</sup> Deutliche Unterschiede sind jedoch in zweierlei Hinsicht feststellbar: Wordsworth feiert das Alleinsein des Kindes in der Natur, Dickens hingegen beschreibt die soziale Isolation des Kindes ohne Familie oder adäquaten Familienersatz als größte Gefahr und grenzt sich so deutlich von dem "nachhaltigen Kindheitsmuster des bürgerlichen Zeitalters", der "Deklaration des Kindes als *Natur*" ab (Richter 249; Hervorhebung d. Autors). Während Wordsworth die extensive, private Lektüre als unnatürlich ablehnt, ist diese, mehr noch als der Zugang zu institutioneller Bildung, ein explizit beschriebener, wichtiger Aspekt der Sozialisation für Oliver Twist und David Copperfield.

Dickens' Sonderstellung wird auch in Abgrenzung zu zwei Zeitgenossen deutlich: Charles Kingsley, der Wordsworth in *The Water Babies*<sup>24</sup> zitiert, und Thomas Hughes,

---

<sup>21</sup> Die Figur "Tom" in "The Chimney Sweeper" ist eine mögliche Quelle der Inspiration für den Straßenkehrer Jo in *Bleak House*.

<sup>22</sup> Wordsworths Ode "Intimations of Immortality from Recollections of Early Childhood", geschrieben 1804, enthält die Zeilen "Heaven lies about us in our infancy!/ Shades of the prison-house begin to close/ Upon the growing Boy". Die Publikation *Poems, in Two Volumes* (1807) enthält auch "My Heart Leaps Up", dessen Zeile "The child is father of the man" Wordsworths Einfluß auf das romantische Kindheitsbild des 19. Jahrhunderts auf den Punkt bringt.

<sup>23</sup> Vgl. auch Paul Davis, der sich auf die Untersuchungen von Coveney und den Hartog beruft (429-30).

<sup>24</sup> 1862-63; Kapitel 1 vorangestellt.

der in seinem erfolgreichen Schulroman (*Tom Brown's Schooldays*, 1857) ein weit weniger romantisches Kindheitsbild zeichnet. Von einem Einfluß kann nicht ausgegangen werden, da die genannten Publikationen zeitgleich mit Dickens' Spätwerk erscheinen<sup>25</sup>, aber vor allem sind beide Autoren in anderen gesellschaftlichen Sphären verwurzelt. Dickens hat zeitlebens weder zur anglikanischen Kirche und ihren Hierarchien<sup>26</sup> noch zu den einflußreichen Schulen der englischen Oberschicht einen intensiven Bezug: weder die eine noch die andere Institution kommt für ihn als Ersatz für die bedrohte oder versagende Familie in Frage. Im Hinblick auf den Stellenwert der familialen Konfiguration hat Dickens auch in der Reihe der "'Condition of England' novels" (Philip Davis 47-54), etwa von Benjamin Disraeli, Charles Kingsley und Elizabeth Gaskell, einen Sonderstatus, wenn auch der grundsätzlich sozialreformerische Impetus Vergleiche nahelegt.<sup>27</sup> Für Disraeli ebenso wie für Trollope und Thackeray ist die Familie vor allem von Bedeutung im Kontext der differenzierten Beschreibung sozialer Hierarchien, d.h. das vormoderne Kriterium der Herkunft kommt zur Anwendung, nicht jedoch die psychologische Dimension der Eltern-Kind-Beziehung und die Problematik der Rolle der Familie für die Identitätsbestimmung des Individuums.

Wie bereits erwähnt, sind die meisten der zentralen Charaktere bereits zu Beginn der Romanhandlung biologisch erwachsen, bleiben aber dennoch vor allem durch ihre Beziehung zur Familie definiert. Die Suche nach einem geeigneten Ehepartner wird zwar thematisiert, erscheint aber im Vergleich zum Konflikt mit der Elterngeneration eher nebengeordnet. Die Eheschließung, die in der Mehrzahl der Romane in quasi visionären Schlußkapiteln zelebriert wird, ist vor allem Grundlage für die Familiengründung, die wiederum Kinder in den Mittelpunkt stellt. Erst mit *Little Dorrit* verzichtet Dickens auf diese formelhafte Vorausschau auf die nachfolgende

---

<sup>25</sup> *Little Dorrit* erschien ebenfalls 1857.

<sup>26</sup> Damit setzt sich Dickens auch deutlich von den (in Relation zu Dickens' Romanwerk später angesiedelten) sozialen Romanen Anthony Trollopes und George Eliots ab, die in der ländlichen Gesellschaft verwurzelt sind und sich häufig mit traditionellen Institutionen wie der anglikanischen Kirche befassen. Der gesellschaftliche Modernisierungsprozess, den Dickens in den Mittelpunkt des Interesses stellt, ist hier mit deutlicher Verzögerung festzustellen. In *The Mill on the Floss* (1860) beschreibt Eliot einfühlsam die kindliche Psyche der Geschwister Maggie und Tom Tulliver und die Probleme der Identitätsfindung nach dem Tod des Vaters, aber die Kontinuität der psychologischen Entwicklung spielt keine zentrale Rolle.

<sup>27</sup> William Thackerays durchgehend satirische Betrachtung der klassen- und aufstiegsorientierten Familien- und Liebesbeziehungen, vor allem in *Vanity Fair*, steht im Kontrast zu Dickens' Interesse an der bürgerlichen Familie und an gesellschaftlichen Reformen.

Kindergeneration. Zwar ist in vielen der Romane die Eheschließung die Voraussetzung für die Herstellung der idealen Kindheitsbedingungen für die Generation der Nachkommen, beispielsweise die Kinder Florence Dombey's (DS) oder David Copperfields, die sämtlich die Namen der Elterngeneration tragen. Kindheit ist in diesen Schlußtableaus im romantischen Sinn ein "utopischer Ort, der das Mögliche in Aussicht stellt" (Richter 254) und dabei zugleich die Wunden der Vergangenheit in der Elterngeneration heilt. Allerdings muß als Voraussetzung für die erfolgreiche Eheschließung und Familiengründung, die in den späten Romanen teils nur noch als Möglichkeit angedeutet wird, immer zunächst die Eltern-Kind-Beziehung untersucht und entweder aufgeklärt (im Frühwerk) oder im psychologischen Sinn geklärt werden (in den mittleren und späten Romanen). Die Figurenkonstellationen um die jeweils zentrale Figur sind also immer auf die Familie beziehungsweise auf die Suche nach Ersatz für sie ausgerichtet: Dickens zeigt den Verlust der Orientierung in vielen Beziehungsvarianten. Orientierungsverlust und die Gefahr des Scheiterns auf der einen, Freiheitsgewinn und Aufstiegschancen auf der anderen Seite, ergeben ein Spannungsfeld, innerhalb dessen Dickens seine Figuren jeweils in unterschiedlicher Ausprägung als passive Opfer oder als aktive Charaktere agieren läßt, wobei grundsätzlich zu konstatieren ist, dass der Anspruch an die Selbstbestimmung des Individuums im Verlauf des Gesamtwerks deutlich wächst.<sup>28</sup>

### Struktur der Untersuchung

Während die bisher vorliegenden Untersuchungen zur Familie bei Dickens etliche Romane aussparen oder lediglich cursorisch behandeln, umfaßt die vorliegende Untersuchung das gesamte Romanwerk und hat zum Ziel, anhand einer chronologischen Strukturanalyse der Figurenkonstellationen im Zentrum der Romanhandlungen die wichtigsten Kontinuitäten und Brüche in Dickens' Auseinandersetzung mit der Familienthematik aufzuzeigen. Der Blick auf das Gesamtwerk soll verdeutlichen, wie Dickens die durchgehende Auseinandersetzung mit dem Themenkomplex als narrative Problemstellung begreift und variantenreich nach neuen Darstellungsformen sucht, die immer in Relation zur familienzentrierten

---

<sup>28</sup> Paul Davis faßt Thurleys entsprechende Beobachtung wie folgt zusammen: "... [ the orphan] myth ... is gradually transformed during Dickens's career to shift the responsibility for rescue to the hero himself" (366).

Figurenkonstellation stehen. Die bisherigen Untersuchungen zu Einzelaspekten des Themenkomplexes Kindheit und Familie können dieses Verständnis für die Romane als Entwicklungsschritte in Dickens' Auseinandersetzung mit diesem zentralen Themenkomplex naturgemäß nicht leisten. Die isolierte und gewissermaßen ahistorische Betrachtung einzelner Motive, wie die bereits erwähnten "grown-up children" (Andrews) oder den Waisenmythos (Tillotson, Thurley), verstellt den Blick auf die Entwicklungsdynamik in Dickens' schriftstellerischem Gesamtwerk, und oft ist es nicht das wiederholte Motiv, sondern dessen veränderte Verwendung, die Erkenntnisgewinn verspricht. Es ist daher nicht das Ziel dieser Arbeit, eine Motivgeschichte vorzulegen, sondern eine chronologisch angelegte Strukturanalyse vor dem Hintergrund der englischen Sozialgeschichte.

#### Der Untersuchungsgegenstand: Auswahl der Primärtexte

Als Ausgangspunkt für die Untersuchung wird *Oliver Twist* aus dem Jahr 1837 breiter Raum gegeben, da Dickens in seinem ersten eigenständig konzipierten Roman viele der Gestaltungsprinzipien entwickelt, die in den Konfigurationen der folgenden Romane immer wieder vorzufinden sind, so dass er eine prototypische Stellung im Gesamtwerk einnimmt. So entwirft Dickens hier ein Geflecht von in-loco-parentis-Beziehungen, durch das die Suche des kindlichen Helden nach familialer Orientierung überaus komplex dargestellt wird. Vergleichbare Ersatzbeziehungen, die den Stellenwert der Familie für das Individuum betonen, sind bis zum Schluß eine Konstante in Dickens' Werk.<sup>29</sup> Die auf *Oliver Twist* folgenden Romane werden jeweils vornehmlich unter dem Aspekt der entscheidenden Neuerungen in Dickens' Auseinandersetzung mit Kindheit und Familie untersucht. Ausgespart wird der frühe Roman *The Pickwick Papers* (1836-37), dessen Entstehungszeit mit der von *Oliver Twist* zwar überlappte, dessen Entstehungsbedingungen als journalistische Auftragsarbeit jedoch anders gelagert sind als die eines eigenständigen Romans. Die lose narrative Struktur, die episodisch die Erlebnisse einer Gruppe von unverheirateten Vereinsmitgliedern darstellt, verweist weder auf die verflochtenen Figurenkonstellationen noch auf thematische Aspekte der Kindheits- und Familienproblematik in Dickens' weiteren Romanen. Ebenfalls ausgespart wird

---

<sup>29</sup> In *Our Mutual Friend* wird Bella Wilfer als Pflgetochter der Boffins zeitweilig quasi adoptiert; die Funktion dieser vergleichbaren Figurenkonstellation ist jedoch eine völlig andere (s. Kap. 6.3).

Dickens' letzter, unvollendeter Roman, *The Mystery of Edwin Drood*, da das vorliegende Fragment von 1870 nur wenige Rückschlüsse auf Dickens' Intentionen zuläßt und die erwähnten familienrelevanten Handlungselemente weitgehend fehlen, so dass eine Analyse wenig Erkenntnisgewinn verspricht. Die Reihe der *Christmas Books*, die Dickens beginnend in den 1840er Jahren mit großem kommerziellen Erfolg herausbrachte, sind ebenfalls von der Untersuchung ausgenommen. Zwar sind diese im Zusammenhang mit der Betrachtung der Ideologie der Häuslichkeit als Dickens' stilbildender Beitrag zu dieser kulturellen Entwicklung von nicht unerheblicher Bedeutung<sup>30</sup>, doch die *Christmas Books* sind wegen ihrer deutlich reduzierten Plotstrukturen und ihrer sozialen Ansiedlung weitgehend in der besitzlosen unteren Mittelschicht einem anderen Genre zuzuordnen als dem von Dickens zunehmend komplex ausgestalteten bürgerlichen Roman, der anhand von weit verzweigten Familienbeziehungen bürgerliche Besitzstandswahrung und die Freiheit des Individuums als Problem betrachtet. Dickens' journalistische und editorische Arbeiten bleiben ebenfalls ausgeklammert, da sie sich zwar auf gesellschaftskritisch-thematische, nicht jedoch auf strukturelle Aspekte der Kindheits- und Familienproblematik in den Romanen beziehen lassen.

Die Analyse der Romane ist in drei Abschnitte unterteilt, denn die Betrachtung der Figurenkonstellationen im Hinblick auf die Beziehung zwischen Kind und Familie zeigt drei deutlich voneinander unterscheidbare Phasen in Dickens' Romanwerk, die im Folgenden vorgreifend skizziert werden sollen.

### Die frühen Romane

In Kapitel 4 werden die insgesamt fünf Romane der frühen Schaffensphase (1837 - 1844), *Oliver Twist*, *Nicholas Nickleby*, *The Old Curiosity Shop*, *Barnaby Rudge* und *Martin Chuzzlewit*, unter dem Gesichtspunkt der Funktion der Familie für die Figuren im Zentrum der Romanhandlung analysiert; dies sind vornehmlich die jeweiligen Titelhelden sowie die Figur der Nell Trent (OCS), die in der Rezeption oft als "Little

---

<sup>30</sup> Waters hingegen widmet ihnen ein eigenständiges Kapitel ("Dickens, Christmas and the Family", 58-88) und beschreibt den historisch neuen Weihnachtskult als Symptom und ritualisierten Kulminationspunkt der bürgerlichen Kultur der Häuslichkeit, deren "normative function" (69) sie als das wichtigste Element im sozio-kulturellen Kontext der Romane bewertet.

Nell" (Schlicke 436) bezeichnet wird.<sup>31</sup> Alle fünf Romane zeigen entweder Vollwaisen, deren Beziehung zu den Eltern kaum oder überhaupt nicht thematisiert wird, oder Halbwaisen, deren Beziehung zum verbleibenden Elternteil keinerlei Entwicklungsdynamik zulässt, da die emotionale oder kognitive Voraussetzung dafür fehlt (NN und BR). In diesen frühen Romanen kreist die Handlung immer um das physische oder zumindest wirtschaftliche Überleben der zentralen Romanfigur. Der Tod durch Hunger, Krankheit oder kriminelle Bedrohung ist als möglicher Ausgang immer präsent. Mit den Waisenkindern der frühen Romane greift Dickens auf einen tradierten Motivkomplex der Literatur zurück, zu dem auch die Vatersuche zur Identitätsbestimmung gehört, doch im sozialgeschichtlichen Kontext des 19. Jahrhunderts ist das Szenario des isolierten Kindes vor allem als Symptom für den Bedeutungsverlust der Familie als identitätsstiftender Instanz zu lesen. In Dickens' erstem eigenständig konzipierten Roman *Oliver Twist* wird das Kind aus der Gefahr, in der es sich aufgrund des Scheiterns der Familie befindet, gerettet. Die Rettung besteht in der Restitution der traditionellen, identitätsstiftenden Funktion der Familie durch Ersatzeltern. Der soziale und finanzielle Status quo ante wird durch sie wieder hergestellt, damit Oliver als Vertreter der Generation der Nachkommen den Status und die Bildungsmöglichkeiten als 'gentleman by birth' erhalten kann, die er vor der Krise der Familie – quasi als Geburtsrecht - genossen hätte. In den frühen Romanen ist die Restitution der traditionellen, identitätsstiftenden Funktion der Familie ein zentrales Moment, das entweder durch unwahrscheinliche Zufälle oder durch die späte Einsicht eines Vertreters der Großelterngeneration herbeigeführt wird.

#### Die Romane der mittleren Schaffensphase

In Bezug auf die Familienkonfiguration markiert *Dombey and Son* Dickens' Abwendung von den physischen Überlebensbedingungen des isolierten Kindes zugunsten der Exploration der emotionalen Aspekte der Eltern-Kind-Beziehung. Die Publikation von *Dombey and Son* im Jahr 1848 ist von der Kritik bereits früh als Beginn einer neuen Schaffensphase identifiziert worden und Dickens' Selbstzeugnisse belegen, dass er seine Arbeitsweise mit diesem Roman grundsätzlich zugunsten einer

---

<sup>31</sup> Im Roman wird Nell als "child" eingeführt (OCS 1, 44); ihre problematische Altersbestimmung wird in Kap. 4.3 analysiert.

bewußten planerischen Ausrichtung veränderte.<sup>32</sup> Diese zweite Schaffensphase umfaßt die folgenden fünf Romane aus dem Entstehungszeitraum zwischen 1848 und 1857, die in Bezug auf die Familienthematik deutliche Gemeinsamkeiten aufweisen und in Kapitel 5 untersucht werden: *Dombey and Son*, *David Copperfield*, *Bleak House*, *Hard Times* und *Little Dorrit*.

Bereits der Titel *Dombey and Son* verweist auf die neue Figurenkonstellation, die das Kind in seiner Beziehung zu mindestens einem überlebenden Elternteil zeigt und damit einen radikalen Bruch mit dem Handlungsmuster der frühen Romane bedeutet. Im Vergleich zum Armutsrisiko oder gar zum physischen Überlebenskampf, dem sich Nicholas Nickleby und Martin Chuzzlewit, Oliver Twist und "Little" Nell ausgesetzt sehen, ist die Ausgangslage des Kindes in der Familie Dombey und in den folgenden Romanen von teils beachtlichem materiellen Wohlstand gekennzeichnet. In dieser zweiten Phase verzichtet Dickens weitgehend auf die wundersamen Fügungen, die das Frühwerk auszeichnen,<sup>33</sup> zugunsten eines zunehmend ausdifferenzierten psychologischen Realismus, der mit einer deutlichen Komplexierung der Handlung einhergeht. Die nuancierte Darstellung der Eltern-Kind-Beziehung transportiert die Bedeutung, die Dickens der elterlichen Empathie für die speziell kindlichen, vor allem aber für die individuellen Bedürfnisse des Kindes in seiner Entwicklung zum Erwachsenen beimißt. Die Lernfähigkeit der Eltern in Auseinandersetzung mit ihrem Kind ist jetzt Voraussetzung für dessen unabhängige Lebensgestaltung in der modernen Gesellschaft, vor allem in Bezug auf die Berufs- und Partnerwahl. Dickens stellt in den Romanen dieser Schaffensphase den emotionalen Einfluß der Eltern-Kind-Beziehung als grundsätzlich problematisch dar. Dieser Einfluß wirkt über den Tod der Eltern hinaus und beeinträchtigt unter Umständen selbst die Partnerwahl des nunmehr erwachsenen Kindes, sichtbar beispielsweise in David Copperfields Wahl der Kindfrau Dora, die deutliche Gemeinsamkeiten mit seiner früh verstorbenen Mutter aufweist. Die psychologischen Komplikationen, die von den materiellen Bedingungen weitgehend unabhängig sind, steigern sich auf ein kaum noch zu durchschauendes

---

<sup>32</sup> In *Novels of the Eighteen-Forties* aus dem Jahr 1954 bezeichnet Kathleen Tillotson den Roman als "the earliest example of responsible and successful planning" in Dickens' Werk (157).

<sup>33</sup> Weiterhin erkennbare Märchenelemente dienen fortan der Charakterisierung und sind nicht primär Handlungselemente.

Komplexitätsniveau bis Dickens mit *Little Dorrit* schließlich seine psychologische Exploration der Eltern-Kind-Beziehung aufgibt.

Dickens' Neuausrichtung in dieser Phase, d.h. seine Abwendung vom physischen Überlebenskampf des Waisenkindes und seine Hinwendung zu den emotionalen Aspekten der Eltern-Kind-Beziehung während der Entstehungszeit von *Dombey and Son* zwischen 1846 und 1848, korreliert mit einem sich um die Jahrhundertmitte verändernden gesellschaftlichen Klima, das in Kapitel 3 zur englischen Sozial- und Kulturgeschichte ausführlicher beschrieben wird. An dieser Stelle sei lediglich darauf verwiesen, dass insbesondere die Debatten um Sozialreformen und Bildung dazu beitrugen, die Rolle des Staates historisch neu zu definieren und ihm zunehmend Funktionen und Verantwortlichkeiten zuzuschreiben, die vorher vor allem der Familie oder der Kirche oblagen. Beginnend mit *Oliver Twist* formuliert Dickens in einer Reihe seiner Romane eine zielgerichtete Institutionskritik,<sup>34</sup> so dass sich aus der Suche nach der staatlichen fürsorglichen Instanz, die traditionelle Aufgaben der Familie übernimmt, eine besondere Problematik ergibt.

Dickens' Romane aus dieser zweiten Phase reflektieren vor allem die gesellschaftliche Debatte um die Neubewertung der Familie und vermitteln deutlicher als die frühen Romane die Wertmaßstäbe der bürgerlichen Kultur der Häuslichkeit, indem sie das Ideal bürgerlichen Lebens sehr viel detailreicher schildern als es zuvor der Fall war, zum Beispiel in den Anfangs- und Schlußkapiteln in *David Copperfield* und *Bleak House*, oder indem sie dessen Fehlen explizit beklagen, beispielsweise durch Arthur Clennam in *Little Dorrit*. Die historisch neue Forderung nach der Emotionalisierung der Eltern-Kind-Beziehung reflektiert Dickens in seinen Romanen; deren breite Rezeption verstärkt wiederum die gesellschaftliche Entwicklung, die dem Ideal häuslicher Intimität eine normative Funktion zuschreibt.<sup>35</sup> Beginnend mit *Dombey and Son* mahnt er die Notwendigkeit nicht nur der physischen, sondern vor allem der emotionalen Präsenz der Eltern an und entwirft insbesondere in *David Copperfield* detailreich das Ideal des häuslich-intimen Schutzraums für das Kind im biologischen

---

<sup>34</sup> Die New Poor Law (OT), die Chancery Gerichtsbarkeit (BH) und das Marshalsea Schuldgefängnis (LD) sind die offensichtlichsten Beispiele.

<sup>35</sup> Vgl. Waters (1997) 12 und 27.

Sinn. Die phantasiebildende Lektüre - vom Kinderbuch zum Kanon des bürgerlichen Romans - ist ein zentrales Element dieser bürgerlichen häuslichen Kultur.

### Das Spätwerk

Obwohl die letzten drei vollendeten Romane in mehrfacher Hinsicht sehr unterschiedlich sind, zeigen die Analysen in Kapitel 5, dass sie in Bezug auf die Rolle der Familie für das Individuum durchaus Gemeinsamkeiten aufweisen. *A Tale of Two Cities* markiert den radikalen Bruch mit der in der zweiten Schaffensphase bis zu *Little Dorrit* in Variationen durchgespielten Figurenkonstellation der Eltern-Kind-Beziehung. Zugleich erfolgt mit dem Genrewechsel zum historischen Roman eine deutliche Komplexitätsreduktion sowie ein Rekurs auf wesentliche Aspekte der Figurenkonstellation des 18 Jahre zuvor entstandenen historischen Romans *Barnaby Rudge*. Die beiden letzten späten Romane – *Great Expectations* und *Our Mutual Friend* - weisen jeweils sehr unterschiedliche Figurenkonstellationen und Handlungsmuster auf, wobei jedoch der Problembezug auf die Orientierung des Kindes im Spannungsfeld von Familie und Gesellschaft bestehen bleibt. Wie bereits erwähnt, greift Dickens in *Great Expectations* das Szenario des Vollwaisen erneut auf, gestaltet den Handlungsverlauf aber völlig neu, denn in den späten Romanen ist die Möglichkeit der Restitution der Familie und des Erbes grundsätzlich nicht mehr gegeben. Pips Suche nach Ersatzeltern erweist sich als Wunschfantasie, und das Geheimnisschema, das Dickens für die Handlung um Oliver Twists Abstammung verwendet, wird in *Great Expectations* internalisiert und psychologisiert. Pips tatsächliche, eben nicht aristokratische oder großbürgerliche Abstammung steht von Anbeginn ausser Frage, seine Identitätsfindung jedoch bleibt am Ende des Romans ein ungelöstes Problem und wirft ein Schlaglicht auf die Notwendigkeit der Selbstbestimmung des Individuums in Abgrenzung von der Herkunftsfamilie und deren räumlicher und sozialer Verortung. In der modernen Gesellschaft ist eine Fortsetzung der Familientradition, wenn nicht prinzipiell unmöglich, so doch mit dem Streben nach bürgerlichem Aufstieg unvereinbar. In Pips Falls bleibt der neu erworbene bürgerliche Status zudem ohne das - relativ - feste Fundament, das durch selbst erwirtschaftetes Vermögen oder Bildung in den 'professions' erreichbar wäre. Pip ist in der englischen Gesellschaft weder räumlich noch sozial verortet und bleibt dementsprechend emotional verwaist. Der Vergleich der beiden Waisenfiguren Oliver

und Pip macht den tiefgreifenden Wandel in Dickens' Romanen - von der Restitution der identitätsstiftenden Rolle der Familie im Frühwerk zur generationenübergreifenden Diskontinuität im Spätwerk - besonders deutlich. *Our Mutual Friend* stellt die Freiheit des Individuums gegenüber der Familie in unterschiedlichen Konfigurationen in den Mittelpunkt der Handlung, so dass thematische Kontinuität mit den vorangegangenen Romanen gegeben ist, jedoch deutlich weniger strukturelle Gemeinsamkeiten vorliegen. Diese in vielerlei Hinsicht sehr disparaten Romane sind eigentlich nur durch die Betrachtung der Funktion der Familie miteinander vergleichbar: In allen drei Romanen ist der Verlust des Glaubens an die Lernfähigkeit der Elterngeneration und ihr Bedeutungsverlust für den Lebensweg des Kindes augenfällig. Dickens betont die Eigenverantwortung des Individuums, das in seiner Identitätsfindung auf sich allein gestellt ist. In *Great Expectations* ist der Pessimismus bezüglich der Familie als Garant einer erfolgreichen bürgerlichen Existenz deutlich ablesbar: der Vollwaise Pip hat keinerlei Erinnerung an die leiblichen Eltern, findet keinen Ersatz für sie, und auch die erfolgreiche Familiengründung bleibt ihm am Ende verwehrt. In *Our Mutual Friend* muß das Familienerbe - in Form von materiellem Wohlstand, aber auch als emotionale Prägung und soziale Klassenbindung - überaus kritisch geprüft werden: zur Disposition steht die radikale Ablehnung oder die Akzeptanz. Das Individuum entscheidet über Kontinuität oder Diskontinuität der Familiengeschichte. Der Roman ist eine konsequent weiterentwickelte Variante, stellt er doch das Streben der zentralen Figuren nach Unabhängigkeit von Eltern und Familie in den Mittelpunkt bis hin zum absoluten – und selbstbestimmten - Bruch der Beziehung durch das nunmehr erwachsene Kind.

### Biographische Bezüge

Auf die biographischen Bezüge in den Romanen gehe ich in den Analysen nicht ein, doch es sei an dieser Stelle angemerkt, dass die Einteilung in die Schaffensphasen nach dem Kriterium des Wandels der Funktion der Familie in den Romanen mit einigen wichtigen Wendepunkten in Dickens' Leben korreliert. Zum Konnex von Dickens' Leben und Werk liegt eine breite Fülle von Literatur vor, die das komplizierte Verhältnis von autobiographischem Material und künstlerischer

Ausgestaltung teils auf psychologisch-spekulative Weise unzulässig reduziert.<sup>36</sup> Die autobiographischen Aspekte der Romane, die mit Dickens' eigenem Kindheitserleben zusammenhängen, vor allem der Aufenthalt des Vaters im Schuldgefängnis und die daraus resultierende Verkürzung der Schulzeit sowie die Erfahrung der Kinderarbeit, sind wohl dokumentiert (Hibbert 48-70; Ackroyd 60-88, Tomalin 17-31), sollen aber nicht Teil dieser Untersuchung sein. Für die Betrachtung der komplexen Formen und Variationen, die Dickens in Auseinandersetzung mit dem historischen Wandel der Gesellschaft und der Funktion der Familie in seinen Romanen entwickelt, erscheinen die spezifischen autobiographischen Erlebnisse, auf die Dickens in seinem Romanschaffen zurückgreift, zu wenig relevant. An dieser Stelle seien daher lediglich zwei Hinweise auf Korrelationen gegeben, die Dickens' Lebensbedingungen zum Zeitpunkt der entscheidenden Wendepunkte in seiner Romanproduktion betreffen. Claire Tomalin beschreibt, dass Dickens in den Jahren unmittelbar vor Beginn seiner intensiven Hinwendung zu den emotionalen Aspekten des Eltern-Kind-Konfliktes in *Dombey and Son* zunächst seinen Freund John Forster zu seinem Biographen bestellte, nachdem er ihm allein über seine sonst streng geheim gehaltene Kindheitsgeschichte berichtet hatte (185). In der Folge kam es zu einer emotionalen Annäherung in der Beziehung zu seinem Vater bei gleichzeitiger finanzieller Entlastung, da John Dickens fortan erstmals durch disziplinierte Arbeit ein eigenes Einkommen erwirtschaftete und damit seinem Sohn nicht länger die finanzielle Bürde auferlegte, seine Schulden begleichen oder ihn gar aus dem Schuldgefängnis befreien zu müssen. Nach dem Erscheinen von *Martin Chuzzlewit* erfolgte eine vierjährige Pause in Dickens' Romanproduktion, so dass er ohne die zeitlich überlappende Arbeit an einem weiteren Roman erstmals in der Lage war, seine Arbeitsweise zu ändern und *Dombey and Son* von Anfang bis Ende durchzuplanen. Dessen finanzieller Erfolg bedeutete für Dickens auch die wirtschaftliche Konsolidierung seiner Lebensverhältnisse (Tomalin 200), so

---

<sup>36</sup> Waters rahmt ihre Untersuchung der Familienproblematik in Dickens' literarischem Werk einleitend mit einer detaillierten Beschreibung seiner öffentlichen Attacken auf seine getrennt lebende Ehefrau (1-12) und abschließend mit seinem Bericht über das Eisenbahnunglück in Staplehurst, das er 1865 unverletzt überlebte. Waters vermutet, dass Dickens seine – wahrscheinlich - mitreisende Geliebte Ellen Ternan und deren Mutter im "Postscript" zu OMF durch die Romanfiguren "Mr and Mrs Boffin" ersetzt (1997, 203-206). Zwar ist das Scheitern seiner Ehe durchaus erwähnenswert (s.u.), jedoch die Betonung der biographischen Bezüge im Sinne von Kontinuität verstellt den Blick auf die radikalen Neubewertungen der Familie, die Dickens in den Romanen vornimmt.

dass er diese Arbeitsweise, die einen Zugewinn an künstlerischer Freiheit bedeutete, beibehalten konnte.<sup>37</sup>

Der zweite Wendepunkt in Dickens' Bewertung der Rolle der Familie für das Individuum, speziell ihrer emotional-psychologischen Funktion, zeichnet sich in *Little Dorrit* bereits ab und manifestiert sich deutlich in *A Tale of Two Cities* sowie in den letzten beiden Romanen im Gesamtwerk. *Little Dorrit* endet sehr gedämpft optimistisch, zwar mit einer Eheschließung, jedoch ohne das sonst typische Familientableau, das die Kinder der nachfolgenden Generation mit einschließt. In *Hard Times* ist diese zukunftsweisende Funktion auf die von Inklusion geprägte Familie Sissy Jupes übertragen, die das Scheitern der Eltern-Kind-Beziehungen in der Familie Gradgrind kompensiert. Im Spätwerk ist Dickens' Abwendung von der Auslotung der emotionalen Bindung des Kindes an die Eltern sowie sein Abschied vom Fortschrittsoptimismus der Familiengründung in den utopischen Schlußkapiteln der vorangegangenen Romane augenfällig. Diese Wende koinzidiert mit dem Ende seiner Ehe im Jahr 1857-8 (Tomalin 285-6). Dickens trug die Trennung von seiner Ehefrau öffentlich aus, zunächst in Form eines "'Personal' statement in the press", das in *The Times* und im von ihm herausgegebenen *Household Words* abgedruckt wurde, gefolgt von einem offenen Brief für das amerikanische Publikum im *New Yorker Tribune* (Tomalin 298-9).<sup>38</sup> Der gesellschaftliche Skandal – William Thackeray und Elizabeth Gaskell waren nur zwei seiner Kritiker – war für das Lesepublikum vor allem deshalb überraschend und verwirrend, weil Dickens als bis dahin führender Verfechter der Kultur der Häuslichkeit – unter Mißachtung der Grenze zwischen privatem und öffentlichem Leben – seine private Lebensgestaltung nun als gescheitert erklärte (Tomalin 300 - 303). Dieser Wendepunkt in seiner Biographie ist im Zusammenhang mit seiner radikalen Neubewertung der Funktion der Familie für das

---

<sup>37</sup> Es ist vermutlich kein Zufall, dass der darauf folgende Roman, *David Copperfield*, Armut retrospektiv eher als wertvolle Erfahrung denn als existentielle Bedrohung verhandelt. Auch der verdeckte Hinweis auf autobiographisches Material im Anagramm David Copperfield - Charles Dickens läßt darauf schließen, dass sich Dickens in einer versöhnlichen und optimistischen Phase in der Auseinandersetzung mit der eigenen Lebensgeschichte und Familienerfahrung befand.

<sup>38</sup> Die Trennung von seiner Ehefrau Catherine vollzog Dickens vor allem räumlich, d.h. es wurde für sie ein separater Haushalt eingerichtet, aber kein Scheidungsverfahren eingeleitet, dessen Kosten ihn, bei geringer Aussicht auf Erfolg, vermutlich finanziell ruiniert hätten. Die unverheiratete Schwester Catherines verblieb als Haushälterin und Pflegemutter der Kinder in Dickens' Anwesen in Rochester, was zum sozialen Skandal beitrug (Tomalin 296; 389). Bereits in *Hard Times* hatte Dickens die extrem restriktive britische Scheidungsgesetzgebung anhand der Figur des Industriearbeiters Stephen Blackpool als sozial ungerecht kritisiert.

Individuum in den drei späten Romanen erwähnenswert, da Dickens hier die Ehe, und mehr noch die Zugehörigkeit zu einer Familie, als Vertrag begreift, der nicht nur verhandelt werden muß, sondern gegebenenfalls auch aufgekündigt werden kann. Zwar sind konfliktreiche Verhandlungen über eine mögliche Eheschließung in den frühen und mittleren Romanen durchaus häufig Teil der Romanhandlung, doch diese bleiben meist innerhalb der Familie oder Ersatzfamilie und dienen letztlich dazu, diese zu stabilisieren, beispielsweise die Verhandlung zwischen Großvater und Enkel in *Martin Chuzzlewit* oder zwischen Jarndyce und Esther Summerson in *Bleak House*. In den späten Romanen hingegen wird die Frage nach der Familienzugehörigkeit des Individuums grundsätzlich in dessen Ermessen gestellt. Hier zeigt sich ein besonders radikaler Wandel: zur Wahlverwandtschaft beispielsweise zwischen Jarndyce und Esther Summerson gibt es keine Alternative, doch John Harmon kann seine Zugehörigkeit zu seiner biologischen Familie verleugnen und das Bekenntnis zum Familienerbe liegt ganz in seiner Macht. Dickens' öffentlich ausgetragener Konflikt in seiner eigenen Familie, der notwendigerweise auch seine Kinder und andere Angehörige in vielerlei Hinsicht beeinträchtigte, stellt die bis dahin zwar als problematisch, aber dennoch als sakrosankt dargestellte bürgerlichen Familie derart grundsätzlich in Frage, dass es wenig sinnvoll erscheint, diesen biographischen Impetus für seine Romanproduktion gänzlich außer Acht zu lassen, zumal sein Bewußtsein für die Problematik durch die Rezeption der öffentlichen Selbstzeugnisse durch die zeitgenössische Gesellschaft sowie das breite Lesepublikum sicherlich zusätzlich geschärft wurde. Zeitgleich betrieb Dickens die Trennung von seinem Verleger, der sich geweigert hatte, sein öffentliches Statement zum Ende seiner Ehe in *Punch* zu drucken, so dass emotionaler Konflikt, sozialer Skandal und finanzielle Bürde, wenn nicht Unsicherheit, seinen Status als Verteidiger des "happy hearth" unterwanderten: "Dickens was defending a myth which he knew very well had been desecrated by his own behaviour" (Tomalin 303).

Dickens' Romane reflektieren letztlich seine Auseinandersetzung mit dem Struktur- und Bedeutungswandel der Familie in der modernen Gesellschaft in einer Form, die seiner selbstgewählten Rolle als Apologet der bürgerlichen Familie und dem damit verbundenen paternalistisch-karitativen Wertesystem, das er besonders als Herausgeber von Familienzeitschriften wie *Household Words* regelmäßig beschwört, zuwiderläuft. In ihrer Analyse von *Our Mutual Friend* beschreibt Waters insbesondere

die Verwischung der Grenzen zwischen der privaten und der wirtschaftlichen Sphäre (182) und konstatiert abschließend: "Dickens's novels resist the closure of the middle-class family" (206). Seine Ambivalenz in Bezug auf die Verortung des Individuums in der Familie und die Herstellung der bürgerlichen häuslichen Sphäre als Ideal, sichtbar bereits in *Little Dorrit* und überaus deutlich in den folgenden Romanen, nimmt die Fragmentierung der Familie in der literarischen Moderne vorweg und ist somit von entscheidender Bedeutung für die Entwicklung des Romans als Gattung.<sup>39</sup> Dennoch sind zukunftsweisende, alternative Lebensformen jenseits der "closed domesticated nuclear family" (Stone, 1977, 219), wie sie beispielsweise Virginia Woolf in Reaktion auf die Zersetzungserscheinungen der spätviktorianischen Familie in *The Years* (1937) entwirft, in Dickens' Werk nicht erkennbar und waren für ihn vermutlich auch nicht denkbar. Die Verpflichtung zur eigenständigen Identitätsbildung des Individuums in Auseinandersetzung mit der Familie formuliert er jedoch mit zunehmender und schließlich absoluter Konsequenz.

---

<sup>39</sup> Der Titel von Henrik Ibsens Drama *A Doll's House* (org. Titel *Et dukkehjem*, 1879) nimmt direkten Bezug auf Bella Wilfers Aussage, dass sie mehr sein wolle als "a doll in a doll's house" (OMF IV,5 ;Schlicke 446).

## 2. Zur Forschungslage

Die Analysen in dieser Arbeit zeigen Dickens' literarische Auseinandersetzung mit der Funktion der Familie für das Individuum. Die für diese Thematik zentralen Figurenkonstellationen in den Romanen werden dabei in den Kontext der englischen Sozial- und Kulturgeschichte bis 1870 gestellt. Für die Entwicklungsbeschreibung der englischen Gesellschaft von der Vormoderne zur Moderne mit dem Fokus auf der Entstehung des Bürgertums und der bürgerlichen Familie als neuer Lebensform mit einer eigenen Funktion, Struktur und Kultur berufe ich mich wie eingangs gesagt auf Niklas Luhmanns an Talcott Parsons orientierter Evolutionstheorie der Gesellschaft im Sinne einer Modernisierung durch zunehmende funktionale Ausdifferenzierung (1990, 196-217 und 1998, 678-1067), doch ohne den Anspruch, eine systemtheoretische Arbeit vorzulegen. Der von Luhmann postulierte Paradigmenwechsel von der stratifikatorisch zur funktional (aus-) differenzierten Gesellschaft beansprucht für die westliche Gesellschaft - und im Zuge des Globalisierungsprozesses darüber hinaus - insgesamt Gültigkeit: ihm zufolge "steht die moderne Gesellschaft erst am Anfang" (1998, 1142). Die Perspektivverengung auf die englische Gesellschaft und die historischen Bedingungen für den Roman als Gattung erfolgt mit Hilfe von Ian Watts Beschreibung von *The Rise of the Novel* als historischem Prozeß, der untrennbar mit der bürgerlichen Kultur verbunden ist (9-59). Darüber hinaus beziehe ich mich vor allem auf eine Auswahl von exemplarischen Publikationen jüngerer Datums, die sich die Beschreibung des historischen Kontexts für die literarische Produktion im England des 19. Jahrhunderts zur Aufgabe gemacht haben und dabei unterschiedliche Fokussierungen vornehmen, die in Kapitel 3 ausführlich erläutert werden: die Bände von Philip Davis, *The Victorians*, Paul Poplawski, *English Literature in Context*, und Hans Ulrich Seeber, *Englische Literaturgeschichte*.<sup>40</sup>

Kinderfiguren, die sozialen Bedingungen von Kindheit und kulturelle Kindheitsentwürfe im Kontext der Familie sind in Dickens' schriftstellerischem Werk von zentraler Bedeutung; es liegt dementsprechend eine kaum zu überblickende Vielzahl von Arbeiten vor, die Aspekte der Kindheitsthematik zum Gegenstand haben.

---

<sup>40</sup> Genannt sind hier jeweils die Herausgeber.

Die wichtigsten Beiträge zu diesem Themenkomplex vereint Laura Peters im von ihr im Jahr 2012 herausgegebenen Sammelband *Dickens and Childhood*. Als wichtigste Bezugspunkte für diese Untersuchung seien bereits an dieser Stelle die zwei Arbeiten genannt, die sich umfassender mit der Familie bei Dickens beschäftigen: Catherine Waters' *Dickens and the Politics of the Family* von 1997 sowie Helena Michies Beitrag von 2006, "From Blood to Law: the Embarrassments of Family in Dickens". Sowohl Waters als auch Michie sparen jedoch etliche Romane aus oder behandeln sie lediglich cursorisch (beispielsweise *David Copperfield* und *Hard Times*).

Viele Beiträge beleuchten durchaus Teilaspekte des Themenkomplexes Familie und Kindheit in den Romanen, unternehmen jedoch in der Regel Vergleiche einzelner Figuren oder betrachten Einzelaspekte der Kindheitsproblematik bei Dickens im psychologischen oder sozio-kulturellen Sinn. Beispiele sind die eingangs erwähnten Untersuchungen zur Waisenproblematik als Motiv, etwa zum "grown-up child" (Andrews) oder zur Bedeutung des romantischen Kindheitskonzepts (Coveney; den Hartog)<sup>41</sup>. Der Fokus liegt in der Mehrzahl dieser Arbeiten auf der Rolle des Kindes und der Kindheit im entwicklungspsychologischen Sinn. Selten wird das biologisch erwachsene Kind im Sinne des Nachkommen einer Familie mit der Fragestellung der Kontinuität beziehungsweise Diskontinuität zwischen den Generationen betrachtet. So wie die Betrachtung der Kindheitsthematik in Dickens' Werk in vielen Beiträgen zu biographischen Rück- und Fehlschlüssen verführt, legt die scheinbare Vertrautheit der Thematik eine psychologische Herangehensweise nahe: in vielen Arbeiten ist das Instrumentarium psychoanalytisch oder allgemein im modernen psychologischen Denken verankert und nimmt die prägende Bedeutung der Eltern-Kind-Beziehung bereits als gegeben an, obwohl diese psychologische Dimension in den Figurenkonstellationen nachweislich erst ab der Entstehung von *Dombey and Son* eine Rolle spielt. Entsprechend untersucht eine Reihe von Beiträgen den Themenkomplex von Eltern und Kindern als psychologische Beziehungskonstellation; als Beispiel sei hier die u.a. von Waters (1997, 150) zitierte psychoanalytische Arbeit von Anny Sadrin genannt, die *Great Expectations* in seiner Gesamtheit als "oedipal novel" (122) bezeichnet. Der Suche nach intrapsychischen Mechanismen, die mit einer Verwischung von biographischem und literarischem Material einhergeht und den

---

<sup>41</sup> Sowohl Andrews als auch Coveney und den Hartog sind im Sammelband von Laura Peters vertreten.

sozio-historischen Kontext der Romane weitgehend ignoriert, wird auch in der aktuelleren Forschung nach wie vor Raum gegeben, so in Carolyn Devers Beitrag "Psychoanalyzing Dickens" von 2006 (Bowen und Patten 217-233). Einige psychoanalytisch orientierte Untersuchungen verweisen auf die Abgrenzungsprobleme der neu zu definierenden bürgerlichen Kindheit; zum Beispiel untersucht Malcolm Andrews "the concept of maturity" (5) und speziell David Copperfields "trials of maturity" (149-171), wobei er Dickens unterstellt, dass dessen Interesse an der Kindheit einem regressiv-eskapistischen Impetus folgt und so als "counter-culture" (172-174) verstanden werden müsse. Die Kindheit wird hier jedoch vornehmlich als Entwicklungsstadium auf dem Weg zum Erwachsenenalter betrachtet. Die soziale Dimension der Beziehung zwischen Kind und Eltern, genauer gesagt zwischen Individuum und Familie im Sinne der Verortung des Einzelnen in der sich rapide verändernden Gesellschaft, ist in den Romanen bisher nicht systematisch untersucht worden.

Eine Reihe von Sammelbänden vereint die wichtigsten Forschungsbeiträge zu Dickens der letzten Jahre, vor allem unter den Fragestellungen, die für die Debatten in den Humanwissenschaften in den vergangenen zwei Jahrzehnten prägend waren, die jedoch die Untersuchung des Verhältnisses von Individuum und Familie kaum oder gar nicht berühren, beispielsweise der (post-) koloniale Themenkomplex im von Wendy S. Jacobson herausgegebenen Band zu *Dickens and the Children of Empire*. Abgesehen von der Möglichkeit der Emigration als Freiheitsstrategie, mit der sich das bürgerliche Individuum von der Familie lösen kann, ist diese Fragestellung im Kontext dieser Arbeit wenig relevant, zumal für die zentralen Figuren Martin Chuzzlewit, Florence Dombey und Arthur Clennam (LD) das Emigrationsszenario immer mit der Rückkehr in die Familie verbunden ist. Letztere soziale Instanz erweist sich für die (Neu-) Verortung des Individuums grundsätzlich als der entscheidende Faktor.

Die umfangreichste Sammlung zur Kindheitsthematik in Dickens' Werk und Biographie stellt, wie eingangs erwähnt, Laura Peters mit *Dickens and Childhood* bereit. Die überwiegende Anzahl der Beiträge sind in den Kategorien "The Romantic Child" und "Empire" gegliedert und haben kaum Berührungspunkte mit der Familienthematik. "Part III" ist jedoch "Childhood and the Family" (229-376) gewidmet und enthält Hilary M. Schors Arbeit zu "The Uncanny Daughter" (229-260);

Schor stützt ihre Untersuchung der Rolle der "daughter of the house" aus der *Gender-Studies*-Perspektive durch ein psychologisches Instrumentarium, um vor allem die sexuelle Rolle der Frau und die damit verbundenen moralischen Rollenzuschreibungen zu untersuchen. Schor beschreibt "the uncanniness of the daughter" als "essential element of the Dickensian femininity" (255/45). Der Passivität und unveränderbaren Güte der weiblichen Figuren wie Kate Nickleby weist Dickens eine moralische und spirituelle Kraft zu, die auf sonst vollkommen skrupellos agierende Figuren wie Ralph Nickleby eine entmachtende Wirkung zeigt. Nützlich im Kontext dieser Untersuchung ist Schors Nachweis, dass die Rolle der Frau bei Dickens keineswegs so eindeutig passiv ist wie von vielen Kritikern angenommen und das Romanwerk statt dessen durch eine zunehmende "instability in the *representation* of women" geprägt sei (231/21; Hervorhebung der Autorin). In den Romananalysen der vorliegenden Arbeit wird sichtbar, dass Ablösungsbestreben von der Familie für die weiblichen Hauptfiguren ebenso relevant ist wie für die männlichen, häufig ablesbar an ihrer Flucht aus der Familie und an verschiedenen Formen der Erwerbstätigkeit.

Peters berücksichtigt auch Holly Furnaux' *Queer Dickens: Erotics, Families, Masculinities*. Furnaux' Hinweis, dass sich die Vorstellung von "a monolithic Victorian family model" (293/22) ebenso wenig aufrechterhalten lässt wie eindeutige Genderzuschreibungen, ist für die Betrachtung der Familie bei Dickens zwar durchaus relevant, doch ihre Beschreibungen der für Dickens typischen unvollständigen Familien unter dem *Queer-Studies* Aspekt ist nicht immer überzeugend. Ihre Untersuchung ist von Interesse vor allem im Hinblick auf die Funktion der Familie für das Individuum in Dickens' 'alternativen Familien', die abseits des normativ gesetzten Modells der bürgerlichen Kleinfamilie stehen, wie die Zirkusfamilie in *Hard Times*. In einem weiteren Aufsatz in *Nineteenth Century Literature*, "Charles Dickens' families of choice: elective affinities, sibling substitution and homoerotic desire", untersucht Furnaux die für Dickens typischen in-loco-parentis-Konstruktionen. Diese Perspektivverengung überzeugt jedoch bei näherer Betrachtung ebenso wenig wie andere *Queer-Studies*-Ansätze zu Dickens, weil auf der Suche nach dem *Queer*-Kriterium entsprechenden Figuren in den Romanen übersehen wird, dass im 19. Jahrhundert zwar die allgemein normative Funktion der bürgerlichen Familie im kulturbildenden Sinn bereits weitgehend etabliert war und damit die heteronormative christliche Ehetradition fortschrieb, die Lebensumstände und Wohnraumknappheit es

Familien aber häufig nicht erlaubten, auf Untermieter oder erweiterte Lebensgemeinschaften zu verzichten. Umgekehrt war es vielen Alleinstehenden nicht möglich, eine unabhängige Existenz zu führen und einen eigenen Hausstand zu gründen.<sup>42</sup> In dem bei Peters vorliegenden Kapitel, "Reconfiguring the Domestic: Bachelor Dads", untersucht Furnaux "the adoption plot" als "a potentially queer form of family formation". Als Beispiel führt sie die Ehe der Pflegeeltern in *Great Expectations* an: "In the Gargery family, as elsewhere in Dickens' novels, marriage clearly does not operate as a heterosexual institution" (326/55). Daraus ergibt sich nicht nur "the establishment of a foster-parent relationship", sondern darüber hinaus das Potential von "furthering homoerotic bonds" (326/55). Die Tatsache, dass Joe Gargery als Repräsentant des ländlichen unteren Mittelstands ohne formale Bildung (er ist Analphabet) vom modernen Modell der bürgerlichen Neigungsehe und selbstredend von der normativen Funktion des bürgerlichen Romans kaum berührt sein könnte, wird übersehen. Dickens' 'alternative Familien', besonders die fahrenden Schaustellertruppen, sind eher als Relikte vormoderner, zumindest vorindustrieller Lebensformen zu verstehen und verdeutlichen zum einen, dass die Norm der bürgerlichen Familie in der englischen Gesellschaft bis zur Mitte des 19. Jahrhunderts noch nicht vollständig etabliert ist. Zum anderen verraten sie Dickens' ambivalente Haltung gegenüber der Lebensform der bürgerlichen Familie.

Wichtige Bezugspunkte für die umfassende Untersuchung der Bedeutung der Familie für das Individuum bieten Catherine Waters' und Helena Michies Arbeiten zur Familienthematik bei Dickens, die beide in Peters' Sammelband vertreten sind.<sup>43</sup> In *Dickens and the Politics of the Family*, der ersten umfassenden Studie zu "the complexity and ambivalence evident in his [Dickens'] representations of the family" (1997, 16), untersucht Waters die augenfällige Diskrepanz zwischen Dickens' Beschwörung der bürgerlichen Familie und ihrer Kultur der Häuslichkeit und der Tatsache, dass in allen Romanen die Familien, die sich um die zentralen Figuren gruppieren, beschädigt sind. Mit Hilfe der Ansätze und Methoden von Feminismus

---

<sup>42</sup> Ein weiteres Beispiel ist Barry McCreas Arbeit u.a. zu "Family and Narrative in Dickens", in der er Magwitch als "the most powerful incarnation of the queer spirit in Dickens's 'London'" (18) identifiziert, allein weil dieser als unverheirateter Mann nicht dem heteronormativen Ideal der Familie entspricht.

<sup>43</sup> Waters als Exzerpt des Kapitels zu "Fractured Families in the Early Novels" (1997, 28-57).

und *New Historicism*<sup>44</sup> erarbeitet sie wichtige Aspekte der Abkehr vom traditionellen Primat der Abstammung, "lineage", zur kulturbildenden Dominanz der historisch neuen Form der bürgerlichen Kleinfamilie und dem Ideal der Häuslichkeit. Waters spannt den Bogen zunächst von *Oliver Twist* bis *Dombey and Son* als Abschlußpunkt der frühen Schaffensphase. Den Schlußpunkt ihrer Analyse in den anschließenden Kapiteln bildet *Our Mutual Friend*, jedoch spart sie dabei etliche Romane aus, darunter *David Copperfield* und *Bleak House*, die jedoch für das Verständnis sowohl der psychologischen Dimension der Eltern-Kind-Beziehung als auch der Funktion der Herkunft sehr wichtig sind. Helena Michies Aufsatz "From Blood to Law: the Embarrassments of Family in Dickens", erstmals 2006 in *Palgrave Advances in Charles Dickens Studies* erschienen,<sup>45</sup> leistet einen weiteren Beitrag, um die von Waters identifizierte Forschungslücke zu schließen und bezieht sich explizit auf Waters' Arbeiten zu unvollständigen ("nonintact") Familien bei Dickens<sup>46</sup>. Michie vergleicht *Nicholas Nickleby*, *Dombey and Son* und *Bleak House* unter dem Gesichtspunkt der Definition von Familie in den Romanen und beschreibt die fließenden Grenzen zwischen der "closed domesticated nuclear family" (Stone 1977, 219), die auf Blutsverwandtschaft oder Heirat beruht, und den vielen Ersatzbeziehungen in den Romanen. Der Schlüsselbegriff ihres Titels, "the embarrassments of family" (136/358), bezieht sich auf den sexuellen Gehalt etlicher dieser Ersatzbeziehungen, die dem traditionellen 'marriage plot', der auf die klar definierte 'nuclear family' abzielt, zuwider laufen oder diese zumindest kompliziert erscheinen lassen (Beispiele sind Florence Dombey's Heirat mit 'brother' Walter und Jarndyce's Heiratsantrag an seine Pflegetochter Esther Summerson). Inwieweit die Parallelsetzung mit Smikes Beziehung zu den Geschwistern Nickleby sinnvoll ist, wird in dieser Arbeit im Kapitel 4.2 zu *Nicholas Nickleby* diskutiert. Wohl beschreibt Michie einige Aspekte der Debatte um die Definition von Familie und entsprechende Gesetzesänderungen im 19. Jahrhundert (136). Dieses Bewußtsein für die gesellschaftliche Problematik hindert sie jedoch nicht daran, die Komplikationen, die in den genannten Beispielen das 'age of consent' betreffen, d.h. das Alter, in dem

---

<sup>44</sup> Wie Luhmann bezieht sich auch Waters auf Talcott Parsons' Beschreibungsmodell der gesellschaftlichen Differenzierung.

<sup>45</sup> Der von John Bowen und Robert I. Patten herausgegebenen Sammelbandes hatte zur Zielsetzung, einen aktualisierten Forschungsüberblick, insbesondere neuere Erkenntnisse zu Dickens' Biographie und seine reformerische und journalistische Arbeit, bereitzustellen.

<sup>46</sup> Michie bezieht sich vor allem auf Waters' Aufsatz "Gender, Family and Domestic Ideology". *The Cambridge Companion to Dickens*. John O. Jordan (Hg.). Cambridge, 2001. S. 120-135.

Mädchen oder Frauen heiratsfähig und damit - rechtlich gesehen - sexuell aktiv sein durften, als grundsätzliches Problem für Dickens zu interpretieren und daraus einen Widerspruch zu seinem Status als der bereits von seinen Zeitgenossen gefeierte "spokesperson for family affections" (133) zu konstruieren. Sie übersieht dabei, dass Dickens eben diese fließenden Grenzen zwischen der 'nuclear family' und bedürftigen Außenstehenden - häufig aber nicht immer sind dies Kinder - grundsätzlich zu seinem Programm macht und diese Ersatzbeziehungen in vielen Varianten als Antwort auf die sozialen Probleme und Versorgungsmängel der englischen Gesellschaft des 19. Jahrhunderts konstruiert. Es war darüber hinaus durchaus üblich, Begriffe wie 'brother' und 'sister' im nicht-biologischen, d.h. im sentimental oder solidarischen Sinne zu gebrauchen. Wie bereits im Kontext der *Queer-Studies*-Ansätze erwähnt, muß auch hier betont werden, dass obschon das Modell der bürgerlichen Familie mit dem entsprechenden Häuslichkeitsideal zunehmend als kulturbildend angesehen wurde, die soziale Realität anders aussah, da sich viele Individuen und Ehepaare keinen eigenständigen Haushalt leisten konnten und auf die Aufnahme anderer Familienangehöriger oder nicht-verwandter Haushaltsmitglieder, z.B. Untermieter, 'lodger', wirtschaftlich angewiesen waren. Die fließenden sexuellen Grenzen, die Michie in den Romanen ausmacht, sind vor allem als Zeichen für Dickens' Sensibilisierung für die Diskrepanz zwischen der Fiktion der Liebesheirat und der für die Mehrzahl geltenden sozialen Realität der Notwendigkeit der Versorgungsehe lesbar. Ein Beispiel dafür ist die Ehe Joe Gargerys mit Pips Schwester (GE); Michies Unterstellung einer homoerotischen Komponente in der Beziehung zwischen Schwager und Ziehsohn überzeugt nicht. Der Tod eines Ehepartners oder Elternteils<sup>47</sup> ist ein weiterer Faktor, der häufig neue Konfigurationen innerhalb einer Familie aus lebenspraktischen Gründen, z.B. für die materielle Versorgung oder Kinderbetreuung, notwendig machte. Dickens macht gerade diesen historischen Prozeß der normativen Funktion der bürgerlichen Familie und die damit einhergehenden Definitions- und Abgrenzungsprobleme zum grundlegenden Thema seiner Romane.

Der Sammelband jüngsten Datums (2015), *Dickens and the Imagined Child*, herausgegeben von Peter Merchant und Catherine Waters, vereint sehr disparate

---

<sup>47</sup> Infektionsquellen und Seuchen wie die Choleraepidemien des 19. Jahrhunderts wurden erst mit dem Public Health Act von 1848 erfolgreich eingedämmt (Belchem und Price 503-4); die Mütter- und Kindersterblichkeit blieb u.a. wg. mangelnder Geburtshygiene bis zum Ende des 19. Jahrhunderts nach wie vor hoch (Belchem und Price 305-6).

Beiträge zu Dickens' Konzeptionalisierung von Kindheit unter den Rubriken "The Dickensian Child", "Childhood and Memory" sowie "Children, Reading and Writing"; in der letztgenannten Kategorie werden die Grenzen zur biographischen Forschung mit einem Beitrag zu Dickens' Freizeitgestaltung seiner Söhne verwischt. Abgesehen von der impliziten Fragestellung, welche Art von Kindheit die Familie idealerweise gewährleisten soll, trägt die Sammlung kaum zum Verständnis der Funktion der Familie für das Individuum in Dickens' Romanen bei.

Der von Sally Ledger und Holly Furneaux herausgegebene Sammelband *Charles Dickens in Context* (2011) spannt den Bogen noch weiter und vereint Biographisches mit Fragestellungen zu Rezeption, Adaptionen und dem sozio-historischen Kontext zu Dickens' Leben und Werk, vor allem in Hinsicht auf das politische System und die urbane Gesellschaft. Die Sammlung enthält keinen Beitrag zur eigentlichen Familienthematik; lediglich drei Aufsätze sind im Rahmen dieser Untersuchung von einiger Relevanz: In "Childhood" (186-193) gibt Furnaux einen kurzen Überblick über die widersprüchlichen Haltungen zu Kindheit, die in Dickens' Leben und Werk ebenso wie in der viktorianischen Gesellschaft und Kultur wirksam werden. Sie beruft sich dabei auf Philippe Ariès' These von der neuzeitlichen 'Erfindung' der Kindheit (187), die in der jüngeren Geschichtsschreibung allerdings teilweise deutlich relativiert wird. Catherine Waters' Beitrag, "Domesticity" (350-357), betont die mit dem Konzept bürgerlicher Häuslichkeit verbundenen Ansprüche an die Rolle der Frau und die damit einhergehenden Definitions- und Abgrenzungsprobleme, die in Dickens' Beschreibungen der (nichtindustriellen) Frauen- und Kinderarbeit sichtbar werden. Florian Schweizer, rahmt seinen Aufsatz zu "The Bildungsroman" (140-147) biographisch und unternimmt die Einordnung von *David Copperfield* und *Great Expectations* unter dem Gesichtspunkt des "trans-European discourse about the formation of character" (140).<sup>48</sup>

---

<sup>48</sup> *Palgrave Advances in Charles Dickens Studies* von 2006 (Hgg. John Bowen und Robert I. Patten) enthält bereits Helena Michies o.gen. Aufsatz, "From Blood to Law: The Embarrassments of Family in Dickens", der in Laura Peters Band wieder aufgelegt wurde, und ansonsten wiederum Beiträge zu Biographischem, Rezeption, einigen Aspekten des sozio-kulturellen Kontexts sowie technische Aspekte des Romans wie 'Character' und 'Plot'.

Die Neuauflage zum Dickens-Jubiläumsjahr von Paul Schlicke (Hg.) *The Oxford Companion to Charles Dickens. Anniversary Edition* (2011; erste Aufl. 1999) enthält zwar einen ausführlichen Eintrag zu "Childhood" bei Dickens, insbesondere zu den gegenläufigen kulturellen Einflüssen von Rousseau, dem romantischen Kindheitsbild und der Tradition des Puritanismus, enthält jedoch auch in dieser neuen Fassung keinen Eintrag zur Familienthematik. Schlicke stellt zu den Romanen jeweils einen Eintrag zu deren Rezeption und einen Forschungsüberblick bis in die Gegenwart bereit. Es ist auffällig, dass selbst Publikationen jüngerer Datums häufig einen Mangel an Trennschärfe zwischen Dickens' literarischem Werk und seiner Biographie aufweisen und dabei auf ein psychoanalytisches Instrumentarium zurückgreifen, das die Komplexität des historische Kontexts weitgehend ausgeklammert, ein Vorgehen, das meist lediglich geringen Erkenntnisgewinn für das Textverständnis der Romane vermittelt. Neuere biographische Forschungsergebnisse mit sozialgeschichtlicher Ausrichtung leisten allerdings durchaus einen Beitrag zu einer ausdifferenzierten Betrachtung von Dickens' Leistungen als Journalist und karitativem Aktivist, also zu Aspekten seiner öffentlichen Person, die Dickens' Haltung zur sich verändernden Rolle von Staat und Familie gegenüber dem Kind besonders deutlich machen. Dieser Wandel in den Rollenzuschreibungen an Familie und Staat, insbesondere in Bezug auf (Kranken-)Versorgung und Bildung, spielt in den Romanen eine wichtige Rolle. Einsichten in Dickens' Reflektion dieser gesellschaftlichen und reformerischen Entwicklungen sind für das Textverständnis also durchaus wertvoll. Hier seien allem Claire Tomalins vorgelegte umfassende Biographie und Katharina Boehms bereits eingangs erwähnte Untersuchung *Charles Dickens and the Sciences of Childhood, Popular Medicine, Child Health and Victorian Culture* genannt. Letztere beschreibt Dickens' Einsatz für das 'Great Ormond Street Hospital for Sick Children' und zeigt darüber hinaus den Einfluß seiner Auseinandersetzung mit medizinischen und naturwissenschaftlichen Vorstellungen von Kindheit auf die Entwicklung seiner ästhetischen und narrativen Techniken ebenso wie den Einfluss seiner fiktionalen Kinderfiguren auf Teilnehmer an der Debatte um Kindheit im Bereich der Medizin und Sozialtheorie. Sie weist nach, dass Dickens ein ausgeprägtes Interesse an den aktuellen naturwissenschaftlichen, medizinischen und psychologischen Erkenntnissen und Debatten hatte, die dazu führten, dass Kindheit in Anlehnung an die Evolutionsgeschichte als Entwicklung neu definiert wurde, eine Konzeptionalisierung, die bis heute wirksam ist.

Lawrence Stones bahnbrechende Arbeit zu *The Family, Sex and Marriage in England 1500-1800* ist ein wichtiger Bezugspunkt für die Geschichte der Familie allgemein und speziell in der englischen Gesellschaft. Jüngere Forschungsbeiträge zur Geschichte der Familie stellen den absoluten Anspruch seiner These von "the growth of affect" (1977, 13 u. 268) allerdings in Frage, beginnend mit Ralph Houlbrookes Untersuchung zu *The English Family*, Er nimmt mit dieser Position die Arbeit Linda Pollocks vorweg, die eine Fülle historischen Materials wie Briefe und Tagebucheintragungen aus England und Amerika zitiert und auswertet, um Einstellungen von Eltern zu ihren Kindern seit der frühen Neuzeit zu beschreiben und dabei tiefe emotionale Bindungen aufdeckt. Sie widerlegt damit Philippe Ariès' These ebenso wie die Argumentation von Lloyd de Mause, der zufolge Gleichgültigkeit oder gar Brutalität gegenüber Kindern bis in die jüngste Geschichte als die vorherrschende Haltung der Eltern zu bezeichnen sei. Jack Goody in seinem "Essay" zur *Geschichte der Familie* aus dem Jahr 2000 ebenso wie David Kertzer und Marzio Barbagli in ihrer breit angelegten *History of the European Family* von 2002 sowie Loftur Guttormsson, der dazu das Kapitel zu "Parent-Child Relations" im 19. Jahrhundert beisteuert, berufen sich auf Pollocks Arbeit und zeichnen ein sehr viel differenzierteres Bild der komplexen Problematik der Funktion der Familie für das Kind in der Neuzeit und speziell im 19. Jahrhundert in England als die genannten Pioniere der historischen Familien- und Kindheitsforschung. Die zusammenfassende Beschreibung der Ansätze zur Geschichte der Familie und ihrer Relevanz für die Untersuchung der Romane erfolgt im folgenden Kapitel 3 zum historischen Kontext.

Im Rahmen der Kulturgeschichte der Kindheit - und ihrem Verhältnis zur sozialen Realität - ist darüber hinaus Dieter Richters Arbeit "Zur Entstehung der Kindheitsbilder des bürgerlichen Zeitalters"<sup>49</sup> für das Verständnis der Familienthematik in den Romanen von Nutzen, vor allem da die bürgerliche Familie als Garant für die Aufrechterhaltung des romantischen Ideals der "Kindheit als Utopie" (249-261) im Sinne eines gegen die moderne Welt geschützten Raumes in der Pflicht ist.

---

<sup>49</sup> Vollst. Titel: *Das fremde Kind. Zur Entstehung der Kindheitsbilder des bürgerlichen Zeitalters*.

In ihrem theoretischen Abriss zu "The Politics of the Family" (1997, 25-27) betont Catherine Waters die Idealisierung der Familie und das traditionelle Bild der viktorianischen Frau als passivem und abhängigem "domestic angel" (25) einerseits und die Kluft zwischen Einstellungen, Vorstellungen und sozialer Realität andererseits. Der Fokus ihrer Arbeit ist "the ideology of the family" (16) und "the discursive formation of the family in Dickens' fiction" (29). Sie beruft sich dabei auf Foucaults Analysen verdeckter und paradoxaler Machtstrukturen und speziell auf eine Reihe von feministischen Studien der 1970er und 80er Jahre sowie Publikationen, die "Victorian Sexual Attitudes" und "the English Middle Class" untersuchen (Branca, Davidoff, Hall, Mason ...), um die Bruchstellen zwischen Ideologie und Lebenswirklichkeit in Dickens' Werk – unter besonderer Berücksichtigung der *Christmas Books* - herauszuarbeiten. Waters verweist auf psychoanalytische Arbeiten zu Vater-Tochter-Beziehungen und der Waisenthematik in Dickens' Romanen und explizit auf Anny Sadrins Analyse der ödipalen Konflikte zwischen Vätern und Söhnen (Waters 16), um ihren Ansatz in Abgrenzung dazu zu formulieren. Zwar geht ihre Arbeit weit über die ahistorischen psychoanalytischen Untersuchungen hinaus, sie fragt jedoch nicht nach den konkreten historischen Bedingungen der Familie, die Dickens in den Romanen reflektiert. Die Analysen in dieser Arbeit unternehmen den Versuch, die Funktion der Familie für das Individuum unter Berücksichtigung der relevanten Faktoren im historischen Kontext zu beleuchten.

### 3. Kindheit und Familie im Kontext der englischen Sozialgeschichte bis 1870

*"Every age may be called an age of transition' ... the passing-on, at it were, from one state to another never ceases' ... 'In our age' ... the transition is visible."*

*Edward Bulwer Lytton, 1833 (zitiert n. Mugglestone 274)*

Charles Dickens (1812-1870) erlebt und reflektiert ein Zeitalter, das von besonders tiefgreifenden Umwälzungen und scharfen sozialen Kontrasten geprägt ist. Die Veränderungen der englischen Gesellschaft des 19. Jahrhunderts sind vielfältig: Der wirtschaftliche, technologische, demographische, soziale und kulturelle Wandel betrifft mit Ausnahme ländlicher Gemeinschaften die Mehrheit der Bevölkerung. Für das Individuum ergibt sich daraus grundsätzlich ein Zugewinn an Chancen und Entwicklungsmöglichkeiten, doch die Entwicklung von "economic individualism" (Watt 64) und die damit einhergehende Schwächung traditioneller Strukturen und sozialer Bindungen insbesondere in den rapide wachsenden Städten birgt zugleich existentielle Risiken für den Einzelnen. Im Spannungsfeld von räumlicher und sozialer Mobilität, von Aufstiegsmöglichkeiten und der Gefahr des Abstiegs, verändert sich das Verhältnis von Individuum und Familie grundlegend: Die Notwendigkeit der Selbstfindung des Individuums in der Auseinandersetzung mit der Familie - zwischen selbstbestimmter Lebensgestaltung und Abhängigkeit - wird zu einer zentralen Erfahrung der Moderne.<sup>50</sup>

Dickens teilt mit seinen Zeitgenossen die Erfahrung von zukunftsweisender Innovation und auf der einen und beängstigender Diskontinuität auf der anderen Seite: seine Darstellungen von Familienbeziehungen zwischen Tradition und Moderne können, wie eingangs gesagt, als eine Auseinandersetzung mit diesem Prozess der Modernisierung verstanden werden. Dessen Anfänge sind bereits in der frühen Neuzeit zu finden, doch die Entwicklungen betreffen zunächst vor allem die Minderheit der oberen Schichten. Erst die Industrielle Revolution und die Urbanisierung seit Ende des 18. Jahrhunderts bewirken eine enorme Beschleunigung und erfassen zugleich erstmals die Mehrheit der Bevölkerung (Belchem und Price 303 - 5), eine Entwicklung, die von Zeitgenossen wie Dickens' Freund Bulwer-Lytton als "visible transition" bewußt reflektiert wird (s.

---

<sup>50</sup> Luhmann definiert den "Begriff der modernen Gesellschaft durch ihre Differenzierungsform", d.h. "als funktional differenzierte Gesellschaft" (1998, 743).

vorangestelltes Zitat), da sie den endgültigen Bruch mit der auf Landbesitz und Landarbeit beruhende Feudalordnung für den Einzelnen erfahrbar macht, beispielsweise durch den steten Strom der Zuzügler in die "great city of London" (DS 33, 553), den Dickens in *Dombey and Son* beschreibt:

Day after day, such travellers crept past, but always ... in one direction – always towards the town. Swallowed up in one phase or other of its immensity, towards which they seemed impelled by a desperate fascination, they never returned (DS 33, 562).

Dieses Kapitel zur Sozial- und Kulturgeschichte Englands beleuchtet überblicksartig die historischen Faktoren, die für das Verständnis der Funktion der Familie zwischen Tradition und Moderne in Dickens' Romanwerk von besonderer Relevanz sind. Der historische Abriss wirft in verkürzter Form ein Schlaglicht auf die folgenden Aspekte und ist in drei Unterkapitel zum Strukturwandel der Gesellschaft, der Geschichte der Familie und staatlichen Reformen gegliedert. Zunächst wird unter Rückgriff auf Niklas Luhmanns Theorie der Moderne der Funktionswandel der Familie im Zuge des Strukturwandels von der stratifikatorisch organisierten zur sich funktional ausdifferenzierenden Gesellschaft beschrieben. Die Geschichte der Familie ist in mehrfacher Hinsicht - nicht zuletzt wegen der spärlichen Quellenlage außerhalb des Adels und der gebildeten Schichten - ein historisches Problem. Eine Arbeit zum Funktionswandel der Familie kommt nicht umhin, sich mit den Eckpunkten der Kontroverse auseinanderzusetzen. Daran anschließende Überlegungen zum Verhältnis von Gesellschaftsstruktur und kultureller Semantik sind speziell auf die englische Kulturgeschichte, insbesondere auf die bürgerliche Kultur der Häuslichkeit und den bürgerlichen Roman bezogen, zwischen denen eine enge Verbindung besteht. Die Perspektivverengung auf die für Dickens' prägende Erfahrung der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts zeigt zum einen das bereits erwähnte Phänomen der Akzeleration der Modernisierungsprozesse, zum anderen die als Reaktion auf die Verwerfungen der rapiden Urbanisierung und Industrialisierung entstehenden Reformbestrebungen. Der letzte Abschnitt beleuchtet daher Dickens' Haltung zur neuen Rolle des Staates und seine Vorstellung von Gesellschaft in Relation zur Familie. Anhand eines kurzen Überblicks über die Reform- und Verwaltungsgeschichte bis 1870 sollen die spezifischen sozialreformerischen Anliegen, mit denen sich Dickens zeitlebens

auseinandersetzt, herausgestellt werden, um eine Positionsbestimmung seiner Haltung zu Individuum und Familie sowie Staat und Gesellschaft zu ermöglichen.

### Strukturwandel der Gesellschaft

Niklas Luhmann geht für "das spätmittelalterlich-frühmoderne Europa" zunächst von der "Stratifikation als Form gesellschaftlicher Systemdifferenzierung" aus; in der Feudalordnung dieser "gefestigte(n) Form einer Adelsgesellschaft" gilt die "Abstammung als maßgebliches Adelskriterium" (1998, 682-3). Grundsätzlich werden "Schichtzugehörigkeiten durch Geburt, das heißt: familien- und personenbezogen vergeben" (1998, 688). Damit erfolgt die Identitätsbestimmung des Individuums - nicht nur für Mitglieder des Adels - weitgehend durch die Familie, eine Funktion, die vor allem für Dickens' frühen Romane entscheidend ist. Für den Adel ist die Geburt das Ausschlußkriterium, aber er muß darüber hinaus "durch Erziehung auf die für ihn vorgesehene Lebensführung eingestellt werden" und die entsprechende Ausbildung ist ohne ererbten Reichtum undenkbar (1998, 691). Für das Verständnis der Zuschreibungen an die Familie insbesondere in den frühen Romanen liefert Luhmann einen wertvollen Hinweis auf die Semantik der Feudalordnung: "Der Seinsbezug, der den Adeligen als solchen bestimmt, wird mit dem Begriff der Natur umschrieben" (1998, 688). Wie die folgenden Kapitel zeigen, überwindet Dickens zwar die Vorstellung von der Adelsgesellschaft als natürlicher Ordnung, doch residuale Vorstellung von individueller Adelsqualität und einem aus der Herkunft als 'gentleman' abgeleiteten Anspruch auf Bildung sind vor allem in *Oliver Twist* eindeutig erkennbar.

Im Gegensatz zu segmentären Gesellschaften, in denen "Clan-Strukturen" die Ausdifferenzierung der Funktionssysteme verhindern oder zumindest abfedern konnten (1998, 709), "beruhte die ständische Differenzierung auf Grundbesitz und Rechtsordnung" und war auf individuelle (Adels-) Familien bezogen (1998, 684). Die Adelschicht zeichnete sich durch ein beträchtliches Maß an sozialer Mobilität aus. Zum einen machten hohe Sterblichkeitsraten dies notwendig, zum anderen diente "die Unterscheidung von Adelsqualitäten nach Tugend und Geburt ... offensichtlich der Strukturierung von Aufstiegsinteressen und ... Legitimierung politischer Nobilitierungen" (1998, 704). Durch diese Mechanismen wurde die stratifizierte Gesellschaft "durch Mobilität mit ausreichender Elastizität versorgt" (1998, 706): Veränderungen waren in ihr also bereits angelegt und daher "entfaltete die ständische

Ordnung ... eine eigene Dynamik der sich ausdifferenzierenden Funktionssysteme" (1998, 684). Luhmann beschreibt die Entwicklung der auf individuelle Familien bezogenen Feudalordnung seit dem Spätmittelalter, im Zuge dessen zunächst der Adel Ausdifferenzierungen zeigte, die "sich an Funktionsschwerpunkten orientieren und sich nicht mehr der hierarchischen Stratifikation fügen" (1998, 712). Fernab der "Ressourcenkonzentration in der Oberschicht" (1998, 709) hingegen setzte diese Eigendynamik der funktionalen Ausdifferenzierung sehr viel später ein:

Bei der Landbevölkerung und bei den Handwerkern der Städte wird man bis weit in die Neuzeit hinein von kontinuierlichen Verhältnissen ausgehen können. Das gilt für Familienbildung, Berufsrollen, religiöse Bindungen und rechtliche Gestaltung der Lebensbedingungen (1998, 712).

Luhmann zufolge ist "(s)eit dem letzten Drittel des 18. Jahrhunderts" von einer grundsätzlichen Umstellung der Gesellschaftsstruktur auszugehen und die "Ablösung der Funktionssysteme von Schichtprämissen", beispielsweise im Rechts- und Bildungssystem, hat zur Folge, dass "Herkunft ... für die Funktionssysteme kaum noch eine Rolle (spielt)" (1998, 734). Das Individuum<sup>51</sup> muß sich fortan über verschiedene soziale Rollen selbst definieren und "Individualitätsprobleme (gehören) zu den Folgekosten der modernen, funktional differenzierten Gesellschaft (1998, 805). Der Zugang zu Rollen mit hohem Sozialprestige bleibt zwar weiterhin "schichtabhängig", doch der "Primat funktionaler Differenzierung" macht den Zugang sehr viel wahrscheinlicher als es in der Ständeordnung der Fall war (1998, 739):

---

<sup>51</sup> Luhmann verweist auf die Verwendung des Begriffs "Subjekt" für das Individuum im 18. und 19. Jahrhundert (1998, 1066). Zur "Semantik der Individualität" vgl. 1998, 1067.

... entscheidend ist vor allem, daß in der modernen Gesellschaft die Karriere (und nicht mehr die Moral!) zum wichtigsten Mechanismus der Integration von Individuen und Gesellschaft avanciert ist. Das gilt namentlich für Aufstiegskarrieren; aber natürlich auch für Stagnation, Absteigen, Aussteigen (742).<sup>52</sup>

Für das Verständnis der materiellen Bedingungen der bürgerlichen Kultur, wozu sowohl der Roman als Genre als auch die Familienstruktur der bürgerlichen Kleinfamilie gehören, ist das Verständnis für die Ausdifferenzierung des Subsystems Wirtschaft entscheidend. Luhmann beschreibt die "zunehmende Adelsunabhängigkeit des Geldes" und die daraus resultierende Eigendynamik der Märkte seit der Frühmoderne als die entscheidenden Faktoren, die zur "Orientierung der Wirtschaft am Konsum, also an sich selbst" führten (1998, 724-5). Über einen langen Zeitraum konnten davon jedoch nur die Oberschichten profitieren. Für die "unteren Schichten" sieht Luhmann den "quantitativen Wendepunkt" in Deutschland sogar "erst in der Mitte des 19. Jahrhunderts" (1998, 728). In England setzte diese Entwicklung durch Überseehandel und das weitgehend ungehinderte Wachstum des Kapitalismus deutlich früher ein: Klagen über den "aufstiegsorientierten Konsum" der expandierenden Mittelschicht sind bereits aus dem frühen 17. Jahrhundert belegt (1998, 729). In seinem Kapitel zu "*Robinson Crusoe*, Individualism and the Novel" diskutiert Ian Watt die historisch neue Rolle des Individuums und vermutet, dass dieser schwer datierbare Prozess erst im England des 19. Jahrhunderts schließlich auf "society as a whole" zutrifft:

Capitalism ... enormously increased the individual's freedom of choice. For those fully exposed to the new economic order, the effective entity on which social arrangements were now based was no longer the family, nor the church, nor the guild, nor the township, nor any other collective unit, but the individual: he alone was primarily responsible for determining his own economic, social, political and religious roles (61).

---

<sup>52</sup> Mit "»Integration«" meint Luhmann ausdrücklich die "wechselseitige Einschränkung der Freiheitsgrade von Systemen – und nicht etwa Konsens" (1998,742).

Ebenfalls früher als in anderen Teilen Europas beginnt hier "die Ausdifferenzierung des politischen Systems, das sich im Laufe dieses Prozesses den Namen »Staat« geben wird" (Luhmann 1998, 714-22), ein Prozess, mit dem Dickens in allen Romanen mehr oder weniger explizit im Kontext der sozialreformerischen Debatten seiner Zeit ringt. wobei sein Gesellschaftsbegriff in vormoderner Weise auf die Familie bezogen bleibt. Luhmann postuliert: "Semantische Veränderungen folgen den strukturellen in beträchtlichem Abstand." (1998, 1142) Dieses Auseinanderklaffen von Gesellschaftsstruktur und kultureller Semantik sieht Luhmann auch in der "Spannung zwischen Stratifikation und sich ausdifferenzierender Wirtschaft":

Durchgehend wird jedoch die Gesellschaft noch als von Natur aus geschichtet wahrgenommen, und das Problem (des Konsums) wird daher in moralischen Begriffen als Fehlverhalten wahrgenommen (1998, 729).

Dickens entwirft tatsächlich wiederholt alternative Familienszenarien - wie die fahrende Theatertruppe der Crummies (NN) und Sleary's Zirkus (HT) - die an "Clan-Strukturen" erinnern und dazu dienen, die Dynamik der auf das Individuum mehr noch als auf die bürgerliche Kleinfamilie wirkenden gesellschaftlichen und vor allem wirtschaftlichen Entwicklung abzufedern. Zwar begrüßt Dickens einerseits den aus der oben zitierten "Eigendynamik der funktionalen Ausdifferenzierung" resultierenden Zugewinn an Freiheit auch des (klein-) bürgerlichen Individuums, er hält dabei jedoch an der Idealvorstellung einer paternalistischen Ordnung fest und wertet wirtschaftliches, d.h. konsum- und vor allem konsequent profitorientiertes Verhalten als moralisches Fehlverhalten. Der Finanzwirtschaft als Subsystem weist Dickens in seinen Romanen wiederholt eine wichtige und problematische Rolle zu - die Folgen der Bankinsolvenz in *Little Dorrit* sind nur ein Beispiel und machen diese moderne, funktionale Abkoppelung vom religiös-moralischen Diskurs der Vormoderne besonders sichtbar. Im Zuge der Krise der Religion durch naturwissenschaftliche Erkenntnis einerseits und die Säkularisierung der urbanen Gesellschaft andererseits wächst in der viktorianischen Epoche zugleich das Bedürfnis nach anderen Formen der Sinnstiftung. Der enge Zusammenhang, den Waters zwischen Dickens' *Christmas Books* und der für die Zeit typischen "ideology of the family" (1997, 16) und "middle-class domestic ideology" (1997, 27) herstellt, hat durchaus seine Berechtigung.

Zugleich versucht Dickens in allen Romanen, eine grundlegende Konsequenz der gesellschaftlichen Stratifikation zu überwinden, die Luhmann wie folgt beschreibt:

Da die Oberschicht keine Beziehungen der Verwandtschaft zu Angehörigen der Unterschicht mehr anerkennt oder sie als peinliche Anomalien empfindet, kann die Gesellschaft nicht mehr über gemeinsame Abstammung als ein System der Verwandtschaft beschrieben werden (1998, 680).

Es ist gerade diese "peinliche" Abspaltung, die Dickens zu überwinden sucht, indem er komplexe Geflechte von verborgenen Familienbeziehungen sowie von Ersatzbeziehungen – meist im engeren oder weiteren Sinne *in loco parentis* – herstellt. Die Aufdeckung der verborgenen Verwandtschaftsbeziehungen motiviert in vielen Romanen die Handlung, beispielsweise in *Oliver Twist*, *Nicholas Nickleby*, *Bleak House* und *Our Mutual Friend*. Dickens macht das Fehlen der Verwandtschaft in der Gesellschaft zu seinem eigentlichen Thema und selbst die Aufdeckung der verborgenen Verwandtschaftsbeziehungen kann die Familie nicht wieder herstellen: immer muß die Familie ganz oder in Teilen ersetzt werden; die zu ersetzende Funktion der Familie wandelt sich jedoch radikal im Verlauf des Romanwerks. In vielen Fällen überwinden die verborgenen Familienbeziehungen oder die Ersatzbeziehungen Klassenschranken: Oliver, Smike (NN) und Sissy Jupe (HT) sind nur einige Beispiele. Mit Pips (GE) Positionierung zwischen Joe Gargery, Miss Havisham und Magwitch macht Dickens die Wahrnehmung der Klassenschranken als "peinliche" Erfahrung der Abspaltung und die daraus resultierenden Identitätsprobleme zum grundlegenden Thema des Romans.

### Zur Geschichte der Familie

Familie und Kindheit erscheinen in der historischen Betrachtung gleichermaßen eng miteinander verzahnt: in der Sozial- und Ideengeschichte werden Kindheit und Familie vielfach als ein Komplex behandelt. Der Fokus dieser Untersuchung liegt jedoch auf der Funktion der Familie für das Individuum; es seien hier deshalb vorrangig die Aspekte der Geschichte der Kindheit skizziert, die in Bezug zur Funktion der Familie stehen und auf Dickens' Romane anwendbar sind. In der Auseinandersetzung mit dem Modernisierungsbegriff<sup>53</sup> liegt das Augenmerk vor allem auf dem Aufstieg des Bürgertums und der Herausbildung der bürgerlichen Familie in Relation zum

---

<sup>53</sup> Zu Recht verweist Jack Goody auf die in der Geschichtsschreibung in Bezug auf die Familie vielfach festzustellende Unschärfe in der Verwendung der Begriffe "Modernisierung" und "Modernität", unter die sich auch die Industrialisierung und der Wachstum des Kapitalismus subsumieren lassen sowie "die damit einhergehenden sozialen Veränderungen im Wissen und in den Familiensystemen" (204).

Selbstverständnis und zur sozialen Orientierung des Individuums. Die damit verbundene Kultur der Häuslichkeit, zu der auch die Lesekultur gehört, sowie die Ausdifferenzierung der Klassengesellschaft sind in diesem Kontext wichtige Aspekte für das Verständnis der Romane.

Familie und Kindheit sind als Teil der Gesellschaft grundsätzlich historischem Wandel unterworfen. Verallgemeinernde Beschreibungen der Bedingungen und Erscheinungsformen von Familie und Kindheit sind auch deshalb problematisch, da zu jeder Zeit ein Nebeneinander verschiedenster Lebensformen zu verzeichnen ist, so dass sich zwar Entwicklungstendenzen, jedoch selten radikale Brüche eindeutig beschreiben lassen. Die Betrachtung des Wandels der Funktion der Familie für das Individuum ist als historischer Kontext für die Romananalysen unabdingbar, wird jedoch dadurch erschwert, dass Historiker in Bezug auf die Definitionen und Datierungen der wichtigsten Phänomene uneins sind und daher ein präzises Instrumentarium fehlt. Eine allgemein gültige Entwicklungsgeschichte der Familie liegt bis heute nicht vor: die soziale Primärform der westlichen Zivilisation bleibt ein Problem der Geschichtsschreibung. In der diachronen Beschreibung des Wandels der Familie muß die Tatsache, dass eine synchrone Betrachtung jeweils eine große Vielfalt an Erscheinungsformen aufzeigen würde, immer mitgedacht werden, ein komplexes Bild, das Dickens mit der Vielzahl der unterschiedlichen Familien und Lebensformen in seinen Romanen reflektiert. Dieser historische Überblick kann die für die Romananalysen relevanten Entwicklungen also lediglich als Tendenzen beschreiben, die in der englischen Gesellschaft an die Klassenstruktur in ihrer spezifischen Ausprägung gebunden sind, und erhebt daher keinen Anspruch auf Vollständigkeit.

Ähnlich vielschichtig und problematisch wie der Begriff der Familie ist der des Kindes, der - je nach Kontext - sowohl auf die biologische Kindheit und die besonderen physischen oder psychischen Bedürfnisse des Kindes als auch auf die Nachkommenschaft und die an die Abstammung gebundenen Versorgungs- und Erbansprüche verweisen kann. Die Familie dient als Institution grundsätzlich dazu, eine Reihe von Aufgaben zu erfüllen: zunächst die Sicherung der nachfolgenden Generation, also die Versorgung und Sozialisation von Kindern, sowie die wirtschaftliche Absicherung der Familienmitglieder, wobei bis ins 20. Jahrhundert nicht festgelegt war, wie weit beziehungsweise bis in welches Lebensalter diese Ansprüche des Kindes

reichten, da die diesbezügliche Rolle des Staates und die entsprechende Gesetzgebung mit Verzögerung definiert wurden, ein Prozeß, der bis heute nicht abgeschlossen ist. Grundsätzlich muß zwischen "Theorien der Familie und (der) Praxis der Familie" (Goody 202) differenziert werden, um zugespitzte Darstellungen, die der Vielfalt der Lebensformen und individuellen Erfahrungen der Familie nicht gerecht werden, zu vermeiden. Die bürgerliche Familie erfüllt über die existentielle Grundversorgung hinaus eine Reihe von materiellen sowie immateriellen Aufgaben: Besitzstandswahrung, idealerweise die Mehrung des Besitzes, die Umsetzung kultureller Normen und deren Weitervermittlung an die Kindergeneration, Resonanzraum für die Selbstwahrnehmung des Individuums und Unterstützung für dessen Selbstdarstellung nach außen. Als besonders problematisch in der Beschreibung der Familie erweisen sich die - mit Catherine Waters gesprochen (1997, 16) - 'ideologischen' Aufgaben: Bereits Ralph Houlbrooke warnt, dass "the laws governing family life are by no means identical with its guiding ideals" (5). Die Organisationsformen dieser Funktionen innerhalb der Familie – vor allem die Kindererziehung und die Vermögensverteilung – unterliegen einem historischen Wandel, der nicht auf eine simple Formel zu bringen ist, doch eine klare Schlüsselstellung kommt in diesem Prozess dem wachsenden Bürgertum zu, vor allem was den Stellenwert der Bildung und die emotionale Bindung innerhalb der Familie betrifft. Grundsätzlich verschiebt sich die Beziehung zwischen Familie und Individuum: in der modernen Gesellschaft verliert die Familie ihre traditionelle, identitätsbestimmende Funktion für das 'Kind', während die psychologische Sicht auf die Kindheit dieser eine prägende Rolle zuschreibt und die Identitätsfindung in Auseinandersetzung mit den Eltern zum Problem – und zum großen Thema des bürgerlichen Romans - macht.

In seinem Aufsatz zum "Sozialsystem Familie" versteht Niklas Luhmann das Familiensystem ausschließlich im Sinne "kommunikativen Geschehens" <sup>54</sup> und präsentiert

einen Ausblick auf gesellschaftsstrukturelle, also auch auf historische Bedingtheiten der Familienbildung. Als segmentäre Gesellschaft, aber auch als

---

<sup>54</sup> "Das Sozialsystem Familie besteht demnach aus Kommunikationen, ... nicht aus Menschen und auch nicht aus "Beziehungen" zwischen Menschen" (Luhmann, 1990, 197). Dies bedeutet die Umstellung von vornehmlich ökonomisch orientierter auf überwiegend intime Kommunikation.

stratifizierte Gesellschaft war das umfassende System menschlicher Kommunikation, die Gesellschaft, in sehr spezifischer Weise auf Familien und deren Kontinuitäten angewiesen. Über Familien wurden die Teilnehmer den gesellschaftlichen Teilsystemen zugeordnet (1990, 198).

Es erfolgt eine radikale Neubestimmung der Funktion der Familie im Zuge des gesellschaftlichen Strukturwandels von der vormodernen zur modernen Gesellschaft, denn für die sich funktional ausdifferenzierende Gesellschaft gilt eben dieser familienbezogene Inklusionsmechanismus für das Individuum grundsätzlich nicht mehr:

Die wichtigsten Teilsysteme werden heute durch Orientierung an spezifischen gesellschaftlichen *Funktionen* gebildet, und keines dieser Funktionssysteme ist für seine interne Differenzierung auf familiäre Segmentierung angewiesen wie einst die "peasant societies", wie einst der Adel, wie einst sogar die Gilden und Zünfte (1990, 199; Hervorhebung d. Autors).

Dickens rekurriert in den frühen Romanen auf die traditionelle, vormoderne Familiensemantik, während er sie in den späteren Romanen als anachronistisch karikiert, zum Beispiel in Form des feudalen, patriarchalischen Selbstverständnisses von Vater Dorrit im Schuldgefängnis. Für das Verständnis des Bedeutungswandels der Familie in den Romanen ist es daher sinnvoll, hier einige der wichtigsten Aspekte etwas ausführlicher zu diskutieren. Für die vormoderne Gesellschaft beschreibt Luhmann grundsätzlich die "»ökonomische« Einheit des *Haushaltes*" als die "Form, die in stratifizierten Gesellschaften die Abhängigkeit kanalisiert und mit Unabhängigkeiten kompatibel macht" (1998, 695). Der Haushalt ist "als Beschaffungs- und Verteilungsgemeinschaft nahe am Konsum gebaut und in sofern in den Interessenlagen durchsichtig"; die patriarchalische Unterordnung aller Mitglieder des Haushaltes unter den Hausherrn machte eine weitere Binnendifferenzierung der sozialen Rangfolge oder die Abgrenzung der "Kernfamilie" von den übrigen Haushaltsmitgliedern (etwa Dienstpersonal) unnötig (1998, 696). Luhmann verdeutlicht, dass "(d)ie Bedeutung des Familienzusammenhalts ... mit Schichtung (variierte). Familien organisierten die Zukunftsperspektiven der Teilnehmer, so bei politischen Haushalten und Herrschaften zum Beispiel dynastisch" (1990, 199).<sup>55</sup> Einige Aspekte der Lebensführung der

---

<sup>55</sup> Für den Hochadel beschreibt Luhmann auch den Mechanismus, durch den beispielsweise "Gelehrte oder Künstler" durch förmliche Ernennung in die "»familia« des Fürsten" aufgenommen werden konnten, ein Status, der "selbstverständlich nichts mit Verwandtschaft zu tun hatte" (1998, 697).

vormodernen Adelsfamilie sind in Bezug auf Dickens' Beschreibungen der Familie erwähnenswert, da die englische Gesellschaft, speziell das Bürgertum, zwar eine neue, bürgerliche "ideology of the family" (Waters 1997, 16) entwickelte, sich jedoch zugleich am Adel als kulturellem, wenn auch nicht moralischen Ideal orientierte, insbesondere in seinem Konsumverhalten. Im Zuge der Herausbildung des familienorientierten Häuslichkeitsideals verlagerte die bürgerliche Kultur die für sie erstrebenswerten Aspekte der Adelssemantik und des adligen Konsumverhaltens von der öffentlichen in die häusliche Sphäre, zum Beispiel in Form der Teezeremonie, die zum bürgerlichen Familienritual ausgestaltet wurde. Häufig macht Dickens aristokratische Prätention in der Lebensführung, die unweigerlich zu Lasten des bürgerlichen familiären Zusammenhalts oder einzelner Familienmitglieder geht, zur Zielscheibe seiner satirischen Beschreibungen; Vater Dorrit (LD) und Miss Havisham (GE) sind dafür zwei herausragende Beispiele.

Der mit dem Übergang von der vormodernen zur modernen Gesellschaft einhergehende Funktionswandel der Familie ist nicht leicht zu beschreiben und Luhmann verweist – u.a. unter Berufung auf Lawrence Stone – auf ein zentrales Problem in der historischen Forschung:

Für (den) Funktionsbereich (der) Ausdifferenzierung von intim gebundenen, durch Eheschließung begründeten Kleinfamilien findet man umfangreiche Forschungen, deren Ergebnisse jedoch vor allem in der Datierung dieser Entwicklung umstritten sind (1998, 730).<sup>56</sup>

Bevor die Kontroverse um die Nomenklatur und Datierung verschiedener Familienformen ausführlicher diskutiert wird, seien an dieser Stelle Luhmanns Hinweise auf zwei grundsätzliche, sich wechselseitig bedingende semantische Probleme vorangestellt, die für Dickens' Verständnis von Familie entscheidend sind. Zunächst wird durch den Funktionswandel der Familie die Kommunikation sehr viel enger fokussiert:

Gerade der Umstand, daß man *nirgendwo sonst* in der Gesellschaft für *alles*, was

---

<sup>56</sup> Luhmann verweist darauf, dass "die Vorstellung, daß nur die Liebe über die Ehe entscheiden sollte", sich erst im Verlauf des 18. Jahrhunderts durchsetzt und dies "nach dem Vorbild der Romane" erfolgt (1990, 731). Hierzu auch Niklas Luhmann. *Liebe als Passion: Zur Codierung von Intimität*. Frankfurt 1982. Dickens zeigt ökonomische oder dynastische Kriterien bei der Eheschließung grundsätzlich in einem kritischen, oft satirischem Licht und ist ein klarer Verfechter des Postulats der Liebesheirat; die dadurch ermöglichte Überwindung von Klassenschranken propagiert er jedoch erst in *Our Mutual Friend*.

einen kümmert, soziale Resonanz finden kann, steigert die Erwartungen und die Ansprüche an die Familie. ... Die Gesellschaft konzentriert *eine* Funktion zu besonderer Intensität. Sie schafft sich eine Semantik der Intimität, der Liebe, des wechselseitigen Verstehens, um die Erfüllung in Aussicht zu stellen. Und sie schafft zugleich die erschwerenden Bedingungen, die sich über die Familie in konkrete Erwartungen und Enttäuschungen umsetzen lassen (1990, 208).<sup>57</sup>

Es ist auffällig, dass Dickens den Anspruch an die "Semantik der Intimität" zunächst nicht in der "Kernfamilie" verortet: in den frühen Romanen sind in-loco-parentis-Beziehungen vollkommen adäquater Ersatz für fehlende Eltern. Dickens stellt den emotionalen Wert der Eltern-Kind-Beziehung oder anderer biologischer Bindungen, beispielsweise unter Geschwistern, zwar keineswegs explizit in Frage, aber dort, wo diese Beziehungen fehlen, kann durchaus Ersatz geschaffen werden ohne emotionale Folgeschäden für das erwachsene Kind. Mit *Dombey and Son* rückt das "wechselseitige Verstehen" zwischen Eltern und Kindern abrupt als entscheidendes Kriterium ins Zentrum des Interesses und der Fokus der erzählten Lebensgeschichten der zentralen Figuren in den folgenden Romanen liegt sehr weitgehend auf den emotionalen "Enttäuschungen" in diesen Familienbeziehungen.

Aus der veränderten Semantik der Verengung und Intensivierung der Ansprüche an die Kommunikation in der modernen Familie im Sinne von "Intimität" ergibt sich auch ein Wandel der Wahrnehmung der Familie in Relation zur "Gesellschaft". Luhmann verdeutlicht grundsätzlich, dass Familien, da sie "zu den ältesten Institutionen der Gesellschaft" gehören, "immer auch Vollzug von Gesellschaft (sind), also nichts, was man der Gesellschaft gegenüberstellen könnte" (1990, 197). Doch die bürgerliche Gesellschaft des 19. Jahrhunderts entwickelte die Idealvorstellung von der "Familie als kommunale(r) Gegenkultur" zur Gesamtgesellschaft, die Dickens mit vielen seiner viktorianischen Zeitgenossen teilte. Luhmann konzediert, dass diese Sicht auf die häusliche Sphäre auch ihre Berechtigung hatte, denn die damit erreichte Komplexitätsreduktion angesichts der rapide fortschreitenden funktionalen

---

<sup>57</sup> Luhmann zufolge hat diese Entwicklung folgende Konsequenz: "... gerade wenn man (anders als in älteren Gesellschaften!) *jedem* die Chance einer familialen Inklusion offen halten will, erfordert dies zwingend den Verzicht auf Funktionssystemeinheit. Hier, und nicht etwa in dem viel diskutierten Übergang von Großfamilie zu Kleinfamilie, liegt die Besonderheit der gesellschaftlichen Stellung der modernen Familie" (1990, 211; Hervorhebung des Autors).

Ausdifferenzierung der Gesellschaft war ein Schutzmechanismus, das zur Stabilisierung von Individuum und Gesamtgesellschaft gleichermaßen beitrug:

Nicht zu Unrecht hatte ... das 19. Jahrhundert mit seinen Neigungen zu simplen Gegenüberstellungen die Familie ... als Ort des Rückzugs aus der Welt und als Ort der psychischen Regeneration gefeiert (1990, 209).

Doch die Wunschvorstellung von der Familie als "Gegenkultur" zur funktionalen Differenzierung der Gesellschaft ist nicht aufrechtzuerhalten, da "kein Sektor der Gesellschaft" von ihr ausgenommen ist (1990, 210). Ebenso wenig kann die Gesellschaft als Zusammenschluß von Familien begriffen werden: die Familie erfüllt zwar nach wie vor eine Reihe von wichtigen Funktionen, doch die moderne Gesellschaft ist strukturell nicht mehr über die Familie organisiert. Dickens teilt mit vielen seiner Zeitgenossen die Vorstellung von der Dichotomie der idealen, bürgerlichen Familie, wozu auch seine Ersatzkonstruktionen zählen, und der als bedrohlich und moralisch suspekt wahrgenommenen 'Gesellschaft'. Zugleich begreift er Gesellschaft und Familie im vormodernen Sinne als strukturanalog, so dass diese unauflösbare Paradoxie als grundlegende Problematik in den Romanen immer präsent ist.

Diese Ausdifferenzierung des Subsystems der Wirtschaft durch "economic individualism" beschreibt bereits Ian Watt als entscheidenden Faktor für die Verlagerung wirtschaftlicher Aktivitäten, die in der traditionellen Gesellschaft in der Haushaltsfamilie vorgenommen wurden, in die außerhäusliche wirtschaftliche Sphäre, die nun öffentlich und männlich konnotiert ist und als von der häuslichen Sphäre deutlich getrennt wahrgenommen wird, wobei für die Ausbildung von "individualism" die private (Roman-) Lektüre auch der weiblichen Leserschaft eine große Rolle spielt (44-55). Watt verweist auf die Problematik dieser Dichotomie, die sich insbesondere in den Gender-Zuschreibungen und der Frage nach der Teilnahme am sozialen Subsystem der Wirtschaft zeigt (144-6)<sup>58</sup>, während Waters den engen Zusammenhang zwischen der Idealisierung der Familie und dem traditionellen Bild der viktorianischen Frau als passivem und vom Mann abhängigen "domestic angel" als ungelöstes – und unlösbares – Problem in Dickens' schriftstellerischem Werk und in seiner Biographie beschreibt

---

<sup>58</sup> Watt zeigt dies vor allem anhand des Bedeutungswandels des Wortes "spinster", von einer unverheirateten Frau, die durch Spinnen zum Haushalt beiträgt und damit wertschöpfend tätig ist, zu einer wirtschaftlich quasi überflüssigen, abhängigen und daher bemitleidenswerten Frau im 18. Jahrhundert (144).

(1997, 25). Für die Verortung des Individuums in der Familie in Dickens' Romanen ist diese Trennung von öffentlicher und privater Sphäre, die in der bürgerlichen Kultur der Häuslichkeit in der viktorianischen Epoche zunehmend ideologisch aufgeladen wird, sehr signifikant, gerade weil die Grenzen weit weniger klar gezogen sind, als vielfach angenommen wird. Zwar betont Dickens einerseits das ideale Rollenbild der Frau als "housekeeper" (DC und BH), d.h. als Hüterin der häuslichen Kultur, doch zu keiner Zeit zeigt er die passiv konsumierende bürgerliche Hausfrau als Idealbild - im Gegenteil: die lebensuntüchtigen Mütter Nickleby und Copperfield und die Anspruchshaltung Miss Havishams (GE) haben einen dezidiert negativen Einfluß auf das Leben ihrer Kinder oder Ersatzkinder und Dickens betont die Bedeutung der (mit-)arbeitenden Frau als Wirtschaftsfaktor für die Familie, die sowohl eine auf biologischer Verwandtschaft beruhende "Kernfamilie" als auch eine auf familialen Ersatzbeziehungen beruhende, der vormodernen Tradition vergleichbare "Haushaltsfamilie" sein kann, wie die Hausgemeinschaft in *Bleak House*, der die nicht miteinander verheirateten Ersatzeltern Jarndyce und Esther Summerson vorstehen.

Während die grundlegende Entwicklung der funktionalen Ausdifferenzierung der Gesellschaft und der damit verbundene strukturelle Bedeutungsverlust der Familie unbestreitbar ist und sich der damit einhergehende Prozess der Ausdifferenzierung der Wirtschaft, der den ökonomischen Bedeutungsverlust der Familie bedingt, augenfällig belegen läßt, sind die Folgen dieses Wandels für die Organisationsform Familie weniger eindeutig zu bestimmen. Die historische Forschung insbesondere der letzten zwei Jahrzehnte zeigt, dass die These vom Übergang von einer angenommenen Großfamilie zur Kleinfamilie ebenso wenig belegbar ist wie die Annahme einer eindeutig datierbaren Zunahme von affektiven Bindungen innerhalb der Familie, doch eine Untersuchung der Funktion der Familie und dem mit ihr untrennbar verbundenen Themenkomplex der Kindheit kommt nicht umhin, sich mit Lawrence Stones These vom Bedeutungswandel emotionaler Bindungen in der Familie (1977, 221) und Philippe Ariès' These von der "Entdeckung der Kindheit" (92) als Bezugspunkte für die historische Beschreibung des Wandels auseinanderzusetzen. Beide weisen der Entwicklung des Gefühls eine Schlüsselstellung zu, und haben die soziohistorische Debatte um Kindheit und Familie seit den 1970er Jahren geprägt, eine Entwicklung, die Michael Anderson in seiner differenzierten Sicht auf die Geschichte (und Geschichtsschreibung) der Familie als "the sentiments approach" (25-47)

zusammenfaßt.

In seiner Entwicklungsstudie der Familie in England macht Lawrence Stone zwei zentrale Faktoren aus, die für das Verständnis ihres historischen Wandels von entscheidender Bedeutung sind. Wie Watt benennt er die Entwicklung des Individualismus als entscheidenden kulturellen Einfluß. Zum anderen identifiziert Stone "the growth of affect" (1977, 13 u. 221-268) als Entwicklungstendenz, die sich ab Mitte des 17. Jahrhunderts abzeichnet und sich im Verlauf des 18. Jahrhunderts verstärkt durchsetzt. Die Wurzel der gesteigerten Affektivität vermutet er in einem Wandel der Persönlichkeit, für die er eine veränderte Praxis in der Kindererziehung als Faktor annimmt:

The cause of this personality change is not known, but it seems plausible to associate it with a series of changes in child rearing, which created among adults a sense of trust instead of distrust (268).

Beide Faktoren, Individualismus und Affektivität, verbinden sich in der Formulierung Stones zu "Affective Individualism" (221), die zugleich treibende Kraft bei der Entstehung der "Closed Domesticated Nuclear Family" (219) und Bindemittel ihres inneren Zusammenhalts und Fortbestands ist. Diese Form der Familie zeichnet sich dadurch aus, dass nicht nur zwischen den Ehepartnern, sondern auch zwischen Eltern und ihren Kindern eine tiefere emotionale Bindung besteht. Voraussetzung für die emotionale Bindung zwischen den Eltern ist die historisch neue Freiheit der Partnerwahl in der "companionate marriage" (325), eine Formulierung, die mehr noch als Ian Watts von Émile Durkheims ins Englische übernommene Formulierung der "conjugal family" die Partnerschaft in der Ehe betont, und klar im Gegensatz zur "Passion" der Liebe steht, die Luhmann beschreibt (*Liebe als Passion* 1982).

Stone zufolge ist dieses emotional engmaschige Familienmodell bereits um 1750 in der englischen Mittel- und Oberschicht bereits etabliert, doch erst im 19. Jahrhundert erfolgt seine Ausbreitung auch im Hochadel und im unteren Mittelstand (8 und 288). In der englischen Mittelschicht ist der puritanische Einfluß traditionell stärker als in anderen Gesellschaftsschichten; das Ideal der auf Dauer gestellten partnerschaftlichen Verbindung ist durchaus damit in Verbindung zu setzen, verspricht diese Lebensform doch größere ökonomische Stabilität und Prosperität und entspricht so calvinistisch beeinflussten Wertmaßstäben. Die puritanische Lese- und Schreibkultur, vor allem das

Tagebuchschreiben, steht ausdrücklich auch Frauen offen, deren Status als Wirtschaftsfaktor durch wirtschaftliche Ausdifferenzierung in der Familie zwar begrenzt wird, deren intellektuellen Status jedoch durch Zugang zu 'literacy' wächst. Der Hinweis auf die Klassenverortung der 'companionate marriage' - idealtypisch gezeichnet in David Copperfields Verbindung mit Agnes Wickfield - ist für die Untersuchung der Familie in den Romanen besonders signifikant, da Dickens in fast allen Fällen Familien zeigt, die eben nicht durch Besitz und Beruf fest im Mittelstand verortet sind. 'Mischehen' wie im Fall der Eltern Oliver Twists und Arthur Clennams (LD) sowie Aufstiegsgeschichten wie die der 'self-made men' Gradgrind und Bounderby in *Hard Times* oder Pips Bildungsgeschichte in *Great Expectations* überwiegen. Insbesondere in einigen der frühen Romane ist die soziale Verortung der Familie im Klassenschema überhaupt nicht klar definiert: Herkunft und Größenordnung des Besitzes der Familien Nickleby, Trent (OCS) und Chuzzlewit bleiben obskur und es scheinen mehr Verbindungen zu kriminellen oder ausbeuterischen Randfiguren der Gesellschaft - beispielsweise Ralph Nickleby, Quilp und Montague Tigg - zu bestehen als mit Vertretern der bürgerlichen 'professions' und ihren sozialen Netzwerken. Auch in *Little Dorrit* bleibt die Entstehungsgeschichte des Vermögens, das der Familie durch eine Erbschaft zufällt, unklar, wobei zugleich deutlich ist, dass es sich bei der aristokratischen Selbststilisierung des Vaters um eine Fiktion handelt. In *Our Mutual Friend* ist der Müll der modernen Konsumgesellschaft der Großstadt die Quelle des zur Verhandlung stehenden Vermögens, dessen Bezeichnung als "dust" – auch in der Namensgebung des "Golden Dustman" (OMF 13, 839) - auf Instabilität im physischen und moralisch-religiösen Sinn und damit auf einen Mangel an Tradition verweist, so dass die Vermögensgrundlage in klarem Kontrast zum vormodernen Modell der vom Vater arrangierten Ehe steht - ein Spannungsfeld, das zu untersuchen sein wird.

Stone beschreibt, dass gängige Vorstellungen der westeuropäischen Familiengeschichte von Verallgemeinerungen und Klischees bestimmt sind, die es zu vermeiden gilt. So gibt es in der Geschichte weder einen klaren Übergang von der Großfamilie ("extended stem family": Familienmitglieder aus bis zu drei Generationen unter einem Dach) zur Kernfamilie ("nuclear family": nur Eltern und Kinder unter einem Dach), noch setzt sich die Kernfamilie als allgemeingültige Lebensform durch (1977, 26 u. 28). Ausdrücklich weist Stone darauf hin, dass die "closed domesticated nuclear family" (221) als idealtypisches Modell gedacht werden muß, denn in einer so komplexen

Gesellschaft wie der englischen bestanden (und bestehen weiterhin) große Unterschiede zwischen den sozialen Klassen und Statusunterschiede innerhalb derselben, sowie zwischen der städtischen und der ländlichen Bevölkerung, was zu jeder Zeit in einem Pluralismus der Familienformen resultiert: "(...) there is no such thing as a characteristic family type applicable to all ranks of society at a given time" (1977, 17).<sup>59</sup>

Aber auch die einzelne Familie kann nicht als statisches Gebilde betrachtet werden, sondern ist seit jeher Fluktuationen unterworfen. Durch die hohe Geburten- und Todesrate im 19. Jahrhundert und die daraus oft resultierende Wiederheirat verwitweter Elternteile entstanden ständig neue 'Patchwork-Familien', ohne dass dies als ungewöhnlich empfunden worden wäre: "The European family expanded and contracted like a concertina" (Stone 1977, 24). Dickens zeigt mehrfach die Folgen der Wiederverheiratung verwitweter Elternteile, beispielsweise anhand von Vater Dombey und Mutter Copperfield, er zeigt jedoch nicht die Neukonstitution einer Familie mit Stiefgeschwistern, obwohl dies der sozialen Realität entsprochen hätte. Es kann vermutet werden, dass diese Perspektive der – potentiell von erbitterter Konkurrenz geprägten - Beziehungen unter Stiefgeschwistern von der Bindung zwischen Eltern und Kind ablenken würde, die für Dickens das zentrale Moment des Ideals der bürgerlichen Häuslichkeit ist, weit wichtiger als die ehelichen Beziehungen, die in der Formulierung der "famille conjugale" betont werden.<sup>60</sup>

In der Geschichtsschreibung zu Familie und Kindheit ist eine historische Entwicklung unbestritten: Kinder werden in affektiven Familienbeziehungen als Individuen angesehen und dies von Geburt an. Als solche werden sie zum Fokus der Familie, die - nun nicht mehr dynastisch gedacht - in jeder Generation neu entsteht. Kindererziehung und Bildung werden dadurch zu wichtigen und vieldiskutierten Themen in der Gesellschaft. Das Bewußtsein dafür, dass die zeitliche Bemessung der Dauer der

---

<sup>59</sup> Ähnliche Tendenzen wie Stone beschreibt der Medizinhistoriker Edward Shorter in *Die Geburt der Modernen Familie*. Wo Stone jedoch nach Klasse und Status differenziert, neigt Shorter, dessen Material vor allem auf das ländliche Frankreich, Deutschland und Skandinavien bezogen ist, zu generalisierenden Aussagen über die "repräsentative Erfahrung des Durchschnittsmenschen" (21). Wo Stone die Pluralität der Lebensformen vor allem der komplexen englischen Gesellschaft beschreibt, geht Shorter von einer allgemeingültigen Norm aus (28) und sieht die Mutterliebe als monokausalen Ausgangspunkt für den "Aufstieg der Kleinfamilie" (234).

<sup>60</sup> Welch negative Folgen aus Sicht des Kindes aus einer Wiederverheiratung eines Elternteils und einer mißlungenen Familienzusammenführung entstehen können, beschreibt Dickens anhand der abgeschobenen Kinder in der "Dotheboys" Yorkshire School (NN 8,148-162), die jedoch kaum individualisiert dargestellt werden und nicht im Zentrum der Handlung stehen.

Kindheit als einer nach Jahren zu definierenden Entwicklungsstufe einem historischem Wandel unterliegt, ist als allgemein gültige Erkenntnis Philippe Ariès zu verdanken. In seiner zivilisationskritischen Untersuchung betont Ariès' die Andersartigkeit der Sicht auf die Kindheit im Mittelalter. Seine plakative Behauptung, dass dem Mittelalter ein Konzept von Kindheit grundsätzlich gefehlt habe und die Kindheit eine "Entdeckung" der Neuzeit sei (92), ist in jüngerer Zeit stark kritisiert worden, doch der Wandel im gesellschaftlichen Diskurs um die Kindheit, der sich im 19. Jahrhundert besonders in der Bildungsdebatte (s.u.) deutlich abzeichnet, kann nicht in Abrede gestellt werden. Das Verständnis für die allgemeine Forderung der intensiven Bezogenheit der Familie auf das Kind als moderne Entwicklung und Ariès' Kernthese, der zufolge eine längere Kindheit und ihre Definition als besonderer Lebensabschnitt ein kulturelles Konstrukt neueren Datums sei, sind - ungeachtet der genauen Periodisierung dieser Entwicklung - für die Betrachtung der Familie bei Dickens relevant, da eine verlängerte Dauer und veränderte Definition von Kindheit auch die Rolle der Eltern neu definiert und folglich zu einem Wandel der Familie führt, die den neuen Ansprüchen an diese Lebensphase des Kindes genügen soll.

Positionen, die von einem radikalen Wandel der "sentiments" in Familienbeziehungen ausgehen, sind vor allem seit dem Erscheinen von Linda Pollocks Untersuchung aus dem Jahr 1987, *A Lasting Relationship: Parents and Children over Three Centuries*, vielfach kritisiert oder zumindest relativiert worden. Pollock betont, dass Eltern zu allen Zeiten intensive affektive Beziehungen zu ihren Kindern hatten und stützt diese These mit umfangreichen Analysen von Briefen und Tagebuchaufzeichnungen aus dem englischsprachigen Raum. Für das Verständnis der Romane sind vor allem folgende Hinweise relevant: "the mortality rate for children (sie geht von 13 -15 % aus) ... was at its highest in the first half of the eighteenth century and again *in the early nineteenth century*"; "the death rate for children aged up to nine varied between 22 and 28 per cent, *peaking in the nineteenth century*" (94; meine Hervorhebung). Für den Untersuchungszeitraum von 1600 – 1900 sieht Pollock weder Anzeichen dafür, dass "emotional detachment" oder "indifference" angesichts des Todes von Kindern oder anderer Familienangehöriger in der frühen Neuzeit oder später die Norm gewesen seien noch dass eine grundsätzliche Zunahme von "grief" in späteren Jahrhunderten festgestellt werden könne (95). Dickens' sentimentale Beschreibungen des allegorischen Todes von "little" Nell Trent (OCS) oder des seltsam entindividualisierten Paul Dombey

reflektieren in diesem Sinne kein neues mentalitätsgeschichtliches Phänomen, sondern sind als kulturelle Konstrukte zu lesen. Der designierte Erbe Paul wird von seinem Vater weniger als individuelles Kind, sondern vielmehr im vormodern-dynastischen Sinne betrauert, doch wie zu zeigen sein wird, gilt Dickens' eigentliches Augenmerk – mit Hilfe dieser Perspektivlenkung – vor allem der Individualisierung der überlebenden Tochter.

In seinem "Historical and Anthropological Essay" zu "The European Family" bezieht Jack Goody deutlich Position gegen die von Mentalitätshistorikern wie Ariès und Stone vertretene *Sentiments*-These, wobei sein Hauptaugenmerk auf die Familie in England gerichtet ist (11).<sup>61</sup> Goody bestreitet, dass sich die Veränderungen in der Struktur der Familie "mit Begriffen wie 'Entstehung der Kern- oder affektiven Familie' oder 'Aufkommen der elterlichen oder Gattenliebe'" angemessen beschreiben lassen (15) und betont grundsätzlich "... daß nicht ernsthaft behauptet werden kann, Europa oder gar der Kapitalismus habe die Kernfamilie oder auch nur den Kleinhaushalt erfunden" (17). Er postuliert hingegen, dass die "Kernfamilie" in der "Geschichte der Menschheit" seit jeher eine wichtige Rolle gespielt habe und dass der Haushalt als "Produktions- und Reproduktionseinheit" immer relativ klein gewesen sei (16), so dass folglich diese Lebensform nicht als ein entscheidender Faktor für das Wachstum des Kapitalismus und die Modernisierung im soziologischen Sinn zu verstehen sei. Goody betont, dass seit jeher das "konjugale Paar ... die Basis einer Kernfamilie oder eines Haushalts bildete. Das Vorhandensein weitläufigerer verwandtschaftlicher Beziehungen schloß nicht aus, dass das Schwergewicht auf den engeren lag" (89). Mehrgenerationenhaushalte waren ihm zufolge selten (88). Er widerspricht damit explizit Lawrence Stone, für den "die mittelalterliche Periode von erweiterten Verwandtschaftsbeziehungen geprägt (ist)" (Goody 91) und bezieht Stellung gegen dessen These von der Entstehung affektiver Familienbeziehungen, d.h. die Vorstellung, dass sowohl die Liebe zwischen Ehepartnern als auch zwischen Eltern und Kindern ein historisch neues Phänomen sei (Goody 207).<sup>62</sup> Goody zufolge sind "in keiner Gesellschaft die Bande zwischen Mutter

---

<sup>61</sup> Auch Goody verweist auf die Fülle der Theorien zur Familie und die hier festzustellenden "erhebliche(n) Meinungsunterschiede" (11); auch er konzediert grundsätzlich, dass historische "Kontinuitäten und Diskontinuitäten" in der europäischen ebenso wie in der englischen Familie definitorisch sehr schwer zu fassen sind (30).

<sup>62</sup> Damit befindet er sich ebenfalls explizit im Widerspruch zum Medizinhistoriker Edward Shorter (208) und dem Psychohistoriker Lloyd de Mause, der die These vertritt, dass die affektive Bindung zwischen Eltern und Kindern nicht nur eine Erfindung der Neuzeit sei, sondern dass die Geschichte der Kindheit als

und Kind (und meistens auch zwischen Vater und Kind) in rechtlicher und gefühlsmäßiger Hinsicht unwichtig, mögen sie gelegentlich auch in ideologischen Kontexten heruntergespielt werden" (17). Diese ideologische Entwertung seit den 1960er Jahren kann sicherlich unter anderem als Gegenbewegung zur ideologischen Aufwertung der Familie, in der Dickens eine Vorreiterrolle zukommt, gesehen werden, insbesondere da die "ideology of the family" (Waters 1997, 16) aufs Engste mit bürgerlicher Besitzstandsmehrung verbunden und, wie eingangs erwähnt, "nah am Konsum gebaut" ist (Luhmann 1998, 696).<sup>63</sup> Goody's "Essay" vernachlässigt den insbesondere von Ian Watt herausgestellten ökonomischen Bedeutungsverlust der Familie im Vergleich zum vormodernen und frühneuzeitlichen Haushalt, obwohl die zunehmende Trennung von Leben und Arbeit an Stelle der selbstversorgerischen Herstellung von Nahrungsmitteln und Gütern des täglichen Bedarfs einen fundamentalen sozio-kulturellen Wandel bedingt, der in vielerlei Hinsicht auf die Familie als Ganzes und auf das Individuum wirkt. Die Notwendigkeit einer arbeitsmarktorientierten Ausbildung für Jungen und die restriktiven Genderzuschreibungen vor allem an die bürgerliche Tochter und Frau, die in einer im historischen Kontext betrachtet weitaus größeren Abhängigkeit vom Mann resultieren, sind die herausragenden Faktoren, die im Verlauf des 19. Jahrhunderts zunehmend spürbar wirksam und in Dickens' Romanen sichtbar werden.

Mit dem Hinweis auf die Existenz der Kernfamilie und Nachweise für affektive Beziehungen in früheren Jahrhunderten relativiert Goody einerseits Stones These vom mentalitätsgeschichtlichen Paradigmenwechsel, der von England ausgehend, in der westlichen Welt zu einem Übergang "von Distanz, Ehrerbietung und Patriarchat zu einem ... 'affektiven Individualismus'" (Stone, zitiert nach Goody 212) geführt habe. Andererseits bestätigt Goody jedoch Stones Auffassung, wonach sich durch das kulturbildende Modell der 'affektiven Familie'

die Beziehungen zwischen den Generationen ... im Laufe der Jahre verändert haben. Die ältere Generation hat in Fragen der Heirat, des Arbeitsplatzes oder

---

eine Entwicklung von regelhaftem Kindsmord in der Antike zu Indifferenz und Vernachlässigung bis in die Neuzeit die Norm gewesen sei (209).

<sup>63</sup> Goody bezieht mit folgender Formulierung sehr explizit gegen Ariès' Familiengeschichte Position: "Europa hat ... nicht ... die Kindheit 'erfunden', erst recht nicht die Zuneigung (gar 'Liebe') zwischen Mann und Frau oder zwischen Eltern und Kindern. Zu allen Zeiten haben Eltern um ihre Kinder und Ehegatten um einander getrauert" (18 - 19).

des Wohnorts nicht mehr viel zu sagen; in diesen Dingen entscheidet (was die Schulausbildung betrifft) der Staat und später der einzelne, der eine Beschäftigung antritt und von zu Hause weggeht (Stone, zitiert nach Goody 212).

Hier sind die entscheidenden Faktoren für die Betrachtung des grundlegenden Wandels der Struktur und Funktion der Familie in Dickens' Werk genannt. Die Entstehungszeit der meisten Romane und vor allem Dickens' Bewußtseinsbildung als junger Mensch, für den es keinerlei staatliche Bildungsangebote gab, fällt in eben jene historische Epoche in England, in der die Rolle des Staates neu definiert und erweitert wird. Das Bewußtsein für die notwendige reformerische Gesetzgebung angesichts der sozialen Probleme entfaltet sich im Zuge der kontrovers geführten Debatten der Zeit, zu denen Dickens als Journalist, aber auch mit seinen Romanen aktive Beiträge leistet. Sein besonderes Augenmerk gilt dabei der Problematik, dass Reformen zwar auf den Weg gebracht, zunächst jedoch selten stringent umgesetzt werden: die Kluft zwischen dem Anspruch an den Staat und seine Institutionen als quasi Familienersatz und der oft harschen Lebenswirklichkeit läßt Dickens die Gesellschaft als gescheiterte Familie, die von Vernachlässigung ihrer Kinder geprägt ist, wahrnehmen, besonders deutlich in der Metaphorik der Chancery Gerichtsbarkeit in *Bleak House*.

Unabhängig von den lebensweltlichen Bedingungen ist für den in den Romanen reflektierten Kulturwandel in erster Linie die Selbstwahrnehmung des Individuums - als Teil der Gesamtgesellschaft - relevant. Die Betonung des Anspruchs auf 'affect' im Sinne emotionaler Bindung in der Beziehung zwischen Kindern und Eltern einerseits, und andererseits das Recht des Kindes, unabhängig von der Familientradition als Individuum wahrgenommen zu werden und sein Leben entsprechend zu gestalten, sind die entscheidenden Neuerungen, die Dickens, beginnend mit *Dombey and Son* und deutlich in *David Copperfield*, in klarer Abgrenzung zum Traditionsbewußtsein der frühen Romane für seine viktorianische Leserschaft formuliert.

Goody problematisiert die Polarisierung der Darstellung der "Bedeutung der isolierten Kernfamilie" (90) unter anderem in Bezug auf die bereits erwähnten Abgrenzungs- und Definitionsaspekte, denn "(e)nglische Haushalte waren von einer bestimmten Warte aus sehr komplex, weil sie oft Diensthilfen aufwiesen, die Verwandte der Familie sein konnten, aber nicht sein mußten", konzidiert jedoch, dass auch Stone bereits auf die

Fluktuationen innerhalb der Familie hinweist, die sich aus der Praxis ergaben, dass in der englischen Gesellschaft des 19. Jahrhunderts grundsätzlich Hauspersonal zum bürgerlichen Leben gehörte (90). Hier waren die Trennlinien insbesondere in Bezug auf die Kinderbetreuung häufig nicht klar definiert. Dickens beschreibt diese Problematik anhand der Amme als Mutterersatz in *Dombey and Son* und in der symbiotischen Einheit von Mutter, Kind und Haushälterin Peggotty in *David Copperfield*. Die Beziehung zwischen dem jugendlichen Hausdiener Kit Nubbles und Little Nell (OCS) ist gar enger als die zwischen fast allen anderen Mitgliedern der Familie Trent, deren Beziehungen von gegenseitiger Ausbeutung oder Entfremdung gekennzeichnet sind. Darüber hinaus war es durchaus üblich, erwachsene, unverheiratete Familienmitglieder, insbesondere Frauen, in den Haushalt zu integrieren, die hier oftmals als unbezahlte Hilfskraft in der Kinderbetreuung dienten, aber einen weit geringeren sozialen Status hatten als die Ehefrau. Im Schlußkapitel von *Hard Times* wird dieses Szenario für Louisa Gradgrind entworfen, da eine Scheidung oder gar Wiederverheiratung nach ihrer gescheiterten Ehe kaum möglich ist.

In ihrer unmittelbar nach Goodys Beitrag erschienenen *History of the European Family* unterscheiden Kertzer und Barbagli unterdessen zwar grundsätzlich zwischen traditionellen, "complex" und neuzeitlichen "simple or nuclear households" (XXIX), weisen jedoch darauf hin, dass diese Unterscheidung ebenso wenig eindeutig feststellbar ist wie die Bewertung der Folgen von Industrialisierung und Urbanisierung für die Familie. Die Bevölkerung Englands vervierfachte sich im Zeitraum zwischen 1800 und 1910, während London im gleichen Zeitraum ungefähr um das siebenfache wuchs (Kertzer und Barbagli XI); Goody jedoch bezweifelt, dass das Städte- und Bevölkerungswachstum<sup>64</sup> des 19. Jahrhunderts entscheidenden Einfluß auf den Familienzusammenhalt hatten:

---

<sup>64</sup> Der sowohl von Goody (191) als auch von Kertzer und Barbagli (XVIII) angenommene Rückgang der Fruchtbarkeit bei gleichzeitig verlängerter Lebenserwartung als Faktor für das Bevölkerungswachstum zeichnet sich als Trend jedoch erst ab ca. 1850 ab und wird erst ab 1870 deutlich wahrnehmbar, d.h. erst relativ spät in Dickens' Leben und eigentlich erst nach seinem Tod. Dickens' Beschreibungen der kinderreichen Familien in den Nebenhandlungen und der allgegenwärtigen Gefahr des frühen Todes spiegeln also die von ihm erlebte soziale Realität. Diese späte demographische Entwicklung relativiert im Sinne Goodys auch Talcott Parsons These der zufolge die 'Kernfamilie' historisch neu und ein entscheidender Faktor für das Wachstum des Kapitalismus und die Modernisierung im soziologischen Sinn sei, da Eltern ihren wenigen Kindern ihre intensive Zuwendung zuteil kommen lassen können, was es diesen ermöglicht, einen individuellen Platz in der Welt zu finden, während die Familie als Einheit klein und mobil genug ist, um den Fluktuationen des Arbeitsmarktes auch räumlich folgen zu können (Goody 205).

Die Zerstreuung der verwandtschaftlichen Bande ergibt sich mit dem Drang aus den ländlichen Gegenden in die Städte... Diese Zerstreuung bedeutete (jedoch) nicht, daß die Kernfamilien nunmehr isoliert gewesen wären (91).

Gegenseitige Besuche innerhalb der erweiterten Familie waren demzufolge die Regel, nicht die Ausnahme, und auch die arbeitsmarktbedingte Mobilität, die von Arbeitern in der Zeit der Hochindustrialisierung verlangt wurde, führte laut Goody nicht zum Ende der Familienbindung; vielmehr konnten Arbeiter in Industriestädten oder in der Emigration meist zum einen auf weitläufigere Verwandtschaftsbeziehungen und zum anderen auf nachbarschaftliche Beziehungen zurückgreifen (185). Zwar ist es sicher richtig, dass die 'Kernfamilie' als Fokus sozialen Lebens und als Lebensform historisch nicht radikal neu ist und dass darüber hinaus die meisten Familien in neuen urbanen oder industriellen Verortungen über erweiterte, meist familienorientierte soziale Netzwerke verfügten. Allerdings gab es dort, wo diese familiären Bindungen fehlten, kein soziales Netz. Dickens beschreibt außerdem wiederholt ein Szenario, in dem erweiterte familiäre Bindungen zwar nicht gänzlich fehlen, jedoch nur in der Außendarstellung des mehr oder weniger entfernten Verwandten als verpflichtend angenommen werden und statt dessen in ausbeuterischer Weise die Persönlichkeitsrechte des individuellen Kindes – im Sinne von Nachkommen der Familie – mißachten. Ralph Nickleby (NN), Pecksniff (MC) und andere Mitglieder der Familie Chuzzlewit, sowie Esther Summersons Tante mütterlicherseits (BH) sind einige Beispiele für das Scheitern der Familie als Versorgungsinstanz oder zur Abwehr der Gefahr der sozialen Isolation.

In ihrer Einleitung zu *Family Life in the Long Nineteenth Century 1789-1913* betonen Kertzer und Barbagli – wie bereits Catherine Waters - die normative Kraft des bürgerlichen Ideals von Häuslichkeit, das auf der Trennung der öffentlichen und privaten Sphäre beruht und dem Ehemann die Rolle des Geldverdieners zuweist, während der Ehefrau (und den Töchtern) die Gestaltung des häuslichen Lebens obliegt. Die normative Wirkung dieses Ideals zeigt sich unter anderem daran, dass es sich im Verlauf des Jahrhunderts auch in der Arbeiterschicht durchsetzte, so dass zunehmend auch Industriearbeiterinnen nach ihrer Heirat in der Regel den Arbeitsmarkt verließen, um sich ganz der Kinderbetreuung zu widmen (XXXVII), eine Tendenz, die allerdings

---

erst gegen Ende des Jahrhunderts, nach Dickens' Tod, deutlich wird. Loftur Guttormssons Beitrag zu Kertzer und Barbaglis Sammelband beschreibt die Wandlung der "Parent-Child Relations" (251 – 281) unter dem Einfluß der kulturbildenden bürgerlichen "Domestic Ideology" (263). Die Trennung von männlich konnotierter öffentlicher Sphäre und weiblicher Häuslichkeit wies Vorstellungen von Privatheit und intimer Kommunikation, die auf die "Kernfamilie" und enge Angehörige beschränkt war, zunehmende Bedeutung bei und erhob die Privatsphäre zur moralischen Kategorie, die sich als "respectability" manifestierte. Diese Form von Abgrenzung war klassenspezifisch:

Instead of the open space of the traditional aristocratic household, not to speak of the "promiscuity" of the poor household, the individualistic middle-class family was searching for privacy (264).

Die Ideologie der Häuslichkeit und Privatheit war aufs Engste verknüpft mit den moralischen Vorstellungen von "respectability", ein Verhaltenscode, der jede Form sexueller Promiskuität unterbinden sollte, jedoch in der Praxis vor allem weibliches Verhalten reglementierte. "Respectability" mußte wiederum vornehmlich nach außen demonstriert werden, sichtbar in Form von Reinlichkeit, einer gewählten Sprache sowie Konsumententscheidungen in Bezug auf Kleidung und Unterhaltung. Private Lektüre im geschützten häuslichen Raum war - besonders für Frauen - öffentlichen Formen der Unterhaltung, beispielsweise im Theater, grundsätzlich vorzuziehen. Dickens spielt mit der Paradoxie der öffentlich demonstrierten bürgerlichen Häuslichkeit bereits in *Oliver Twist*. Die der Unterschicht zuzuordnende Prostituierte Nancy "was decorated with the bonnet, apron, basket and street-door key, complete" (OT 15,155). Die Verkleidung - der bestimmte Artikel ist hier ebenso eindeutig wie ironisch - dient dazu, in einer öffentlich ausgetragenen, theatralisch-sentimentalen Szene, Oliver zurück zu Fagin und seiner Diebesbande zu entführen. Unter Tränen behauptet Nancy von Oliver: "... he ran away... from his parents, who are hard-working and respectable people" (OT 15, 157). Dickens zeigt in fast allen Romanen ein ausgeprägtes Bewußtsein für das fiktionale und theatralische Potential der bürgerlichen "respectability" - Uriah Heeps Selbststilisierung (DC) sei hier als weiteres Beispiel genannt.

Unabhängig davon, ob die Motivation in einer kriminellen Täuschungsabsicht oder in sozialer Scham wurzelte, konnte das Familienideal der bürgerlichen Mittelschicht als Fassade inszeniert werden; andererseits war es de facto oft nicht leicht

aufrechtzuerhalten: Guttormsson weist darauf hin, dass die räumliche Enge und Hygienemängel durch Überbelegung in innerstädtischen Wohnquartieren und die unfreiwillige Mobilität vieler Stadtbewohner aufgrund instabiler Wohn- und Mietverhältnisse die Konformität mit den Vorstellungen von "domesticity" und "respectability" oft unmöglich machten (271). Dickens reflektiert die große Anzahl von Untermietverhältnissen in den Städten beispielsweise in David Copperfields Unterbringung bei der Familie Micawber, deren wirtschaftliche Verhältnisse prekär sind und sich stetig verschlechtern, bis die Emigration nach Australien die Wende herbeiführt.<sup>65</sup> In *Our Mutual Friend* nimmt die Familie Wilfer trotz bereits beengter Wohnverhältnisse den mysteriösen "lodger" Harmon/Rokesmith bei sich auf, um ihre finanzielle Situation zu stabilisieren. Die bürgerliche Kombination von "domesticity" und "respectability" wird im Verlauf des 19. Jahrhunderts nicht nur für viele Mitglieder der Arbeiterklasse zum allgemeingültigen Ideal, sondern bestimmt auch das Familienleben und die Selbstpräsentation der Monarchin Queen Victoria, eine historisch neue Entwicklung, in der erstmals eine nach dem vormodernen stratifikatorischen Gesellschaftsmodell niedriger angesiedelte Schicht der traditionell an der Spitze der Gesellschaft stehenden Schicht ihren kulturellen und moralischen Code diktiert. Dieser Wandel ist unzweifelhaft als Symptom für die funktionale Ausdifferenzierung der Gesellschaft zu lesen, die aus der Herkunft nicht nur keinen Anspruch auf Herrschaft, sondern auch keinen absoluten Anspruch auf soziales Prestige mehr ableitet: um eine Revolution nach französischem Modell zu vermeiden, muß die königliche Familie den dominanten kulturellen Code von "domesticity" und "respectability" weithin sichtbar annehmen. Vor allem findet "respectability" als Bewertungskriterium aus der Sicht der bürgerlichen Mittelschicht Anwendung, wenn es um die Unterscheidung zwischen 'deserving' und 'undeserving poor' und dem damit verbundenen (moralischen) Anspruch auf Unterstützung durch karitative Organisationen oder den Staat geht, eine Thematik, die Dickens ebenfalls bereits in *Oliver Twist* ins Zentrum des Romangeschehens stellt.

Diese neue, bürgerliche Kultur der Häuslichkeit stellt vor allem das Kind in den Mittelpunkt des Familienlebens. Guttormsson argumentiert, daß die Kinder einer Familie in der Regel mehr Zuwendung bekamen als in Jahrhunderten zuvor: "... parents tended to bestow more economic, educational, and emotional resources on their children

---

<sup>65</sup> Carlyle propagierte die massenhafte Emigration als politische Lösung, um der innerstädtischen Bevölkerungsdichte, die als Überbevölkerung wahrgenommen wurde, zu begegnen (Kaplan DNB).

than ever before" (265). Bildung wird zum zentralen Wert, sowohl im ideellen als auch im materiellen Sinne. Die teure Internatsschulbildung für bürgerliche Jungen – idealisiert in Thomas Hughes' Roman *Tom Brown's School Days* von 1857 – war darauf ausgerichtet, sie aus der häuslichen, weiblichen Sphäre zu entfernen und in Internaten zu männlicher Härte zu erziehen (Guttormsson 268). Doch diese Praxis stärkte zugleich den Stellenwert der häuslichen Sphäre und der entsprechenden Genderzuschreibungen<sup>66</sup>. Dickens steht in deutlichem Widerspruch zum bürgerlichen Ideal, wenn er – wie bereits erwähnt – die Sympathie des Lesers häufig auf die Abhängigkeit der Familie von der Arbeitskraft der Frau lenkt. Erst die gesetzliche Schulpflicht verringerte die Distanz zwischen den Rollenerfahrungen von Mädchen und Jungen und machte die Alphabetisierung zur Regel, zunächst im Kontrast zur oft lese- und schreibunkundigen Elterngeneration. Hier sei bereits darauf hingewiesen, dass diese wichtige Entwicklung jedoch systematisch erst ab 1870, also nach Dickens' Tod, erfolgte. Dieser Punkt wird im Unterkapitel zu Staat und Reform noch einmal aufgegriffen.

Bereits 1984 hatte Ralph Houlbrooke die komplexe Quellenlage und Methodenvielfalt in Bezug auf *The English Family 1450 – 1700* beschrieben.<sup>67</sup> Zwar sieht er die Tendenz, dass zwischen dem 15. und 18. Jahrhundert "affection was gradually given more scope and increasing emphasis while the insistence on authority was somewhat lessened" (253), doch relativiert er bereits deutlich den *Sentiments*-Ansatz, indem er den Wandel als "significant...though not fundamental" beschreibt. Zugleich warnt er vor Generalisierungen, denn "changes in the emotional life of societies or social groups are exceptionally difficult for the historians to assess" (254). Wie Waters weist auch er ausdrücklich darauf hin, dass ideengeschichtliche und sozialgeschichtliche Untersuchungen zur Familie vielfach Widersprüche aufzeigen: "The laws governing

---

<sup>66</sup> Guttormsson führt hier die sinkende Geburtenrate bei ebenfalls sinkender Säuglings- und Kindersterblichkeit an, die als Faktor für diese Entwicklung erst im späten 19. Jh. greift (268). Doch Dickens beschreibt bereits diese Form von intensiver Zuwendung von Ressourcen und der nur zehn Jahre jüngere Thomas Hughes begann seine Internatserziehung, deren Beschreibung ein durch alle Schichten hinweg wirksamer, nachhaltiger Einfluß auf die englische Kultur zugeschrieben werden kann, im Jahr 1830 (Sandbrook 211-218).

<sup>67</sup> Houlbrooke geht – im Gegensatz zu Goody inter alia – noch davon aus, dass die "nuclear family" eine historisch relativ neue Erscheinung ist und favorisiert deutlich Stones Methoden und Thesen gegenüber Mentalitätsgeschichte und "Psychohistory". Doch auch er zieht in Betracht, dass die Industrialisierung in mancher Hinsicht "kinship ties" eher verstärkt als gelockert habe (11).

family life are by no means identical with its guiding ideals" (5). Es ist daher unmöglich, zu einer eindeutigen Aussage in Bezug auf den affektiven Wandel in der Familie zu kommen, denn "...to what extent the behaviour of the majority of the people reflected changing ideals remains extremely obscure" (253). In Anbetracht der breiten Rezeption der Romane, sichtbar nicht zuletzt in den hohen Auflagenzahlen, läßt sich das Argument vertreten, dass Dickens' Beschreibungen von Familien durchaus als Reflektion eines Wandels der Idealvorstellungen von der Funktion der Familie gelesen werden können und dass diese Darstellungen wiederum auf das Verhalten vieler seiner Zeitgenossen und darüber hinaus eine kulturbildende oder zumindest eine verstärkende Wirkung entfaltet haben dürften.

Houlbrooke teilt mit Watt das Interesse an der vormodernen Funktion des Haushalts als Wirtschaftseinheit, in der die Frau eine klar definierte Rolle als Wirtschaftskraft, nicht vornehmlich als weitgehend passive moralische Instanz, innehatte (8). Im Kontext dieser Arbeit besonders aufschlußreich sind seine Ausführungen zu "the duration of adolescence" und "parental authority" (166-8). Er beschreibt die Fluktuationen hinsichtlich des üblichen Heiratsalters (165) und des Durchschnittsalters für den Eintritt in die Universität Oxford (167) und belegt damit, dass vor dem 19. Jahrhundert deutlich weniger festgelegte Vorstellungen von bestimmten Lebensabschnitten und "Meilensteinen" in der Biographie des Einzelnen vorherrschten. Das durchschnittliche Heiratsalter lag allgemein eher höher als in den Industriestädten des 19. Jahrhunderts, da lange Lehrlingszeiten oft eine lange Wartezeit auf die Heiratserlaubnis bedingten. Houlbrooke beschreibt die grundsätzliche historische Tendenz, dass die elterliche Autorität, die in der vorindustriellen Gesellschaft sowohl religiös als auch materiell durch Erbschaftsverhältnisse fest verankert war, im Zuge der Modernisierung der Gesellschaft durch die Möglichkeit der materiellen Unabhängigkeit und des materiellen Aufstiegs der Kindergeneration zunehmend ihre Grundlage verlor und nur noch als Tradition fortbestand (167). Die Stabilität der patriarchalischen Ordnung war durch die fortschreitende Modernisierung und die damit einhergehende Tendenz zu mehr Individualismus grundsätzlich gefährdet. Dickens thematisiert zum Beispiel wiederholt das Recht auf die Freiheit der Gattenwahl, um das Scheitern der Familie in der Elterngeneration zu erklären, so zum Beispiel an sehr zentraler Stelle in der Handlung im historischen Roman *Barnaby Rudge* und im Fall des Vaters von Oliver Twist und der leiblichen Eltern Arthur Clennams (LD). Der Individualismus, den Houlbrooke

ebenso wie Watt betont, speiste sich aus der "Enlightenment Legacy" und dem damit verbundenen "impact of liberalism", dessen Bedeutung Guttormsson in seiner Diskussion um den Einfluss von Locke und Rousseau betont (252):

Since the publication of John Locke's seminal work, *Some Thoughts Concerning Education* (1693), the liberal conception of education had gradually been gaining influence among the educated elite... Rousseau's *Emile* ... replicated the first on many points" (261).

Lockes Postulat, dass den Kindern Raum für "Folly, Playing and Childish Actions" (zitiert nach Guttormsson 261) eingeräumt werden müsse, ist aus heutiger Sicht nur noch schwer mit der Anforderung an das heranwachsende Kind, die eigenen Gefühle zu kontrollieren, zu vereinbaren. Locke verlangte, dass Söhne dem emotionalisierenden Einfluß der Mutter entzogen werden sollten, eine Haltung, die Stiefvater Murdstone in *David Copperfield* offensichtlich teilt und die in der englischen Tradition der Internatserziehung deutlich abgebildet ist. Rousseau hingegen betont die emotionale Komponente der Erziehung, die in der Romantik in den Mittelpunkt des Interesses rückt und gleichzeitig der Bedeutung der Mutterrolle insbesondere für Kleinkinder größeres Gewicht gibt: "Romanticism generated a new sensibility towards childhood" (Guttormsson 262). Dickens' Haltung zur Kindheit ist schwer auf eine Formel zu bringen: zum einen ist die romantische Tradition deutlich, vor allem in seinen Beschreibungen der Wahrnehmung des Kindes und in den späteren Romanen im emotionalen Anspruch auf die Bindung zu den Eltern. Die für die Söhne des aufstrebenden Bürgertums notwendige Internatserziehung sieht er in Hinsicht auf die sozialen Aufstiegsambitionen als erstrebenswert an, er schildert jedoch keine der – relativ wenigen – Schulen, die er beschreibt, als modellhaft im Sinne der akademischen Ausbildung oder der emotionalen Identifikation.

Die Kultur der Häuslichkeit ist einerseits durch individuellen Rückzug, vornehmlich in die Lektüre, charakterisiert – es ist kein Zufall, dass Oliver Twists Retter Mr Brownlow beim Einkauf von Büchern als bürgerliches Ziel für die kriminellen Aktivitäten von Fagins Diebesbande identifiziert wird. Andererseits ist die Kultur der Häuslichkeit in zunehmendem Maße über Familienrituale organisiert, die eine soziale, quasi religiöse Funktion erfüllen. Dickens kommt in dieser Entwicklung – wie u.a. Catherine Waters betont – eine kulturbildende Pionierstellung zu, vor allem durch seine *Christmas Books*.

Guttormsson faßt John Gillis' Beschreibung der Bedeutung von Familienritualen wie folgt zusammen:

As ... Gillis pointed out, in former times, "family time" was neither highlighted nor ritualized. All our family occasions, from the daily dinner to the annual holidays, together with life-cycle events like christenings and weddings, are the product of the second half of the nineteenth century. It was not until mid-century that Christmas became the pivot of the annual cycle. Thus rituals were becoming increasingly home-centred. "Earlier generations had left home in search of the sacred; now, for the first time, they returned home for the same purpose." As a symbolic construct, home was from now on associated with "pastness" and roots.<sup>68</sup>

Einerseits kann die der Ideologie der Häuslichkeit und ihrer Familienrituale als Ersatz für religiöse Traditionen gesehen werden, ein Interpretationsansatz, der nicht neu ist. Goody weist zu Recht darauf hin, dass die Bedeutung der Religion beziehungsweise deren Verlust im Zuge der Säkularisation für die Familie und mit ihr verbundene Aspekte menschlichen Zusammenlebens wie die Regelung der Sexualität und der Ehescheidung schwer zu fassen ist (28-30). Darüber hinaus betont er, dass die Säkularisation der Gesellschaft, die im 19. Jahrhundert in England vornehmlich in den urbanen Zentren weit fortgeschritten war, keinesfalls mit Modernisierung gleichzusetzen ist, und problematisiert in diesem Zusammenhang die Unschärfe des Begriffs "Modernität" (29 und 205). Andererseits identifiziert Goody "religious revivalism" als eine ideologische Stütze der "ideology of the family" (Waters 1997, 27), insbesondere die evangelikale Bewegung (263), die Häuslichkeit als Bastion gegen außereheliche sexuelle Sünden hochhält. Diese Zuschreibung teilt Dickens nur bedingt: er lenkt wiederholt die Sympathie seiner Leserschaft auf Prostituierte und 'fallen women', wie die bereits erwähnte Nancy (OT) und Little Em'ly (DC).

Die Traditionen der christlichen Religion entfalten auch auf die viktorianische Sicht auf die Kindheit Wirksamkeit, wobei neutestamentarische, das Kind aufwertende Positionen, und alttestamentarische Einflüsse unvereinbar nebeneinander stehen. Dickens bezieht dezidiert Stellung gegen die alttestamentarisch tradierte Vorstellung, die Kinder als von der Erbsünde behaftet ansieht, eine aus Dickens' Sicht

---

<sup>68</sup> Gillis, John R. "Making Time for Family: The Invention of Family Time(s) and the Reinvention of Family History". *Journal of Family History* 21: 4-19; zitiert nach Guttormsson 264.

verdammenswerte Haltung, die vor allem dazu diente, die weit verbreitete körperliche Züchtigung zu rechtfertigen, wie der brutale Stiefvater Murdstone (DC) und Pips Schwester in ihrer Rolle als Ersatzmutter - 'ideologisch' unterstützt von "Uncle Pumblechook", der alle Kinder als "naterally wicious" verdammt (GE 4, 57). Die Tatsache, dass dieses moralische Urteil anlässlich des Weihnachtssessens ausgesprochen wird, von dessen Vorräten Pip zuvor für den entlaufenen Strafgefangenen gestohlen hatte, ist kein Zufall, denn die "Reglementierung des Essens gehörte ... seit dem späten Mittelalter zu den zentralen Themen der Didaxe" und die Warnung vor übermäßigem Konsum war immer auch die "*Warnung vor dem Übertreten der elterlichen Gebote*" (Richter 62-3; Hervorhebung des Autors). Dickens beschreibt hier – nicht zum ersten Mal – die kindliche Erfahrung des Mangels im (Ersatz-) Elternhaus trotz materiellen Überflusses. Die soziale Verortung innerhalb des provinziellen Kleinbürgertums verweist zusätzlich auf den von Dickens mit dieser autoritären Einstellung zum Kind assoziierten Mangel an Modernität. In seiner Zusammenfassung der für Dickens relevanten Kindheitskonzepte konstatiert Malcolm Andrews: "(the) idea of childhood in Victorian culture is a knot of contradictory attitudes" (Beitrag in Schlicke 90). Das Spannungsfeld zwischen dem romantischen Kindheitsbild als unverdorbene Natur, das auf Rousseau zurückgeht und in England von Wordsworth popularisiert wurde, und den puritanischen Vorstellungen von Erbsünde, welche die traditionelle – aber durch Modernisierung gefährdete - patriarchalische Autorität stützten, bot Dickens eine breite Palette von Beschreibungsmöglichkeiten, von denen sich etliche für satirische Überzeichnung anboten. Unbestritten ist die Tendenz im 19. Jahrhundert, den Wert der emotionalen Beziehung zwischen Familienmitgliedern zu betonen und emotionale Fürsorge für Kinder einzufordern. Die Intensivierung der Debatte, die Dickens sowohl spiegelt als auch vorantreibt, nicht zuletzt durch seine journalistischen Kommentare – vor allem als Herausgeber von *Household Words* – war auch für seine Zeitgenossen offensichtlich. Schlicke kommt jedoch in Bezug auf die "intensity of interest" an der Kindheit zu der Feststellung, dass "the reasons for it are complicated and elusive" (90). Die Frage nach Dickens' Motivation kann nicht abschließend geklärt werden: die biographische Erfahrung, die in der Dickens-Forschung bis heute stark betont wird, ist sicherlich ein Faktor, erklärt aber kaum sein intensives künstlerisches Interesse daran, die Familienproblematik ins Zentrum aller seiner sozialen und historischen Romane zu stellen. Die folgenden Analysen der Romane betonen die Anschlußfähigkeit der Kindheits- und Familienthematik an Fragen nach gesellschaftlichem Wandel, sozialer

Ungleichheit sowie damit in Verbindung stehenden Phänomenen wie (Kinder-) Kriminalität und Prostitution und schließlich Dickens' Auseinandersetzung mit traditioneller und neu zu definierender staatlicher Autorität in der modernen Gesellschaft.

Zusammenfassend ist zu konstatieren, dass ungeachtet der Problematik der Datierbarkeit mentalitätsgeschichtlicher Entwicklungen und der Vielfalt der Lebensformen, die unter dem weit gefassten Begriff 'Familie' zu jeder Zeit existierten, die Beschreibungen der gesellschaftlichen Tendenzen in der soziologischen Tradition von Émile Durkheim und Max Weber für die viktorianische Gesellschaft grundsätzlich relevant sind - und daher auch für das Verständnis von Dickens' Romanwerk: das Spannungsfeld von Modernisierung und Tradition, die neuen Grenzziehungen zwischen individualistischen und kollektiven Werten und Lebensformen sowie der Zugewinn an Freiheit vor allem in Form von räumlicher und sozialer Mobilität im Gegensatz zu den Zwängen der ländlichen, hierarchisch-feudalen Ordnung. In diesem Wandlungsprozess und für das Verständnis der Romane ist die kulturbildende, normative Rolle der bürgerlichen Familie von zentraler Bedeutung. Der fortschreitende ökonomische Bedeutungsverlust der Familie bei gleichzeitig zunehmender Betonung der emotionalen Bindungen der Familienmitglieder geht mit einer ideologischen Aufwertung einher: die bürgerliche Familie zelebriert die Trennung von Leben und Arbeit, von Privatsphäre und öffentlichem Leben und bindet diese Dichotomie an Gender-Rollen. Die bürgerliche Kultur mit ihrer abgezielten häuslichen Sphäre bringt das spezifisch englische *rus in urbe* Ideal der (sub-) urbanen Lebensgestaltung hervor und betont den Wert der privaten Lektüre: mit *The Rise of the Novel* gewinnt der Roman als das zunehmend weiblich besetzte Genre bürgerlicher Selbstvergewisserung enorm an Bedeutung (Watt 35-59). Obwohl die ökonomische Basis nicht mehr gegeben ist, wird das vormoderne Modell patriarchalischer Autorität innerhalb der Familie beibehalten. Doch die idealtypische patriarchalische Konfiguration der bürgerlichen Familie entspricht vielfach nicht der Realität: Dickens stellt in vielen seiner Romane die Abhängigkeit von weiblicher und kindlicher Arbeitskraft innerhalb und außerhalb des Haushalts dar. Der Anspruch an die bürgerliche Familie ist vor allem in der Fokussierung auf das Kind und seine Bedürfnisse sowie anhand der Bedeutung der Bildung, insbesondere der geschlechterspezifischen, institutionalisierten Bildung außerhalb der Familie sichtbar. Die Kontinuität der patriarchalischen Tradition in der

englischen Gesellschaft ist eng verwoben mit der ebenfalls grundsätzlich wirtschaftlich obsoleten Klassenorientierung am Adel, so dass dynastische Überlegungen, beispielsweise im Hinblick auf Eheschließungen, auch in bürgerlichen Familien von der Elterngeneration geltend gemacht werden, ein Anachronismus des Denkens, den Dickens besonders in seinen beiden historischen Romanen explizit kritisiert. Diese Kontinuitäten, die eigentlich eine Form kultureller Appropriation vormodern-adliger Sozialformen sind, verstellen in der viktorianischen Gesellschaft den Blick auf die Brüche mit der Tradition auf philosophischer und literarischer Ebene, vor allem jedoch in Hinsicht auf die historisch neue Entscheidungsfreiheit des Individuums gegenüber der Familie.

Im Folgenden verwende ich den Begriff der bürgerlichen Familie im Sinne des Ideals der 'Kernfamilie', die aus einem 'conjugalen' Elternpaar besteht, das eine Neigungsehe führt und gemeinsam leibliche Kinder großzieht, zu denen es eine individualisierte emotionale Bindung hat. In Dickens' Romanen sind allerdings die Grenzen zur vormodernen Haushaltsfamilie in mehrfacher Hinsicht fließend. Zum einen gehören neben Dienstboten und anderen Familienangehörigen oft quasi adoptierte Familienmitglieder zum Haushalt, beispielsweise der kindliche Mr Dick im Haushalt von Betsey Trotwood (DC) oder das Zirkuskind Sissy Jupe in der Familie Gradgrind (HT). Dickens entwirft wiederholt 'alternative Familien', in denen nicht nur das Ausschlußkriterium der Blutsverwandtschaft nicht relevant ist, sondern darüber hinaus die Trennung von Leben und Arbeit aufgehoben ist, wie in der Theaterfamilie Crummles (NN) oder der Zirkusfamilie Sleary (HT). Die vormoderne Einheit von Leben und Arbeit ist auch zentraler Bestandteil des idealen Familien- und Haushaltsentwurfs in den Schlußkapiteln von *David Copperfield*. Die tradierte patriarchalische Struktur hingegen gilt nur bedingt als Ideal in den Romanen, da Dickens häufig sowohl den Wert als auch die Problematik der weiblichen Erwerbstätigkeit, zum Beispiel in *Little Dorrit*, sowie die Bedeutung der Verfügungsgewalt über das eigene Vermögen für die Frau betont, wie die Beispiele Betsey Trotwood (DC) und Miss Havisham (GE) zeigen. Wie in den Analysen der Romane sichtbar wird, bewegt sich Dickens in einem Spannungsfeld zwischen dem Ideal der bürgerlichen Familie einerseits und andererseits der Forderung nach individueller Bedürfnisorientierung in vielfach durchaus unkonventionellen familienähnlichen Lebensgemeinschaften, die sowohl auf vormoderne Lebensformen

als auch auf die Zersetzungserscheinungen der bürgerlichen 'Kernfamilie' im 20. Jahrhundert verweisen.

Die Familie im Kontext der Akzeleration des sozialen und kulturellen Wandels im 19. Jahrhundert: Industrialisierung, Urbanisierung, und Säkularisierung

Die vielschichtigen Entwicklungen in der englischen Gesellschaft des 19. Jahrhunderts sind nicht auf eine einfache Formel zu bringen. In seinem Band *Englische Literaturgeschichte* stellt Hans Ulrich Seeber das Kapitel "Der Roman des 19. Jahrhunderts" in das Spannungsverhältnis von "Kontinuität und Diskontinuität" und verweist darauf, dass sich unter der Oberfläche formaler Kontinuitäten beträchtliche Wandlungen abspielen können (255). Die neuzeitliche Erfahrung der Familie unterliegt grundsätzlich diesem Mechanismus, da das Individuum Kontinuität und Diskontinuität durch die Präsenz der Eltern- und Großelterngeneration in der Regel automatisch erlebt und in der Regel im Verlauf des Erwachsenwerdens in Form von individueller Erinnerung mehr oder weniger bewußt reflektiert, selbst dann, wenn ein intellektuelles historisches Bewußtsein fehlt. Dickens zeigt zum einen häufig Familienkonstellationen, in denen die formale Kontinuität patriarchalischer Autorität tatsächlich nur noch an der "Oberfläche" besteht, d.h. in der theatralischen Selbstpräsentation des Vaters nach außen, beispielsweise in der Familie Dorritt (LD). In den Waisenszenarien hingegen ist die Kontinuität zwischen der Eltern und Kindergeneration unterbrochen und muß durch Kunstgriffe wie das Geheimnisschema um die Herkunft Oliver Twists erst hergestellt werden. Seeber unterscheidet "in den ideologischen Debatten der viktorianischen Zeit drei Positionen ..., die in Wechselwirkungen zueinander stehen: die religiöse, die liberal-fortschrittliche und die kulturkritische"; der Kulturkritik schreibt er dabei das "größte literarische Gewicht" zu (285).

In *The Victorians* nimmt Philip Davis "the great Victorian crisis of belief" (9) zum Ausgangspunkt seiner Untersuchung der literarischen Produktion und der kulturellen Debatten der viktorianischen Epoche. Diese Betrachtung ganz im Zeichen der Säkularisierung der Gesellschaft nimmt er jedoch nicht im Sinne einer Perspektivverengung vor, sondern er betont den daraus resultierenden Kulturwandel

und die Dynamik, dass "this powerful uncertainty" (5) den Impetus für "an age often searching for stable frameworks of understanding" (7) liefert.

Der Aspekt der Religionskrise ist vordergründig für die Untersuchung von Dickens' Werk weniger relevant als beispielsweise für das Verständnis George Eliots. Betrachtet man jedoch das Vakuum an sozialer und kultureller Orientierung, das durch die Säkularisierung entsteht, kann die Hinwendung zu familienorientierter Häuslichkeit durchaus als Suche nach einem sinnstiftenden Ersatz – in Davis' Sinne - interpretiert werden. Das Festhalten an tradierten sinnstiftenden Modellen und Institutionen, die in der modernen Welt Halt geben sollen, zu diesem Zweck aber völlig neu interpretiert werden müssen, zeichnet die viktorianische Epoche insgesamt aus. Dazu gehören auch die anhaltende Orientierung am Adel und der anachronistischen Vorstellung von der dynastischen Familie sowie der sozialen Ordnung der ländlichen Gesellschaft. Für viele Künstler wird das Mittelalter zum Sehnsuchtsort, in dem Leben und Arbeit, Religion und Kunst noch eine organisch gedachte Einheit bilden. Dickens setzt sich diesbezüglich deutlich von Zeitgenossen wie Tennyson und Disraeli ab; die Problematik der fehlenden Orientierung für das Individuum und das damit verbundene Paradoxon des neuen, anachronistisch ausgerichteten Klassendiskurses sind jedoch die zentralen Themen seiner Romane. Im Kapitel "The Victorian Age, 1832-1901" in der einbändigen Literaturgeschichte *English Literature in Context* benennt Maria Fowley "progress, expansion, mobility" als "keynotes of Victorian history" und sie beschreibt das Spannungsfeld in der technologisch-innovativ orientierten viktorianischen Gesellschaft, die zwar "fundamentally outward-looking" ist, dabei jedoch zugleich "a corollary preoccupation with interiority" hervorbringt (403). Der Bau der Eisenbahnen, der bereits um 1830, deutlich vor der Thronbesteigung Viktorias beginnt, sind in Fowleys Beschreibung zusammen mit dem rasanten Städtewachstum der Ausgangspunkt für neue Strukturen, die nach einer neuen sozialen Ordnung verlangen, in der Staat und Regierung sehr viel mehr Gewicht zukommt als jemals zuvor in der Geschichte. Gleichzeitig wird die Identität des Individuums instabil, ein zentraler Punkt, der in Dickens' Romanen im Zusammenhang mit der Ablösung von der Familie immer wieder verhandelt wird. Der Rekurs auf die Tradition als Antwort auf den Glaubens- und Stabilitätsverlust angesichts dramatischer gesellschaftlicher Veränderungen ist in Dickens' frühen Romanen, auch in Bezug auf die Form des Romans, deutlich nachweisbar. Die Neubewertung und allmähliche Umstrukturierung tradierter Formen

des Erzählens, die durch die von Fowley beschriebene Polarität von "progress" und "interiority" entsteht, wird vor allem in den Selbstreflexionen David Copperfields, Esther Summersons (BH) und Pips (GE) sichtbar, die den Bruch mit dem Frühwerk markieren. Diese Kultur der Innerlichkeit ist eng verwoben mit der Kultur der Intimität in der Familie, denn dort, wo die geschützte Sphäre der Häuslichkeit zerstört wird oder von Anbeginn fehlt, ist dies für die emotionale Entwicklung des bürgerlichen Individuums ein existentielles Problem. George Eliot, um ein Weniges jünger als Dickens, räumt einer facettenreichen individualpsychologischen Charakterisierung der zentralen Romanfiguren vergleichsweise breiteren Raum ein, beispielsweise in der Handlung um die geistigen Ambitionen Dorothea Brookes in *Middlemarch* (1871-2). Dickens zeigt hingegen das Ideal einer familienbezogenen Kultur der Innerlichkeit, die auf praktische Nächstenliebe ausgerichtet ist.

Die Industrielle Revolution ist der große historische Kontext für jede Betrachtung der gesellschaftlichen und kulturellen Phänomene des 19. Jahrhunderts. Dieser weit gefasste Begriff bezeichnet eine Entwicklung, die in England im 18. Jahrhundert einsetzt<sup>69</sup>, deren Anfänge jedoch bereits im Zeitalter der Entdeckungen und dem Überseehandel seit der frühen Neuzeit zu sehen sind und die sich - global gesprochen - bis heute fortschreibt. Für die Untersuchung der Funktion der Familie in Dickens' Romanen sind die technologischen Faktoren, die buchstäblich der Motor der Industriellen Revolution waren - Dampfmaschine, Kohleförderung und Stahlproduktion - und die daraus resultierende Rationalisierung der Produktionsmethoden in Form der Fabrik von weniger großer Bedeutung als die damit einhergehenden sozialen Entwicklungen, die zu einer grundlegenden Veränderung der Gesellschaft führten. Die technologischen Neuerungen und verbilligten Produktionsmethoden des Buchdrucks seien jedoch als ein entscheidender Wirtschaftsfaktor für die Rezeption der schriftstellerischen und journalistischen Werke Dickens' und seiner Zeitgenossen genannt.<sup>70</sup> Dickens' Auseinandersetzung mit den unmittelbaren Folgen der Industrialisierung ist auf Besuche von Industriegebieten und -anlagen zu Recherchezwecken begrenzt; er beschreibt industrielle Formen der Produktion lediglich in zwei seiner Romane.<sup>71</sup> Die Frage nach

---

<sup>69</sup> Arnold Toynbee definiert mit dem Begriff die Epoche zwischen 1780 und 1840 (Belchem und Price 303-5).

<sup>70</sup> Vgl. Philip Davis 197-238.

<sup>71</sup> In beiden Fällen jeweils als allegorische Alpträumvisionen: in *The Old Curiosity Shop* ist es die Industrieregion des 'Black Country'; das fiktive 'Coketown' in *Hard Times* ist ein Amalgam aus

der Nord-Süd Spaltung des Landes überlässt Dickens weitgehend Zeitgenossen wie Benjamin Disraeli und Elizabeth Gaskell, die mit *Sybil; or the Two Nations* (1845) respektive *North and South* (1854) wichtige Beiträge leisten. Der Einfluß Thomas Carlyles, der herausragenden Stimme der 'Condition of England' Debatte,<sup>72</sup> manifestiert sich bei Dickens in anderer Form, was im Unterkapitel zur Staat und Reform diskutiert wird. Die Bedeutung der industriellen Revolution als kultureller Faktor steht dabei grundsätzlich ausser Frage: Philip Davis beschreibt "the underlying fear that economic forces were enforcing uncontrollable change at all levels of human existence" und damit verbunden "the massive sense of disorientation, uprooting, and displacement in the first half of the century" (4).<sup>73</sup>

In diesem Kontext gilt Dickens' Hauptaugenmerk der rasant wachsenden Metropole und dem sozialen Gefüge Londons im Gegensatz zu den Dörfern und Provinzstädten des englischen Südens. Provinzstädte beschreibt Dickens - trotz prägender Kinderjahre in Chatham und Rochester (1817-22) - lediglich skizzenhaft. Er betont dabei die Erfahrung größerer sozialer Kontrolle, während es im Labyrinth der Großstadt möglich ist, die Spuren der eigenen Existenz zu verwischen und insbesondere Kinder Gefahr laufen, verloren zu gehen wie Oliver Twist oder Florence Dombey. Wie die namenlose Provinzstadt in *Oliver Twist* sind diese Kleinstädte lediglich Ausgangspunkt für die meist unfreiwillige Übersiedlung oder gar Flucht der Romanfiguren in die rapide wachsende Metropole. Den Vororten Londons, die im 19. Jahrhundert noch ländlichen Charakter haben, weist Dickens, beginnend mit *Oliver Twist*, häufig eine besondere Funktion als *rus-in-urbe* Idyll zu, um das ideale bürgerliche Leben weit entfernt von Kommerz, Industrie und aristokratischer Repräsentation einerseits und sozialem Elend

---

Manchester und Preston. Ein positives Beispiel hingegen ist Dickens' journalistischer Bericht aus dem Jahr 1865 über den Bau des ersten 'ironclad' Kriegsschiffes Achilles in "Chatham Dockyard" in der Reihe *The Uncommercial Traveller*, XXVI. Das Phänomen der industriellen Kinderarbeit klammert er jedoch, wie einleitend erwähnt, aus.

<sup>72</sup> Carlyle prägte diesen Begriff und den des *Chartism* in einem journalistischen Essay von 1839, das mit diesem Titel 1841 neu aufgelegt wurde (Kaplan DNB).

<sup>73</sup> Die eigentliche Industrielle Revolution wird von einer Reihe von weiteren 'Revolutionen' im Sinne fundamentaler Umwälzungen eingeleitet und begleitet: Entwicklungsschübe in den Bereichen Landwirtschaft, demographischer Wandel, Transport und Verkehr sowie Handel und Bankwesen verstärken sich wechselseitig. Eine wichtige Voraussetzung für die Urbanisierung ist bereits in der agrarischen 'Revolution' des späten 18. Jahrhunderts zu finden. Eine rationalisierte, effizientere Landwirtschaft produziert ein deutlich größeres Nahrungsmittelvolumen und setzt durch Überschüsse massenhaft Arbeitskräfte frei, die nun in die Städte ziehen, wo sie gebraucht werden, aber auch den Fluktuationen des nicht regulierten Arbeitsmarktes unterliegen.

andererseits darzustellen. Jenseits der Vororte ist die ländliche Umgebung und gar das vormoderne Dorf jedoch kein idyllischer Ort, sondern wird mit Gefahr und Tod, zumindest aber Stasis identifiziert, exemplifiziert durch Little Nells Tod in einem namenlosen Dorf in *The Old Curiosity Shop*.

Landflucht und Städtewachstum sind besonders im industrialisierten Norden dramatisch.<sup>74</sup> Rasant wächst auch London und nimmt als größte europäische Metropole einen absoluten Sonderstatus ein: um 1900 wird die dortige Bevölkerung auf 5 bis 6 Millionen geschätzt (Belchem und Price 638) zugleich leben nun 80 Prozent der britischen Bevölkerung in Städten. Diese Entwicklung der Urbanisierung geht mit einem explosionsartigen Bevölkerungswachstum einher: zwischen 1780 und 1860 verdreifacht sich die Bevölkerung Englands, wodurch zugleich das Durchschnittsalter dramatisch sinkt (Briggs 220).<sup>75</sup> "Urbanization" ist als Begriff zwar erst im Jahr 1888 belegt (Mugglestone 274); dieser Prozess ist jedoch bereits seit der Jahrhundertwende deutlich spürbar und sichtbar. Der Zensus von 1851 markiert den historischen Wendepunkt, an dem erstmals die Stadtbevölkerung die Landbevölkerung übertrifft, ein Phänomen, das von Dickens und seinen Zeitgenossen selbst als Paradigmenwechsel erlebt wird. Die Erfahrung der sichtbaren Veränderung und Akzeleration wie sie Lytton im diesem Kapitel vorangestelltem Zitat formuliert, wird vor allem in *Dombey and Son* (erschienen 1848) deutlich, in den Beschreibungen des Stroms der Zuwanderer in die Hauptstadt und der Eisenbahn, die nicht nur als Transportmittel sondern auch als Motor sozialen Wandels beschrieben wird, da die Großbaustellen in London Schneisen durch Arbeiterviertel und Slums schlagen und so das Elend dort sichtbar machen. Von besonderer Relevanz für das Verhältnis der Generationen und die Beziehung von Individuum und Familie ist vor allem die Erfahrung der räumlichen und sozialen Mobilität, die allen Romanen als zentrales Thema gemeinsam ist. Die Flucht aus dem

---

<sup>74</sup> Die Stadt Leeds, zum Beispiel, verzeichnet zwischen 1801 und 1871 einen Bevölkerungszuwachs von 99 Prozent (Mugglestone 274).

<sup>75</sup> Das Bevölkerungswachstum der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts wird von einer Verbesserung des Nahrungsangebots durch eine effektivere Landwirtschaft ebenso befördert wie durch das Sinken des durchschnittlichen Heiratsalters von Ende zwanzig auf Anfang zwanzig, wodurch sich der Zeitraum, innerhalb dessen Kinder geboren werden können, um fast das Doppelte verlängert. Industriearbeit bedeutet Unabhängigkeit von der ländlichen Subsistenzwirtschaft. In der vorindustriellen Gesellschaft konnte eine Heirat oft erst erfolgen, wenn die Großelterngeneration gestorben war, da das Land nur eine begrenzte Anzahl von Personen ernähren konnte und diese Berechnungen zum Erfahrungswissen der Familien gehörten. Sanitäre und medizinische Fortschritte werden erst in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts wirksam.

Elternhaus ist ein häufig wiederkehrendes Motiv, das diese Entwicklungsdynamik reflektiert. Der Kolonialhandel und damit verbundene, oft hochspekulative Investitionen sowie individuelle Emigrations- und Heimkehrerschicksale sind in Dickens' Romanen, beginnend mit *Barnaby Rudge*, häufig ein wichtiges Handlungselement. In allen Fällen ist die Trennung des Individuums von der Familie über einen längeren Zeitraum ein Zeichen für deren Funktionswandel und Statusverlust, Arthur Clennam (LD) und John Harmon (OMF), beispielsweise, kehren jeweils erst nach dem Tod des Vaters zurück nach England. Dickens' häufig variiertes Motiv der Reise oder fluchtartigen Wanderung in die Metropole London oder aus ihr heraus ist fast immer mit der Gefahr des sozialen Abstiegs beziehungsweise der Hoffnung auf Konsolidierung oder Aufstieg gekoppelt. Zugleich ist diese räumliche Mobilität meist mit dem Verlust der Eltern verbunden oder zumindest mit der Trennung von ihnen und hat so eine andere Qualität als die bloße arbeitsmarktbedingte Mobilität, die Goody zufolge nur relativ selten zum Ende der Familienbindung führte, da Arbeiter in Industriestädten oder in der Emigration meist auf weitläufige Verwandtschaftsbeziehungen zurückgreifen konnten (185). Dickens jedoch zeigt seine zentralen Figuren entweder in ausbeuterischen Verwandtschaftsverhältnissen gefangen oder ganz isoliert, und reflektiert so die von Philip Davis beschriebene "underlying fear" (4) vor den möglichen Folgen der Mobilitätsdynamik.

Die Todesrate und insbesondere die Kindersterblichkeit bleiben zwar nach heutigen Maßstäben sehr hoch, aber dennoch übertrifft die Geburtenrate die Sterberate deutlich. Die generationenübergreifende Diskontinuität, die in Dickens' Romanen immer eine Rolle spielt, ist im Wachstum der Kindergeneration gegenüber der Elterngeneration bereits unausweichlich angelegt. Das allgegenwärtige Sterberisiko ist beeinflusst durch Wohnort und Klassenzugehörigkeit und der damit verbundenen Unterschieden in der Versorgung mit Nahrung und sanitären Einrichtungen (Young 23). Dickens' Bewußtsein für diese Zusammenhänge ist durch seine intime Kenntnis Londons geschärft und es ist selbstverständlich kein Zufall, dass in *Bleak House* die in großbürgerlichen Verhältnissen lebende Esther Summerson die Krankheit überlebt, mit der sie der Straßenkehrer und Slumbewohner Jo infiziert, während letzterer elend stirbt. Seuchen wie die Cholera, Kindersterblichkeit und der Tod von Müttern als Folge von Geburtskomplikationen sind allerdings Phänomene, von denen auch bürgerliche Familien stark betroffen sind. Die in der modernen Gesellschaft allgegenwärtige

Erfahrung von Diskontinuität ist in diesen Fällen deutlich verstärkt, insbesondere für die Kinder haben Todesfälle in der Familie häufig traumatische Folgen. Dickens schildert in *Nicholas Nickleby* das ausbeuterische System der 'Yorkshire schools', in die unerwünschte bürgerliche Kinder nach dem Tod eines oder beider Elternteile abgeschoben werden und unter unwürdigen Lebensbedingungen aufwachsen. Florence Dombey und David Copperfields jeweils bewußt erlebter Tod der Mutter und der (Halb-) Geschwister ist in beiden Lebensgeschichten sowohl ein gravierender und für die kindlichen Figuren selbst durchaus lebensgefährlicher Einschnitt als auch der Ausgangspunkt für die notwendige Selbstbestimmung in Abgrenzung zur Familie. Es ist auch in bürgerlichen Familien keine Seltenheit, dass Kinder in Folge eines Todesfalles in der Familie plötzlich als Wirtschaftskraft gebraucht werden und damit abrupt 'erwachsen' werden müssen wie im Fall Nicholas Nicklebys, der zu Beginn der Romanhandlung an der Schwelle zum Erwachsenenalter steht, doch anders als sein verstorbener Vater erwerbstätig sein muß, um das Überleben der Familie zu sichern, und in dieser Rolle scheitert.

Diese Diskontinuität zwischen den Generationen und das Spannungsfeld von Gefahren einerseits und Entwicklungs- und Aufstiegschancen für das Individuum andererseits sind also mit der urbanen Gesellschaft Londons in Bezug zu setzen. Sichtbares soziales Elend und das Risiko von Infektionskrankheiten treten in der urbanen Umgebung sehr viel deutlicher zutage als auf dem Land. Die Stadt birgt gleichzeitig Gefahren und Chancen und bedingt die Notwendigkeit der schnellen und differenzierten Wahrnehmung der Mitmenschen in der Masse, insbesondere deren Einordnung in die Klassenhierarchie. In der urbanen Umgebung bedeutet die Ausdifferenzierung der sozialen Subsysteme von Politik, Wirtschaft, Handel, Banken, Verwaltung und Recht, sowie Bildung, dass sich das Individuum außerhalb der Familie in einer sich verändernden sozialen Umwelt positionieren muss. Dickens portraitiert erstaunlich viele erwerbstätige Frauen, oft noch im kindlichen Alter, betont jedoch auch die historisch neue Kultur der Häuslichkeit als weiblich dominierter, alternativer Sphäre zur gefahrenträchtigen, amoralischen urbanen Umwelt. Der zentrale Themenkomplex in den Romanen setzt sich aus diesen Faktoren zusammen, die Dickens in immer neuen Varianten miteinander verbindet: die Beziehung des Individuums zur Familie und die Lebensbedingungen in der urbanen Gesellschaft sind untrennbar miteinander verbunden.



## Dickens und die Debatten um Staat und Gesellschaft: das Zeitalter der Reformen

In der englischen Gesellschaft des 19. Jahrhunderts wurde in breit und intensiv geführten Debatten nach Antworten auf die Herausforderungen des Modernisierungsprozesses gesucht:

Das 19. Jahrhundert erlebte eine kraftvolle Bewegung, deren Ziel die Übelstände war, die man aus der Entwicklung des Industriekapitalismus hervorgehen sah. Reformer aller Schattierungen hatten daran teil (Goody 202).

Insbesondere die deutlich sichtbare Kraßheit der sozialen Gegensätze in der urbanen Umgebung wurde als Problem begriffen, da Slumbildung, Kriminalität, Alkoholismus und Prostitution zugleich eine Gefahr für die öffentliche Ordnung und einen Angriff auf bürgerliche Werte und Moralvorstellungen darstellten. Dickens' Beiträge zu den Debatten waren durchaus einflussreich, da sowohl seine Romane als auch seine Leitartikel als Herausgeber von Zeitschriften breit rezipiert wurden. Seine schriftstellerischen ebenso wie seine journalistischen Arbeiten<sup>76</sup> – gestützt durch seinen karitativen Einsatz - stehen also nicht nur im Kontext dieser Debatten um gesellschaftliche Reformen, sondern hatten unbestreitbar Einfluss auf das Zeitgeschehen, selbst wenn dieser Einfluss nicht eindeutig quantifizierbar ist.

Im Zuge dieser Reformdebatten wurden die Rolle der Familie, Ehe und Scheidung sowie die Stellung und Rechte der Frau und der Schutz sowie Bildungsanspruch des Kindes kontrovers diskutiert und neu bewertet. Dickens' Romane beschreiben alle das Verhältnis von Individuum und 'Gesellschaft' im Sinne der in der bürgerlichen Kultur konstruierten Dichotomie von Privatheit und gesellschaftlicher Öffentlichkeit<sup>77</sup> und reflektieren somit, insbesondere in Bezug auf Wohlfahrt und Bildungschancen, sowohl

---

<sup>76</sup> Der sozialkritische Impetus, gepaart mit der für Dickens typischen Komik der Charakterisierungen und satirischen Beschreibungen, insbesondere institutioneller Würdenträger, ist bereits in seinen frühen Arbeiten sichtbar, besonders in den journalistischen Genreszenen, die im Sammelband *Sketches by Boz* 1836 als Gesamtauflage erschienen. In *"Household Words and the novels of the 1850s"* gibt Michael Slater einen Überblick über den wechselseitigen Einfluß von journalistischem und literarischem Schreiben in dieser wichtigen Schaffensphase (DNB).

<sup>77</sup> Diesbezüglich kommt Dickens natürlich keine Sonderstellung zu, denn die Entwicklung des Romans als Genre ist untrennbar verbunden mit der Praxis und Wertstellung der privaten Lektüre in der bürgerlichen Kultur, die als Statusmerkmal des bürgerlichen Lebens bereits in *Oliver Twist* eine Rolle spielt.

den veränderten Status der Familie als auch die neue Rolle des Staates. Guttormsson fasst diese tiefgreifende gesellschaftliche Entwicklung, die prägenden Einfluss auf die westliche Kultur des 20. Jahrhunderts haben wird, wie folgt zusammen:

Together with the factory acts, prohibiting or regulating the industrial work of children depending on their age, the establishment of compulsory schooling is the most important instance of the historic shift turning the laboring child into a school child. At the same time it epitomizes the manner in which childhood at any time is socially and culturally constructed. Upper-class children had long been freed from manual work but in the course of the nineteenth century, as the European middle classes embraced the domestic ideal, children's exemption from labor became a basic factor in the dominant conception of a "proper childhood"... middle-class spokesmen perceived it as their task to restore childhood to the children of the poor, the factory child, or the street boy... (The foundations had been laid for the economically "worthless" but emotionally "priceless" children of the twentieth century (280).

Inwieweit Dickens wirklich alle Kinder, d.h. auch "the children of the poor", und nicht nur die bürgerlichen Kinder im Zentrum seiner Romanhandlungen, mit "a proper childhood" ausstatten will, wird seit Orwells eingangs zitierter Kritik kontrovers diskutiert und kann nicht abschließend geklärt werden. Wenngleich Dickens die Schutzfunktion der Familie für jedes Kind anmahnt, erweist sich Kinderarbeit in vielen seiner Romanszenarien durchaus auch als ein Akt der Selbstbestimmung, erstaunlicherweise vor allem für die weiblichen Figuren, beispielsweise für Nell Trent (OCS), die kindliche Wäscherin und Ersatzmutter Charley Neckett, die schließlich Esther Summersons Dienstmädchen in *Bleak House* wird, und ebenso für Amy Dorrit, die nach dem Ende ihrer Erwerbstätigkeit infolge der Erbschaft des Vaters in eine schwere Identitätskrise gerät.<sup>78</sup>

Zusammenfassend lässt sich der soziale Diskurs des 19. Jahrhunderts in zwei Zeitperioden einteilen: die erste und zweite Hälfte des Jahrhunderts unterscheiden sich in grundlegenden Aspekten. Die erste Hälfte des 19. Jahrhunderts, vor allem die Periode von 1830 bis 1850, zeichnet sich zwar durch Wachstum, aber auch durch schwere

---

<sup>78</sup> Zu diesem Zeitpunkt ist sie zwar biologisch bereits erwachsen, ihre Erwerbstätigkeit reicht jedoch in ihre Kindheit zurück. Bezeichnenderweise unterschreibt sie den Brief aus Venedig an Arthur Clennam mit "your poor child LITTLE DORRIT" (LD, Book the Second, IV, 451-4, Großschreibung im Originaltext).

wirtschaftliche und politische Krisen aus (Philip Davis 13), die von weiten Teilen der Bevölkerung als bedrohlich wahrgenommen werden und noch von den Erfahrungen der französischen Revolution überschattet sind, für die Dickens, nicht zuletzt durch den Einfluß Carlyles, ein deutliches Bewußtsein hat. In diesem Kontext sind vor allem die soziale Not der 'hungry forties' und die Chartistenbewegung zu nennen, die 1848 endgültig scheitert (Philip Davis 5). Es ist dieses Krisenbewußtsein, das den frühviktorianischen Sozialroman allgemein (Seeber 269) und speziell Dickens' Gesellschaftsbild prägt,<sup>79</sup> wobei bereits 1824 als Beginn seiner Bewußtseinsbildung für gesellschaftliche Problemstellungen angesetzt werden kann - das Jahr, in dem er durch die finanzielle Not seiner Familie im Alter von 12 Jahren zur Kinderarbeit in der Schuhcrememanufaktur Warren's Blacking gezwungen wurde (Tomalin 24-8 und 159).<sup>80</sup> Dickens teilt mit vielen seiner Zeitgenossen die Angst vor umstürzlerischen Massenbewegungen unter der Führung eines gewaltbereiten *King Mob*, so Christopher Hibberts Titel seiner Biographie George Gordons. Dickens' zeitlich weit auseinander liegende historische Romane stellen dieses Phänomen ins Zentrum der Handlung, wobei er – ebenso wie Carlyle – für den Terror auch Faszination und für den Wunsch nach radikaler Erneuerung, für die das Stürmen der Newgate und Bastille Gefängnisse symbolisch steht, durchaus Sympathie empfindet.

Auf die Erfahrung von "disorientation, uprooting, and displacement in the first half of the century" (Philip Davis 4), die vornehmlich den Problemhorizont für die Untersuchung der Romane bildet, folgt ab Mitte des Jahrhunderts eine Phase größerer wirtschaftlicher Stabilität, die von einer Vielzahl staatlicher Reformen begleitet wird, die darauf ausgerichtet sind, den negativen Folgen gesellschaftlichen Wandels zu begegnen. Das soziale, politische und rechtliche System passt sich so schrittweise den Anforderungen der modernen Gesellschaft an. Entscheidend im Kontext dieser Untersuchung ist ein deutlicher Wandel im Verhältnis zwischen Staat, Familie und Individuum, im Zuge dessen der Staat erstmals in der Geschichte Aufgaben übernimmt,

---

<sup>79</sup> In "Starvation in Victorian Christmas Fiction" beschreibt Tara Moore die Entstehung der publizistischen Tradition von "Christmas benevolence" (489), die auf die Vereinbarkeit des gesteigerten Konsums der Mittelschicht mit der Mangelernährung in weiten Teilen der Bevölkerung abzielte, und zu der Dickens mit seinen *Christmas Books* entscheidend beisteuerte.

<sup>80</sup> Es ist jedoch in Orwells Sinne bezeichnend, dass Dickens in Selbstzeugnissen ebenso wie in der Fiktionalisierung (DC) diese Erfahrung ausschließlich als persönliche, mit seinen bürgerlichen Staturerwartungen nicht vereinbare Schmach verhandelt (Slater, DNB).

die traditionell Landbesitzern, der Kirche oder der Familie oblagen. Die ersten effektiven Reformen durch Verschärfung der Gesetze und Kontrolle ihrer Umsetzung durch Inspektoren treten in England ab Mitte des Jahrhunderts in Kraft. Dickens jedoch bleibt staatlicher Reglementierung gegenüber grundsätzlich skeptisch und ist ein genauer Beobachter der mangelnden Effektivität der neuen Gesetze und Kontrollinstanzen: Zwischen seiner Attacke auf die New Poor Law von 1834 in *Oliver Twist*, dem Angriff auf den staatlichen Inspektor der nach utilitaristischen Prinzipien geführten Schule in *Hard Times* und der Wiederaufnahme der Workhouse-Thematik in *Our Mutual Friend* ist keine grundsätzliche Änderung seiner Position festzustellen. Den Zugewinn an materiellem Wohlstand und die zunehmende Befriedung der Gesellschaft in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts, ablesbar beispielsweise an der spektakulären Great Exhibition von 1851, reflektiert Dickens entgegen dem Zeitgeist zunehmend pessimistisch. Dies ist vor dem Hintergrund einer genaueren Betrachtung der Reformbestrebungen der Zeit verständlich, denn viele der im Kontext dieser Arbeit relevanten Gesetze, die Mißstände berühren, die Dickens ein besonderes Anliegen sind, werden tatsächlich erst kurz vor oder nach seinem Tod verabschiedet. Im Folgenden werden daher diejenigen Reformen kurz umrissen, die vor allem Kinder, Frauen und Familien betreffen und deshalb für den Bedeutungswandel der Familie und die Machtverschiebung auf den Staat besonders relevant sind.<sup>81</sup>

Bereits zu Beginn des Jahrhunderts setzt in England eine Reihe von Factory Acts ein, aber effektive gesetzliche Bestimmungen zum Schutz der Arbeiter, insbesondere der Frauen und Kinder, treten erst 1842 (Coal Mines Act) und 1844 (Reduktion der Arbeitszeit für Kinder auf 7 Stunden täglich bei gleichzeitiger Verpflichtung des Arbeitgebers, Schulbildung zu ermöglichen) in Kraft. Der Ten Hours Act von 1847 schließlich reduziert die gesetzliche Arbeitszeit für alle Arbeitnehmer in Baumwollfabriken und wird zunehmend stringent umgesetzt. Jedoch erst 1867 wird der

---

<sup>81</sup> Der konservativ-paternalistische Reformler Lord Shaftesbury (1801 - 1885 ) war über viele Jahre die treibende Kraft hinter den Sozialgesetzgebungsdebatten im britischen Parlament, das schrittweise in allen wesentlichen Bereichen des sozialen und wirtschaftlichen Lebens Reformen durchsetzte (Belchem 562). Im England des 19. Jahrhundert war der Ausbau der parlamentarischen Demokratie zwar weiter fortgeschritten als in anderen Nationen und erfuhr durch eine Reihe von Reform Acts, die 1867 kulminierten, eine stetige Erweiterung, aber in vielerlei Hinsicht blieb der Ausbau der Sozialgesetzgebung und sozialer Institutionen weit hinter den führenden Nationen Kontinentaleuropas zurück: Preußen und Frankreich entwickelten beispielsweise deutlich früher ein einheitliches, fortschrittsorientiertes Bildungssystem, das darauf ausgerichtet war, den Arbeitskräftebedarf der modernen Gesellschaft in Industrie und Verwaltung zu bedienen (Belchem 187-91).

Schutz auf andere Gewerbe ausgeweitet und der allgemein gültige 10-Stunden Arbeitstag für Frauen und Kinder wird schließlich 1874 als Gesetz verabschiedet, also erst vier Jahre nach Dickens' Tod. Ein effektiver Schutz für Kaminkehrer, eine besonders skandalöse Form der Kinderarbeit, die insbesondere William Blake und Charles Kingsley anprangern, wird erst durch den Chimney Sweepers Act von 1875 erreicht.<sup>82</sup>

Obwohl Dickens die Auseinandersetzung mit den Bedingungen der Industriearbeit weitgehend meidet und die industrielle Kinderarbeit ganz ausklammert, sind die Bedingungen der Arbeiterklasse, insbesondere der fehlende Zugang zu Bildung und die Unmöglichkeit, ein an bürgerlichen Normen orientiertes Familienleben zu führen, als Bedrohung für das bürgerliche Individuum in Dickens' Romanen immer präsent. Wie Philip Collins in seiner biographisch orientierten Studie zu *Dickens and Education* bereits 1963 nachweist, muß Dickens' von Ambivalenz geprägte Auseinandersetzung mit der Bildungsthematik als ein entscheidender Faktor für das Verständnis seiner Romane gelten. Es ist für die englische Gesellschaft ebenso wie für Dickens' anti-institutionelle Grundhaltung bezeichnend, dass er - zumindest bis zu *Our Mutual Friend* - kein Konzept für ein Bildungssystem entwickelt, das es dem Individuum ermöglicht, unabhängig von seiner Ausgangsfamilie eine Bildungslaufbahn einzuschlagen wie es schließlich Charley Hexam gelingt. Die Schulbildung in England war und ist bis heute extrem heterogen: zusammengesetzt aus religiös oder weltanschaulich motivierten Institutionen, Bildungsprogrammen der Handwerks- und Gewerbeorganisationen, zunehmend auch von der Arbeiterschaft getragen, sowie kommerziellen Betreibern, die sich am System der Eliteschulen (prep schools und public schools) orientieren, die wiederum auf die Universitäten Oxford und Cambridge vorbereiten sollen. Erst der Education Act von 1870 garantiert ein flächendeckendes Bildungsangebot; die allgemeine Schulpflicht wurde sogar erst 1880 eingeführt, etwa ein Jahrhundert später als in Preußen und im postrevolutionären Frankreich.<sup>83</sup> Erst zum Ende des Jahrhunderts

---

<sup>82</sup> Dickens setzt sich mit dieser Form der Kinderarbeit, die wegen der Art der Tätigkeit nach besonders jungen oder kleinwüchsigen Kindern verlangte, in den Romanen nicht auseinander, entwirft jedoch mit dem Portrait des kindlichen Straßenkehrers Jo eine Figur, die den Skandal der Kinderarbeit, die unausweichlich Analphabetismus nach sich zieht, nicht nur öffentlich macht, sondern darüber hinaus metaphorisch auf die Verbindungsadern zwischen entrechteter Unterklasse und privilegierten Schichten verweist.

<sup>83</sup> G.M. Young beschreibt die Bildungssituation ausserhalb der wenigen 'Grammar Schools' als "chaos" und das Resultat als "the worst educated middle class in Europe" (89).

garantiert ein staatliches Inspektionswesen, dass an Schulen trotz der Heterogenität der Bildungslandschaft Mindestanforderungen an Umfang und Qualität eingehalten wurden, eine Entwicklung, die Dickens selbst nicht mehr erlebte.

In den 1840er Jahren beteiligt sich Dickens zunehmend aktiv an karitativen Projekten, die seine Beiträge zur Bildungsdebatte, zu denen bereits seine Attacken auf die Yorkshire Schools in *Nicholas Nickleby* gerechnet werden können, konkret untermauern. Er unterstützt die Field Lane School in der in *Oliver Twist* beschriebenen Slumgegend von Saffron Hill<sup>84</sup> und später Lord Shaftesburys karitative Ragged School Union von 1846, die als Dachorganisation die bereits bestehende Tradition der Armenschulen fortsetzt, indem sie für Kinder der Arbeiter- und Unterklasse ein kostenloses Bildungsangebot bereitstellt (Belchem und Price 513).<sup>85</sup> Die Befähigung und der Zugang zur Lektüre, ein wichtiges Kriterium für die Zuordnung zum Status des 'gentleman' wie in *Oliver Twist* und *David Copperfield*, erscheint in den Romanen grundsätzlich wichtiger als institutionelle Schulbildung, die in den Romanen fast ausschließlich karikaturistisch dargestellt wird. Implizit geht Dickens davon aus, dass frühkindliche Bildung, d.h. der Erwerb der Lese- und Schreibfähigkeit, im bürgerlichen Elternhaus stattfindet, wie es bei ihm der Fall war.<sup>86</sup> Analphabetismus assoziiert Dickens mit Vertretern der Arbeiterklasse wie dem kleinwüchsigen Dienstmädchen 'the Marchioness', das durch Alphabetisierung und Heirat in den bürgerlichen Stand erhoben wird (OCS), dem auf abstoßende Weise Papier hortenden Lumpensammler Krook (BH), oder dem lektürehungrigen "Golden Dustman" Boffin in *Our Mutual Friend*.

Desweiteren beteiligt sich Dickens mit großem Einsatz an der Finanzierung des Great Ormond Street Hospital for Sick Children, dem ersten Krankenhaus seiner Art in England, das er in *Our Mutual Friend* in einer Nebenhandlung als Innovation thematisiert (Boehm 79). Paul Dombey stirbt - lange vor der Gründung des Kinderkrankenhauses im Jahr 1852 - noch im wohlhabenden Elternhaus. Üblicherweise

---

<sup>84</sup> Dies mit Hilfe der befreundeten Gönnerin Angela Burdett-Coutts, die auch Urania Cottage finanziert, ein Projekt, das ab 1847 Straßenprostituierte durch Ausbildung in Hauswirtschaft und Emigration zu reformieren versucht, aber nach wenigen Jahren scheitert (Slater DNB).

<sup>85</sup> Dickens' Unzufriedenheit mit dem Bildungsstreit unter "Anglicans, Catholics, and the nonconformists" bewegte ihn dazu, sich für einige Jahre den Unitarians anzuschließen bevor er sich schließlich wieder zur Anglikanischen Kirche bekannte (Slater DNB).

<sup>86</sup> Seine Mutter vermittelte ihm früh sowohl in Englisch als auch in Latein nach Dickens' eigenen Angaben gegenüber seinem Freund und Biographen Forster eine gute Grundlage (Slater, DNB).

kamen im Krankheitsfall Ärzte und unqualifizierte Pflegerinnen wie die karikaturistisch überzeichnete Mrs Gamp in *Martin Chuzzlewit* ins Haus - soweit es die Vermögensverhältnisse der Familie zuließen. Für Mitglieder der Arbeiter- und Unterklasse wie den Straßenkehrer Jo in *Bleak House* gab es jedoch bis zu dem Zeitpunkt überhaupt keine nennenswerte medizinische Versorgung, denn auch in der institutionellen Krankenpflege weist England große Defizite im Vergleich zu anderen Nationen auf.<sup>87</sup> Auch auf diesem Gebiet war die reformerische Gesetzgebung, der Public Health Act 1848, zunächst weitgehend ineffektiv; erst der Public Health Act von 1875 – fünf Jahre nach Dickens' Tod - bewirkt eine grundlegende Verbesserung der sanitären Zustände und der medizinischen Versorgung der Bevölkerung, so dass die Gefahr von Epidemien wie Cholera und Typhus deutlich reduziert werden konnte.<sup>88</sup>

Dickens reflektiert in seinen Romanen darüber hinaus ein zunehmendes Bewußtsein für die Gesetzgebung in Bezug auf eheliche Konflikte und für die Rolle der Frau in der Familie und in der Gesellschaft. Das Recht auf Scheidung fordert er in *Hard Times* (1854); es wird erstmals ermöglicht, jedoch in unzureichender Form, durch den Matrimonial Causes Act von 1857. De facto konnten sich jedoch nach wie vor nur sehr vermögende männliche Mitglieder der Gesellschaft eine Scheidung leisten. Der mangelnde Schutz des Vermögens der Frau ist Teil der Problemlage für Mutter und Sohn in *David Copperfield*, sowie für die Tante Betsey Trotwood, die von ihrem getrennt lebenden Ehemann regelmäßig erpresst wird. Erst durch die Gesetzgebung des Married Women's Property Act von 1870 (novelliert 1882) wird dieser diskriminierende Mißstand behoben. Den ans Haus gebundenen bürgerlichen Frauengestalten, die sich auf häusliche Bildung und Lektüre beschränken müssen, aber dabei vergleichsweise privilegiert sind, stehen in den Romanen ebenso viele weibliche Figuren gegenüber, die sich auf dem problematischen Arbeitsmarkt behaupten müssen. Ausbeuterische Arbeitsverhältnisse waren oft auch durch sexuellen Mißbrauch gekennzeichnet. Dickens zeigt diese Gefahr anhand von Kate Nickleby, deren bürgerlicher Status in mehrfacher Hinsicht gefährdet ist, und er zeigt extrem gefährdete Frauengestalten der Unterschicht,

---

<sup>87</sup> Florence Nightingale bildete sich in Krankenhaushygiene in Kaiserswerth bei Bonn (Bayley und Matthew DNB) und wurde so zum Gegenbild von 'Mrs Gamp' (MC), die als komische Figur weit populärer war und ist als der Roman.

<sup>88</sup> Auch Dickens' Christmas Books Serie, 1843 - 1848, ist darauf ausgerichtet, das Bewußtsein für die Nöte der Arbeiter und der unteren Mittelschicht und besonders für die Folgen der Armut, vor allem bei Kindern, wie es das Todesszenario um Tiny Tim symbolisiert, zu schärfen (Slater DNB).

die durch außereheliche Verhältnisse und Prostitution ihren Lebensunterhalt verdienen oder Gefahr laufen, diesen Weg einschlagen zu müssen, beginnend mit der Prostituierten Nancy in *Oliver Twist*.<sup>89</sup> Der Grundtenor des Fortschrittsoptimismus, *Dombey and Son* und *David Copperfield* auszeichnet, weicht in den späten Romanen zunehmend einer kritisch-pessimistischen Grundhaltung, die vor dem Hintergrund des Reformbedarfs in den für ihn wichtigen Bereichen verständlich erscheint.<sup>90</sup>

Dickens' Positionierung gegenüber der Vielzahl der gesellschaftlichen Entwicklungen und Verwerfungen seiner Zeit ist nicht auf eine einfache Formel zu bringen. Von den drei Hauptströmungen, um die sich die wichtigsten Debatten der Zeit gruppieren – religiöse Fragen, Wirtschaftsliberalismus und Kulturkritik (Seeber 285-9) - ist er am weitesten entfernt vom dogmatisch-religiösen Diskurs, insbesondere von der katholizistischen Oxford Movement um Cardinal Newman. Dem Verlust der Glaubenssicherheit, den viele seiner Zeitgenossen beklagen, bringt Dickens ebenso wenig Interesse entgegen wie den theologisch-dogmatischen Debatten. Er verzichtet gänzlich auf satirische Darstellungen dieser Strömung, was auf eine gewisse Indifferenz hindeutet: in seinem Romanwerk findet sich kein Casaubon. Lediglich die protestantisch-repressive und kinderfeindliche Bigotterie, wie sie Pips Onkel Pumblechook (GE), ein Vertreter der provinziellen unteren Mittelschicht, repräsentiert, wird durch satirische Seitenhiebe desavouiert. Eine explizit kritische Position nimmt Dickens gegenüber dem *laissez-faire* Liberalismus ein, der dominierenden Haltung des politischen Establishments in der ersten Hälfte des Jahrhunderts, die vor allem auf die freie Entwicklung der Wirtschaft ausgerichtet war, und zugleich dazu führte, dass die staatliche Regulierung anderer Lebensbereiche grundsätzlich ablehnend betrachtet wurde. Staatlichen oder ähnlichen institutionellen Interventionen begegnete Dickens jedoch ebenfalls zutiefst skeptisch oder ablehnend. Seine Positionsbestimmung in Bezug auf Religion und Staat weist viele Gemeinsamkeiten mit der grundsätzlichen Kulturkritik Thomas Carlyles auf, dessen Einfluß auf sein Denken und Werk vielfach

---

<sup>89</sup> Dickens ist darüber hinaus gemeinsam mit der Philanthropin Angela Burdett-Coutts Mitbegründer von Urania Cottage, einer Institution, die Prostituierte zu Rehabilitation und Emigration verhelfen sollte, jedoch recht schnell scheiterte.

<sup>90</sup> Auch Catherine Waters beschreibt, unter Berufung auf Humphry House, dass staatliche Reformen erst ab 1870 wirksam umgesetzt wurden, bezieht diese Erkenntnis jedoch nicht auf die Familienproblematik bei Dickens ("Reforming Culture" 171).

belegt ist, nicht zuletzt in der *Hard Times* vorangestellten Widmung an den bewunderten Denker (Schlicke 67-8).<sup>91</sup>

Nachdem er Deutschkenntnisse im Selbststudium<sup>92</sup> erworben hatte, entdeckte Carlyle Goethes<sup>93</sup> Idealismus und Humanismus als Orientierungspunkte für die eigene Geisteshaltung, die Kaplan als "(t)he vague Christianity ... of heightened spiritual sensitivity to the patterns of human experience" zusammenfaßt (DNB). Fernab der etablierten Religiosität der Kirche(n) - Carlyle war in der calvinistischen Burgher Secession Church aufgewachsen, in London und Südengland dominierte die Church of England, die Dickens prägte - propagierte Carlyle eine anti-materialistische und individualistische Form der Spiritualität und somit eine Kultur der Innerlichkeit: "the struggle was not with external problems but with inner states" (Kaplan DNB). In Abgrenzung zur Romantik – Carlyle attackierte besonders Coleridge scharf – verband er diese Form der Innerlichkeit mit dem protestantischen Arbeitsethos.<sup>94</sup> Dickens' bürgerliches Berufsbild des Schriftstellers, das er in *David Copperfield* entwirft, ist hier angelegt, ebenso wie sein Ausloten autobiographischer und emotional-kindheitsbezogener Reflexion, die auch Esther Summerson (BH) und Arthur Clennam (LD) auszeichnet, während Pip (GE) sein Scheitern gerade mit einem Mangel an kritischer Selbstreflexion erklärt. Carlyles propagierte 'Innerlichkeitsarbeit' verweist bereits auf die wissenschaftsorientierte Methodologie der Psychoanalyse: "The purpose of work was to create a visible structure that would articulate the quality of the inner spiritual life" (Kaplan DNB). Den christlichen Konflikt zwischen Seelenheil und weltlicher Verführung formulierte Carlyle in säkularisierter Form als Konflikt zwischen spiritueller begründeter Selbstbestimmung und Materialismus, "personal will" und den

---

<sup>91</sup> Beide waren von 1840 bis zu Dickens' Tod auch durch den gemeinsamen Freund John Forster miteinander verbunden, der auf die Werke beider Autoren signifikanten editorischen Einfluß hatte (Schlicke 244-8). Dickens bewunderte Carlyle, der ihn zunächst weniger wertschätzte, eine Haltung, die er in späteren Jahren revidierte (Kaplan DNB).

<sup>92</sup> Dickens teilte auch Carlyles Erfahrung der Herkunft aus der unteren Mittelschicht gepaart mit Aufstiegsstreben in die intellektuelle Elite, eine Haltung, die bei beiden in lebenslanger Ambivalenz in Bezug auf soziale Ambitionen in der englischen Klassengesellschaft resultierte. Diese Ambivalenz scheint sich wiederum in beider Haltung zu institutioneller Bildung niedergeschlagen zu haben; wenngleich Carlyles schulischer und universitärer Bildungsweg deutlich gradliniger und länger verlief als Dickens' unterbrochene Schullaufbahn, waren beide weitgehend Autodidakten und daher geneigt, die Rolle des Individuums für den eigenen Bildungsweg zu betonen (Kaplan DNB).

<sup>93</sup> Carlyles Übersetzung von Goethes *Wilhelm Meister* erschien bereits 1824.

<sup>94</sup> Carlyle war auch Wordsworth gegenüber kritisch, brachte ihm jedoch deutlich mehr Respekt entgegen und ehrte ihn schließlich mit einer Goethe Medaille (Kaplan DNB).

"life-demeaning elements within himself and the external world" (Kaplan DNB). Carlyle betonte die Bedeutung der Spiritualität – "the silent, invisible, organic, unconscious" (Schlicke 68) - gegenüber der Ratio, der Mechanisierung und "the disease of inquiry" (Kaplan DNB), die er als Mißstände der modernen Welt ansah. David Copperfields und Esther Summersons (BH) autobiographische Erzählungen und vor allem Arthur Clennams (LD) leidvoller Prozeß der Selbstbefragung im Zuge seiner spirituellen und psychologischen Krise - in Auseinandersetzung mit dem Einfluß der pietistischen (Stief-) Mutter - reflektieren Carlyles Vorstellungen von einer Form der Spiritualität, die als Arbeit des Individuums an sich selbst zu verstehen sei.

Deutliche Parallelen sind auch im Spannungsverhältnis von Modernitätskritik und Fortschrittsglauben bei Carlyle und Dickens erkennbar. Dickens' *A Tale of Two Cities* ist explizit in Inhalt und Stil von Carlyles *The French Revolution* inspiriert.<sup>95</sup> Für Carlyle war der Terror ein Faszinosum, verbunden mit der Vorstellung von der Erneuerung der Gesellschaft durch "feeling and faith" (Kaplan DNB). Massenbewegungen waren jedoch lediglich dazu geeignet, die alte Gesellschaft und ihre überkommenen Symbole hinwegzufegen. Darüber hinaus waren "all public revolutions ... questionable; what the individual could not do for himself it seemed doubtful that society could do for him" (Kaplan DNB). Trotz ihrer Verachtung für den vorherrschenden *laissez-faire* Liberalismus entwickelten weder Carlyle noch Dickens einen Glauben an Staat und Demokratie.<sup>96</sup> Beide beklagten Korruption und Materialismus, verachteten die Geldwirtschaft, und sahen staatliche Institutionen als von verkrusteter Bürokratie und anachronistischer Aristokratie geprägt an. Carlyle betonte statt dessen die Rolle des göttlich inspirierten, heroischen Individuums<sup>97</sup>: "In his Romantic idealization of the power of the individual Carlyle looked to ... the concept of élite leadership rather than to ... the compromises of democracy" (Kaplan DNB). Die Führungsrolle in der Gesellschaft solle "a sort of natural aristocracy" (Schlicke 68) zufallen. Der aus dieser Formel ableitbare benevolente Paternalismus kommt Dickens' Orientierung an der Familie entgegen, jedoch setzt er weniger auf heroische Individuen

---

<sup>95</sup> *The French Revolution*, begonnen 1834, erschien schließlich 1837, nachdem John Stewart Mill das erste Manuskript im Feuer verlorenen hatte. Carlyles neue, dramatisierend-empathische Form der Geschichtsschreibung hatte auf Dickens nachhaltige Wirkung (Kaplan DNB).

<sup>96</sup> Dickens' anti-demokratische Position wird durch seinen anti-Amerikanismus verstärkt, Resultat seiner Desillusionierung durch die Erfahrungen seiner Amerikareise 1842.

<sup>97</sup> Explizit in *On Heroes, Hero-Worship, and the Heroic in History*, 1841.

denn auf das fürsorgliche Handeln *in loco parentis* seiner männlichen und weiblichen Romanfiguren.<sup>98</sup> Dickens teilt Carlyles Interesse am neuen Paradigma der Historiographie (Philip Davis 3) - Walter Scott war ein von beiden bewundertes Vorbild. Das Figurenschema aus Carlyles Geschichtsverständnis, das heroischen Individuen tragende Rollen zuweist, setzt Dickens in schematischer Form anhand der Transformation des Antihelden Sydney Carton (*A Tale of Two Cities*) um, doch der sich heroisch opfernde Held bleibt - ebenso wie die Genrewahl des historischen Romans - eine Ausnahmeerscheinung im Gesamtwerk. Dickens setzt in den Romanen vielmehr auf bürgerliche Gönner und Gönnerinnen und auf bescheiden im Kleinen wirkende Figuren, häufig Frauen im häuslichen Kontext wie Esther Summerson, die positive Veränderungen bewirken. Diese Ausrichtung, die auf den ersten Blick als Widerspruch zu Carlyles Positionen erscheint, steht durchaus im Einklang mit dessen Ethos des Pflichtbewußtseins und "faith in the creative individual" (Philip Davis 566), zumal sich Dickens' Familien meist zumindest teilweise aus 'Wahlverwandtschaften' – oft *in-loco-parentis* Beziehungen - konstituieren, die aus einer Mischung von individueller Neigung und Verantwortungsgefühl entstehen.

Parallelen sind auch zwischen Dickens' und Carlyles Fortschrittspessimismus der 1850er Jahre zu finden (Kaplan DNB), die dem deutlich optimistischerem Zeitgeist, der in der Great Exhibition von 1851 sichtbar war, zuwiderlief: die Weltausstellung repräsentierte gerade jenen durch industrielle Produktion ermöglichten Materialismus, den Carlyle als Grundübel der Gesellschaft identifizierte. Dickens' Auseinandersetzung mit den Bedingungen der Industriegesellschaft in *Hard Times* ist deutlich von Carlyle inspiriert, der bereits 1841 über die Chartistenbewegung geschrieben hatte, der er jedoch – nicht zuletzt in Ermangelung einer heroischen Führungspersönlichkeit – keine Zukunft einräumte.<sup>99</sup> Dickens teilt Carlyles Skepsis gegenüber staatlichen Institutionen, zugleich attackiert er die daraus resultierende Vernachlässigung hilfsbedürftiger Mitglieder der Gesellschaft in vielen seiner Romane durch scharfe Satire. Er setzt jedoch nicht auf die eigenständige Kraft des – mehr oder weniger heroischen –

---

<sup>98</sup> Dickens' und Carlyles Haltung zu 'Tory paternalism' ist nicht auf eine einfache Formel zu bringen: Carlyle lehnte sowohl Coleridge als auch aristokratische Privilegien dezidiert ab, während Dickens zwar Shaftesbury unterstützte, die Gesetzgebung der New Poor Law jedoch zeitlebens erbittert bekämpfte (Belchem 457-8).

<sup>99</sup> *Chartism*, 1841, in *The Works of Thomas Carlyle, Centenary Edition*, 4.135; zitiert nach Kaplan.

Individuums, um Abhilfe zu schaffen: In *Hard Times* karikiert er Samuel Smiles' Self-Help-Ethos ebenso wie den Utilitarismus Benthams.

Dickens entwickelt - ebenso wenig wie der anti-ideologische Carlyle - keinen systematischen Gesellschaftsbegriff. Zwar beschreibt er lange vor George Gissing und Jack London die unwürdigen Lebensbedingungen in den Londoner Slums, doch schreckt er vor grundsätzlicher Systemkritik oder gar sozialistischen Veränderungsbestrebungen zurück und teilt die ambivalente Haltung viele seiner aufgeklärten Zeitgenossen, wie Disraeli und Gaskell, die zwar durchaus Sympathie für die Nöte der Arbeiter haben, aber zugleich Angst vor potentiell gewalttätigen, revolutionären Massenbewegungen. Dickens zeigt die Not der Arbeiter daher nur als Einzelschicksale wie Stephen Blackpool (HT) und entwirft keine politischen Lösungen, da ihm das analytische Instrumentarium dazu fehlt. Die für das bürgerliche Zeitalter typische, analoge Charakterisierung von Kindern und "Volk" (Richter 175-7) läßt sich auch bei Dickens nachweisen, zum Beispiel in der Arbeiterfamilie der Amme Toodle in *Dombey and Son*, die durch die Beschreibung ihres "honest apple face" im Kreise eines "bunch of smaller pippins" mit "rosy cheeks" (gemeint sind ihre Kinder) mit romantischer Natur verbunden wird, ungeachtet des suburbanen Slums, in dem sie lebt (DS Kap. 6, 123). Dickens zeigt am Schluß der Romanhandlung grundsätzlich individuelle Versöhnungsgeschichten, die alle in der Familie - oft ist dies eine Ersatzfamilie - kontextualisiert sind. Als Lösung für die sozialen Probleme der Gesellschaft, vor allem das Elend der Arbeitslosigkeit und der Überbevölkerung der urbanen Ballungsräume postulierte Carlyle vor allem die Emigration in die Kolonien und empfahl diesbezüglich staatliche Fördermaßnahmen. In *David Copperfield* dient die Emigration der erfolgreichen Rehabilitation der Familie Micawber und der 'gefallenen' Frauen, doch in den späteren Romanen ist diesbezüglich kein Optimismus erkennbar: weder in *Hard Times* (Tom Gradgrind) noch in *Little Dorrit* (Arthur Clennam) oder *Great Expectations* (Pip) bietet die Emigration eine Lösungsmöglichkeit für die Problematik des Individuums im Konflikt mit der Familie.

Dickens sah viele seiner Überzeugungen in Carlyles Haltungen bestätigt, laut Schlicke vor allem "Carlyle's practical ethics – the idea of duty derived from Goethe as attending to the self-evidently good: 'Do the duty which lies nearest thee'", die dieser bereits 1834 in *Sartor Resartus* formuliert hatte (Schlicke 68). Mehr noch als die spirituelle

Innerlichkeit des Individuums oder den heroischen Status des auserwählten Einzelnen betont Dickens allerdings die Funktion der Familie, die gegen die materialistische, rationalisierte und mechanisierte Gesellschaft als Bollwerk dient. Nur in der Familie oder in einem familienartigen Verband kann das Individuum seine wahre Bestimmung finden. Die Familiengründung ist bis einschließlich *Bleak House* fester Bestandteil des Abschlusses der Handlung; zugleich entwirft Dickens Netze von Beziehungen und Ersatzfamilien, die nicht notwendig auf biologischen Familienverbindungen beruhen und zum Teil eher vormodernen Stammesgemeinschaften ähneln. Während sich Carlyle wenn schon nicht Rettung, so doch Orientierung durch heroische Einzelgestalten versprach, suchte Dickens die Lösung für die Probleme der Gesellschaft in einem über die biologische Familie hinausgehenden Familiensinn. Da Familienstrukturen durch die kulturelle Trennung von privater und öffentlicher Sphäre im häuslichen Kontext verortet sind, werden sie weitgehend von weiblichen Figuren getragen. Im Sinne Carlyles ist Esther Summerson in *Bleak House* das herausragende Beispiel für die ideale Form von pflichtbewußter Hilfsbereitschaft, von der durch organische Expansion des familiären Zirkels - quasi in konzentrischen Kreisen - zunehmend mehr Menschen profitieren: "... I thought it best to be as useful as I could, and to render what kind services I could to those immediately about me, and to try to let that circle of duty gradually and naturally expand itself" (BH III, 8, 154). Ihre Haltung kontrastiert sie explizit mit der wie politische Kampagnen geplanten, in die koloniale Ferne gerichtete "telescopic philanthropy", wie sie die bürgerlichen Mrs Pardiggle und Mrs Jellyby repräsentieren, die dabei ihre eigenen Kinder sträflich vernachlässigen.

Dickens begreift also die Versöhnung von Individuum und Gesamtgesellschaft als Problem, zu dessen Lösung nur die Familie dienen kann, da sie allein das Gegenbild zur Mechanisierung menschlichen Lebens darstellt, die Carlyle bereits 1829 in seinem Essay *Signs of the Times* beklagt:

Men are grown mechanical in head and in heart, as well as in hand. They have lost faith in individual endeavour, and in natural force, of any kind (zitiert nach Seeber 288).

"Natural force" heißt für Dickens nicht Rückkehr zur Natur als Gegenbild zur urbanen Lebensform, sondern die Orientierung an einer Institution, die er als organisch empfindet und die dazu dient, das Individuum zu verorten. Wo diese familiäre

Verortung, die Dickens mit Verantwortung gleichsetzt, fehlt, ist egoistisches Scheitern unausweichlich, wie es Pip in *Great Expectations* exemplifiziert.

Wo immer der Staat die Aufgaben übernimmt, die in der vormodernen Gesellschaft Landbesitzern, der Kirche und der Familie oblagen, zeigt Dickens das Individuum in einem Spannungsfeld von gescheiterter Familie (im biologischen Sinn) und den Vertretern von obsoleten oder versagenden Institutionen. Möglichkeiten zur Reformfähigkeit der Gesellschaft sieht Dickens eigentlich nur durch persönlichen Einsatz, der auf Familiengründung ausgerichtet ist - oder ihre Rettung im Fall des heroischen Sydney Carton (TTC). Sein Familienbegriff ist dabei allerdings deutlich weniger stringent auf das Ideal der bürgerlichen 'Kernfamilie' ausgerichtet als es zunächst den Anschein hat, denn seine alternativen Familienverbände reflektieren zwar zum einen die soziale Realität der Wohnungsnot sowie den abhängigen Status der Frau, zum anderen scheinen sie jedoch in einer vormodernen Wunschvorstellung von Gemeinschaft verwurzelt und stellen damit eine unkonventionelle Gegenposition zu der für die viktorianische Gesellschaft typische Trennung von privater und öffentlicher Sphäre und der damit einhergehenden Orientierung am bürgerlichen Privatbesitz. Die Bedeutung der materiellen Versorgungsansprüche an die Familie rückt im Verlauf des Romans zunehmend in den Hintergrund; statt dessen wird sie zum Sehnsuchtsort emotionaler Ganzheit für das Individuum. Dickens erschafft so die Familie neu als fiktiven Inklusionsmechanismus in die Gesellschaft.

#### **4. Die frühen Romane (1837 – 1844): Krise und Restitution der traditionellen Familie in *Oliver Twist*, *Nicholas Nickleby*, *The Old Curiosity Shop*, *Barnaby Rudge* und *Martin Chuzzlewit***

Dickens' frühe Romane sind in vielerlei Hinsicht disparat, besonders im Hinblick auf ihre Entstehung und Produktionsweise sowie die räumliche und zeitliche Verortung der Handlung: die Großstadt London im Kontrast zur Provinz und dem entlegenen Yorkshire, die Industrielandschaft des 'Black Country', die 'Little Nell' durchwandert und das Dorf, in dem sie stirbt, die Gordon Riots und der amerikanische Unabhängigkeitskrieg des 18. Jahrhunderts in *Barnaby Rudge* und schließlich Martin Chuzzlewits gescheiterte Emigration in die junge Nation Amerika ergeben ein breites Spektrum, in dem sich die panoramische Reichweite des Romanwerks bereits abzeichnet. Thematisch eint die Romane die Darstellung der Krise der Familie, um die sich die jeweils zentrale Figurenkonstellation dreht: "The prevalence of fractured families, and the relegation of idealised 'happy families' to the margins of the narrative" (Waters 29). Beide Faktoren sind auch für die späteren Romane von zentraler Bedeutung, doch was diese frühe Schaffensperiode in Abgrenzung zu den späteren Romanen auszeichnet, ist Dickens' Bestreben, zum Schluß der jeweiligen Romanhandlung die Restitution der traditionellen Familie im Sinne ihrer identitätsstiftende Funktion für das Individuum herbeizuführen.

Die Krise der Familie ist deutlich ablesbar an der Tatsache, dass Dickens überwiegend Vollwaisen ins Zentrum der Handlung stellt. Der Tod der Eltern, bei *Nicholas Nickleby* des Vaters, erfolgt vor Beginn der Romanhandlung und bedingt jeweils die existentielle Notlage des Kindes, die mit dem drohenden Statusverlust in der Klassenhierarchie verknüpft ist. Die emotionalen Auswirkungen des Todes der Eltern thematisiert Dickens jedoch nicht; in *The Old Curiosity Shop* und *Martin Chuzzlewit* werden die leiblichen Eltern noch nicht einmal erwähnt, ganz im Gegensatz zur Erinnerungsarbeit David Copperfields oder zu Pips kindlich-metonymischem Versuch, durch Betrachtung der Grabsteine ein Bild der Eltern zu konstruieren (GE 1, 35). Mit diesem Fokus auf der ökonomischen Relevanz der Familie für das Kind bleibt Dickens dem Familienmodell in der traditionellen Gesellschaft verhaftet, denn die Plots sind darauf ausgerichtet, den ökonomischen und sozialen Status quo ante für die bürgerlichen Titelhelden quasi als 'Geburtsrecht' wieder herzustellen. Auch auf Nell Trent (OCS) trifft das Bestreben nach

Restitution der identitätsbestimmenden Familie zu – sie kommt nur auf tragische Weise zu spät. Der historische Roman *Barnaby Rudge* stellt in dieser Reihe in mehrfacher Weise eine Ausnahme dar: Der vermeintliche Tod des Vaters des biologisch erwachsenen, jedoch geistesschwachen Barnaby ist ein Motor der Handlung und das Freiheitsbestreben der jüngeren Generation, insbesondere in Bezug auf die Partnerwahl, ist ein zentrales Thema. Doch auch hier geht es um die Wiederherstellung der traditionellen Familie durch Integration der Bedürfnisse der Generation der Nachkommen.

Mit *Oliver Twist* entwirft Dickens ein modernes Kindheitsbild, das den Sonderstatus der Kindheit als schützenswerten Lebensabschnitt betont, der die romantische Vorstellung des Kindes als Natur mit zivilisatorisch-erzieherischen Einflüssen verbindet (Richter 260). In den folgenden Romanen stehen die zentralen Figuren jedoch alle an der Schwelle zum Erwachsenenalter und damit zur Erwerbsfähigkeit. Die fehlenden oder schwachen Eltern lassen Raum für die individuelle Entwicklung des Kindes (im Sinne von Nachkommen), dennoch thematisiert Dickens zunächst nicht explizit den potentiellen Freiheitsgewinn für das Individuum, der sich aus dem Scheitern der Familie ergibt. Der erweiterte Möglichkeitshorizont zur eigenständigen Identitätsbildung und Berufswahl wird nur äußerst tentativ skizziert, in *Oliver Twists* eigenständiger, doch nicht näher spezifizierter Lektüre, Nicholas Nicklebys temporärem Exkurs ins Theater oder in Nell Trents Arbeit als Schaustellerin (OCS). Erst in *Martin Chuzzlewit* zeichnet sich Dickens' beginnende Auseinandersetzung mit dem Möglichkeitshorizont und der Notwendigkeit bürgerlicher Selbstbestimmung ab: der junge Martin strebt eine Berufsausbildung zum Architekten an. Die frühen Romane weisen alle eine paradoxe Spannung auf, die daraus entsteht, dass die Familie als geschwächt dargestellt wird. Ihre Krise bedingt die Gefährdung des Kindes durch räumliche und soziale Mobilität und ist so symptomatisch für ihren Bedeutungsverlust in der modernen, sich funktional ausdifferenzierenden Gesellschaft. Zugleich ist der Handlungsverlauf jedoch darauf ausgerichtet, die traditionelle Rolle der Familie als Instanz für die Identitätsstiftung und Inklusion des Individuums in die Gesellschaft zu bestätigen.

#### 4.1 *Oliver Twist*: Kindheit als Risiko und Restitution der Familie

In seinem ersten eigenständig konzipierten Roman stellt Dickens ein Kind in den Mittelpunkt der Romanhandlung und etabliert damit Kindheit und Familie als das Thema, das er in den folgenden zwölf Romanen immer wieder variieren wird.<sup>100</sup> Dickens ist der erste Romanautor, der seinen Werken konsequent die moderne Vorstellung von Kindheit als besonderem und gefährdetem Lebensabschnitt zugrunde legt und die Erfahrung der Kindheit über die reine Existenzsicherung hinaus als schützenswert darstellt. Jedoch entwirft er in keinem seiner Romane das Ideal einer bürgerlichen Spielkindheit, sondern er kontrastiert die Gefährdung des Kindes durch Isolation mit der Einbindung in einen fördernden Familienverband, der häufig eine Ersatzkonstruktion für die fehlenden leiblichen Eltern ist. Aus dem Privileg des Zugangs zu Lektüre und Bildung erwächst allerdings die eigenständige Erwerbspflicht des Kindes. Dickens' relativ eng definiertes Ideal der bürgerlichen Kindheit vollzieht also nicht die für die moderne Industriegesellschaft typische fortschreitende "*Desintegration* von Kindern und Erwachsenen" (Richter 25; Hervorhebung d. Autors) und bleibt unter zunehmender Ausdifferenzierung der Familienbeziehungen eine Konstante in seinem Gesamtwerk.

Dickens beginnt sein eigenständiges Romanschaffen mit einer extremen Sicht auf die Modernitätserfahrung, denn er wählt als Ausgangspunkt der Handlung ein radikales Szenario: ein namen- und mittelloses Neugeborenes ist absolut schutzlos einer feindlichen Umwelt ausgeliefert. Die namenlose Mutter des Titelhelden Oliver stirbt bei seiner Geburt im 'workhouse' und läßt ihn als Waisenkind ohne jede Familienbeziehung und ohne durch sie determinierte Identität zurück. Dickens spiegelt in diesem Szenario die Erfahrung der modernen Gesellschaft: der Einzelne ist ohne die identitätsstiftende Rolle der traditionellen Familie auf sich selbst gestellt und im schlimmsten Falle allein den existentiellen Gefahren des Lebens ausgesetzt. Diese fundamentale Problemstellung ist Dickens' großes Thema, aber in keinem der folgenden Romane ist die zentrale Figur durch die materielle Ausgangslage von Anbeginn einem so drastischen Überlebensrisiko ausgesetzt. Die Gefährdung des Kindes überlagert vollkommen das Freiheitspotential für das Individuum, das aus der Schwächung der Familie entsteht. In

---

<sup>100</sup> *The Pickwick Papers* entstanden aus einer journalistisch-episodischen Auftragsarbeit dessen Entstehungszeit sich teilweise mit der Serienpublikation von *Oliver Twist* überlappte (Schlicke 437).

den folgenden Romanen sind die Kinder bereits deutlich älter, es ist jeweils mindestens ein Mitglied der Verwandtschaft am Leben und die materiellen Umstände sind deutlich weniger prekär.<sup>101</sup>

Oliver überlebt seine Risikokindheit, erreicht aber im Verlauf des Romans nicht das Erwachsenenalter, wodurch die grundsätzliche Bedeutung, die Dickens der Kindheitsthematik zumißt, noch betont wird. In dieser Hinsicht nimmt der Roman eine Sonderstellung ein, denn es finden sich im Gesamtwerk nur zwei weitere zentrale kindliche Charaktere, die ebenfalls das Erwachsenenalter nicht erreichen, 'Little' Nell (OCS) und Paul Dombey (DS), aber in beiden Fällen endet ihre Kindheit mit dem Tod. Dickens betont in seinem ersten Roman eindringlich die existentielle Gefahr, die das Fehlen der Familie für das Kind bedeutet. Da Oliver aber bis zum Schluß im biologischen Sinne Kind bleibt und darüber hinaus als passiv und statisch charakterisiert wird, umgeht Dickens hier die Exploration der Notwendigkeit und Möglichkeit der eigenständigen Lebensgestaltung.

#### Das Kind als Wirtschaftsfaktor

In der vormodernen Gesellschaft war die Berufslaufbahn weitgehend von der Familie diktiert und Kinder wurden als Arbeitskräfte in den wirtschaftlichen Kontext der Familie integriert sobald sie dazu fähig waren. Da die Einheit von Leben und Arbeit die Norm war, erfolgte in der Regel ein nahtloser Übergang von der Kindheit zur Arbeitskraft, allerdings in einer patriarchalischen Familienstruktur. In *Oliver Twist* zeigt Dickens die Folgen für das Kind, wenn diese Funktion der Familie fehlt und es schutzlos den Mechanismen der Marktgesellschaft ausgesetzt ist. Er beschreibt die Umstände der Geburt des kindlichen Helden in großer Ausführlichkeit : "... in this workhouse was born ... the item of mortality whose name is prefixed to the head of this chapter" (OT 1, 45). Bereits im ersten Satz wird deutlich, daß Oliver als "item of mortality", d.h. als Posten in der institutionellen Buchführung angesehen wird, dessen Tod zu erwarten ist. Oliver ist damit extrem gefährdet; ironisch pointiert wird formuliert, worin diese Bedrohung besteht - vor allem an einem Mangel an familiärer Fürsorge: "Now, if ... Oliver had been surrounded by careful grandmothers, anxious

---

<sup>101</sup> Lediglich *The Old Curiosity Shop* stellt in gewisser Hinsicht eine Ausnahme dar, doch die Ursachen für 'Little' Nells Tod durch Entkräftung sind komplex, wie das Analysekapitel 4.3 zeigen wird.

aunts, experienced nurses, and doctors of profound wisdom, he would most inevitably and indubitably have been killed in no time" (OT 1, 45).

Dickens reagiert in *Oliver Twist* auf eine radikale Sozialreform, die eine greifbare Manifestation der Modernisierung darstellte und Kinder in besonderem Maße gefährdete, die bereits erwähnte New Poor Law und ihre programmatisch angelegte Zerstörung der Familie.<sup>102</sup> In der satirischen Schärfe, mit der Dickens dieses System kritisiert, kristallisiert sich ein sozialer Diskurs heraus, der eine fundamentale Problematik des Modernisierungsprozesses umkreist. Zum einen ist dies die Debatte um die Rolle und Fürsorgepflicht des Staates und die Schaffung von Wohlfahrtsinstitutionen, beides Symptome für den Statusverlust der Familie sowie der Kirche als traditioneller karitativer Trägerin, die sich in der modernen, urbanen und zunehmend säkularen Gesellschaft als anachronistisch oder gar obsolet erwies. Dickens formuliert hier seine ablehnende Haltung gegenüber staatlichen Institutionen als Ersatz für eine fehlende oder dysfunktionale Familie; der anti-institutionelle Impetus bleibt als Konstante in seinem Romanwerk nachweisbar. Institutionen und deren Funktionsträger sind in den Romanen grundsätzlich durch Ignoranz, Nachlässigkeit, Korruption und niedere Beweggründe gekennzeichnet. Der Kirche als Institution mißt Dickens keine Bedeutung zu; in keinem seiner Romane intervenieren Inhaber von Kirchenämtern zugunsten von Kindern. Nell Trent (OCS) stirbt an Entkräftung in ihrer Rolle als Hüterin einer vom Verfall gezeichneten Dorfkirche, die im doppelten Sinn als Symbol des Todes angelegt ist: der Tod des Kindes spiegelt hier den Tod der traditionellen ländlichen Lebensform, die keine Rettung vor den Gefahren der modernen urbanen Gesellschaft ermöglicht.

Ein weiterer Aspekt dieser grundlegenden Debatte um die Rolle der Familie und des Staates ist die Frage, welche Rolle das Kind im ökonomischen System der modernen Gesellschaft spielen soll. In der traditionellen Gesellschaft war die Profitmaximierung des Individuums keine Forderung, hingegen in der modernen Gesellschaft, deren Zusammenhalt vornehmlich auf Wirtschaftsbeziehungen beruht ist eben dies der Fall: Carlyle beklagt entsprechend in *Chartism* die Reduktion zwischenmenschlicher Beziehungen auf den "cash nexus".

---

<sup>102</sup> Diese Bezeichnung für The New Poor Law Amendment Act von 1834 umfaßt sowohl die Gesetzgebung als auch die "administration of Poor Relief" (Belchem und Price 414-6).

In *Oliver Twist* beschreibt Dickens das Kind zunächst als Wirtschaftsfaktor in einer gänzlich auf Kommerz und Profit ausgerichteten Gesellschaft; es ist finanzielle Bürde, hat aber auch einen Warenwert. Sein Status als Kostenfaktor einerseits, aber auch als Objekt der Ausbeutung andererseits, gefährden es gleichermaßen. Das Kind Oliver wird in beiden Rollen unterschiedlich konzeptionalisiert. Als Kostenfaktor für die Gemeinde werden ihm die moralischen Attribute der Erbsünde zugeschrieben, worauf auch der auf Bunyan und Hogarth anspielende Untertitel, "the parish boy's progress" ironisch verweist. Zugleich ist er profitversprechender Kinderarbeiter, zunächst für den Bestattungsunternehmer, dann für den Kriminellen Fagin, die sich beide seine äußere Erscheinung zunutze machen, denn Oliver ist die physische Verkörperung der neutestamentarischen und romantischen Vorstellung von der Unschuld des Kindes.

Die wirtschaftlichen Aspekte von Olivers Kindheit gestaltet Dickens überaus detailreich. Als "parish child", Kind der Gemeinde, ist er für diese eine unerwünschte Belastung, aber er dient andererseits den Wohlfahrtsarbeitern auch als Einkommensquelle – Kosten und Warenwert des Kindes werden dabei präzise beziffert. Bei seiner Geburt im "workhouse" ist Oliver zunächst lediglich "a new burden ... upon the parish" (OT 1,46), aber bereits mit seinem Eintritt in das Kinderheim von Mrs Mann wird ihm, wie den anderen Kindern, offiziell "sevenpence-halfpenny per small head per week" (OT 2,48) zugeschrieben, wovon allerdings die Heimleiterin den Großteil für sich behält, was dem Wort "baby farm" einen ganz neuen Sinn verleiht: "... she appropriated the greater part of the weekly stipend to her own use" (OT 2, 48). Schon ein Kleinkind hat also einen Warenwert und seine Versorgung unterliegt dem Prinzip der Profitmaximierung - mit meist fatalen Folgen: "... the miserable little being was usually summoned into another world" (OT 2, 49). Dickens verankert seine Sozialsatire in absolut realistischen Details, so zum Beispiel die Aussage der Leiterin des Kinderheims, dass ihre Zöglinge bei Krankheit mit einer Mixtur aus "Daffy"<sup>103</sup> und Gin behandelt würden (OT 2, 51), eine im 18. und 19. Jahrhundert weit verbreitete Methode, die häufig zu tödlichen Alkoholvergiftungen bei Kleinkindern führte. Sie betont damit, dass sie keine Kosten scheut, "dear as it is" und wird dafür vom "parish beadle" gelobt: "you feel as a mother, Mrs Mann" (OT 2, 51).

---

<sup>103</sup> "Daffy" war ein nach einem Pfarrer - nicht etwa einem Pädiater - benanntes Sedativum für Kinder, das aus Sennesblättern hergestellt und üblicherweise mit Gin verabreicht wurde.

Mit der Wiederaufnahme ins "workhouse" im Alter von 9 Jahren erhält Oliver den Status einer Arbeitskraft. Die Mitglieder des Aufsichtsgremiums dieser Institution stellen Oliver zwar eine Ausbildung in Aussicht: "You have come here to be educated, and taught a useful trade"; was damit wirklich gemeint ist, wird aber schon in der nächsten Zeile deutlich: "So you'll begin to pick oakum tomorrow morning at six o'clock" (OT 2, 54).<sup>104</sup> Olivers Akt der Rebellion gegen die Hungerrationen, sein 'asking for more' (für das er per Losverfahren zum Sprecher der anderen Insassen gemacht wird), führt dazu, daß der eigentlich durchgehend als passiv charakterisierte "rebel"<sup>105</sup> (OT 2, 56) auf dem Arbeitsmarkt verkauft werden soll. Auch hier wird die Summe präzisiert: die Gemeinde bietet für einen Ausbildungsvertrag eine Prämie von "five pounds to anybody who would take Oliver Twist off the hands of the parish" und Oliver werden die Kosten für den Ausbildungsvertrag genau vorgerechnet: "the expense to the parish is three pound ten! - three pound ten, Oliver! - seventy shillins - one hundred and forty sixpences! - and all for a naughty orphan which nobody can't love" (OT 2, 58).

Ein Handel, "bargain", (OT 3, 63) mit einem Schornsteinfeger kommt jedoch nicht zustande,<sup>106</sup> so daß Oliver laut öffentlichem Aushang "again To Let" (OT 3:68) ist. Er wird schließlich von einem Bestattungsunternehmer übernommen, der in Oliver einen Gegenwert für seine Steuerabgaben sieht und ihn effektiv bei Kinderbegräbnissen einsetzt: "... many were the mournful processions which little Oliver headed, ... to the indescribable admiration and emotion of all the mothers in the town." (OT 6, 85).

Die Pervertierung des Wohlfahrtssystems in 'baby farm', 'workhouse' und 'pauper apprenticeships' erscheint bei Dickens als logische Folge eines Wirtschaftssystems, das

---

<sup>104</sup> Diese Form von wenig produktiver, aber lebensbedrohender Zwangsarbeit war integraler Bestandteil des Abschreckungsprogramms nicht nur der 'workhouses', sondern auch der Gefängnisse bis zum Ende des 19. Jahrhunderts. Zwischen Erwachsenen und Kindern wurde dabei kein Unterschied gemacht und auch die Institutionen wiesen deutliche Ähnlichkeiten auf. Ebensowenig gab es ein spezielles Jugendstrafrecht: Erst ab 1854 unterschied das Gesetz Jugendkriminalität von erwachsenen Straftätern, und die Strafen waren bis dahin für alle gleich, inklusive der Deportation, die bis 1846 durchgeführt wurde, wie die Beispiele von *The Artful Dodger* und dem Pagen aus *David Copperfield* zeigen. Exekutionen als öffentliches Schauspiel abzuhalten, wie in *Fagins Fall*, war bis 1868 erlaubt und üblich.

<sup>106</sup> Hier unternimmt Dickens einen Exkurs, der die Handlung nicht vorantreibt, aber dazu dient, eine besonders brutale Art der Kinderarbeit zu geißeln, das Kaminkehren, wobei er es unterläßt, die Arbeit aus Sicht der betroffenen Kinder zu beschreiben und lediglich den Meister als brutal beschreibt. Der Einsatz von Kindern als Schornsteinfeger, ein auch von William Blake und Charles Kingsley literarisch beklagter Skandal, wurde zwar im Jahr 1842 offiziell verboten, aber dies änderte in der Praxis wenig. Ein effektives Verbot erfolgte erst 1875 durch Lord Shaftesbury.

von moralischen Postulaten abgekoppelt ganz den ökonomischen Gesetzen von Wachstum und Profitmaximierung unterliegt. Die staatlichen Institutionen des frühen 19. Jahrhunderts sind weit davon entfernt, dem Kind einen Sonderstatus zuzubilligen und die Rolle der Familie zu übernehmen, wo diese fehlt. Oliver ist wertvoll, gerade weil er keine Familie aufweisen kann, die eine traditionelle Schutzfunktion ausübt. Unter Bezugnahme auf Nina Auerbach verweist Catherine Waters darauf, dass das Waisenmotiv im Kontext der Modernitätserfahrung eine besondere Wirkung entfaltet: "... the figure of the orphan ... may have been a particular source of fascination for the Victorians because of its utility in representing their anxious relation to the past" (29). Die Schreckensvision der fehlenden Wurzeln korreliert mit der ideologischen Aufwertung der Familie als einzig schützendem Bollwerk gegen die Auswirkungen des Wirtschaftsliberalismus einerseits und utilitaristische Institutionen andererseits:

Some of the more complex ideological functions performed by the figure of the family in the later works are shown in the early fiction too. For example, Dickens's continuing interest in the relationship between public and private life, between the market and the home, contributes to the symptomatic role of the family in the early novels (Waters 28).

### Die Kontingenz der Modernitätserfahrung

Das Fehlen der Familie und das Versagen der Institutionen hinterläßt ein Vakuum, das Dickens mit *in-loco-parentis* Beziehungen füllt. Für Oliver werden Mr Brownlow und Mrs Maylie zu idealen Ersatzeltern. Dickens etabliert damit ein zentrales Gestaltungsprinzip seiner Romane: Kinder und junge Erwachsene sind nur durch eine Ersatzfamilie vor sozialem - in den späteren Romanen vornehmlich emotionalem - Elend zu retten. Wo diese Rettung nicht stattfindet oder zu spät kommt, ist das Kind verloren und dem Tod geweiht. In *Oliver Twist* wird dies exemplifiziert durch Little Dick, einer allegorisch-engelhaften Figur, mit der Oliver sein frühes Schicksal teilt und zu dem er eine Verbindung aufrechterhält. Oliver macht auf seiner Flucht nach London einen Umweg, um ihn wiederzusehen, und Little Dick berichtet ihm, daß sein baldiger Tod zu erwarten sei. Die Nachricht von Little Dicks Tod durch Mangelernährung und Krankheit, die Oliver nach seiner Rettung erhält, berührt ihn zutiefst.

Dickens entwickelt bereits in *Oliver Twist* ein deutliches Bewußtsein für eine moderne Vorstellung von Kontingenz in der dynamischen Gesellschaft des frühen 19. Jahrhunderts mit ihren Risiken und Chancen, und sucht nach narrativen Techniken in Form von Plot-Mustern, um diese zu fassen. Dies geschieht vor allem über Figuren, die parallel zum kindlichen Helden angelegt sind. Zum Teil sind dies Nebenfiguren, die keinerlei Einfluß auf die Handlung haben, aber der Charakterisierung des Protagonisten und Komplexierung des Gesellschaftsbildes dienen. Dickens entwirft in fast allen Romanen Parallelschicksale in Relation zu den zentralen Figuren, um die Kontingenz der Modernitätserfahrung zu reflektieren. Der alternative – meist negative – Schicksalsweg ist immer mit angelegt. Dickens operiert besonders im Frühwerk vornehmlich über Figurenkonstellationen und weniger in Form von eingehender Charakterisierung oder der Beschreibung innerer Gefühlszustände. Mithilfe von Parallelfiguren unterläuft er schematische Attributionen, eine Technik, die er in den Nebenhandlungen auch in den psychologisch subtileren späten Romanen beibehält. Parallel angelegt sind auch die Schicksale von Oliver und Rose Maylie. Beide sind Waisen, werden zunächst *in loco parentis* von ausbeuterischen Erwachsenen betreut, und aus dieser Situation schließlich von benevolenten Erwachsenen gerettet und als vollwertige Mitglieder der Familie adoptiert werden. Die Parallelführung von Rose Maylie und der Prostituierten Nancy in *Oliver Twist*<sup>107</sup> ebenso wie die Aufdeckung der Verwandtschaftsbeziehungen zwischen Nicholas Nickleby und Smike (NN) sowie Edith Granger und der 'gefallenen' Alice Brown (DS) sind weitere Beispiele für Parallelfiguren, die eine Reflexion des offenen Möglichkeitshorizontes der modernen Gesellschaft sind: es ist jeweils auch ein ganz anderer Ausgang der Handlung möglich als der des 'progress narrative'. Dickens verzichtet fast immer auf eine moralische Schuldzuweisung für einen negativen Verlauf und verweist in *Oliver Twist* wiederholt in satirischer Form auf den christlichen Diskurs von Sünde sowie der viktorianischen Vorstellung von "the undeserving poor", die er zusammen mit einer erneuten Attacke

---

<sup>107</sup> Die Parallele zwischen Rose und Nancy verhandelt Dickens als moralisch zutiefst ambivalent. Es wird deutlich, dass Nancys Lebensweg, der 'progress' in die Straßenprostitution, auch der von Rose hätte sein können, und beide gehen eine nicht rational erklärbare - und nach viktorianischen Maßstäben moralisch problematische - Schicksalsgemeinschaft ein, um Oliver zu retten. Rose trifft Nancy wiederholt unbegleitet um Mitternacht auf London Bridge, eine unrealistische Wendung, die zeigt, wie weit sich Dickens hier von klischeehaften Erwartungen des bürgerlichen Lesepublikums entfernt.

auf die New Poor Law im Nachwort zu seinem letzten vollendeten Roman, *Our Mutual Friend*, wieder aufgreift.<sup>108</sup>

### In-loco-parentis Beziehungen

Beginnend mit *Oliver Twist* entwirft Dickens in den Romanen jeweils ein Geflecht von *in-loco-parentis*-Beziehungen, das disparate Figuren miteinander verbindet. Diese Beziehungen, die ein oder beide Elternteile ersetzen, können ausbeuterischer Natur sein, wie es zwischen Fagin und Oliver der Fall ist - oder im späten Roman *Great Expectations* zwischen Miss Havisham und sowohl Estella als auch Pip. Zumeist sind diese Beziehungen im Sinne des Kindes jedoch hilfreich und dienen dazu, eine oder mehrere Aufgaben der Familie zu ersetzen, die für dessen erfolgreiche Lebensgestaltung notwendig sind. Zum einen verweisen diese *in-loco-parentis* Beziehungen also auf das Scheitern der Familie, zum anderen bestätigen sie jedoch deren Funktion: im Frühwerk ist dies die Identitätsbestimmung des Kindes, während die Auseinandersetzung mit dessen Individualität und emotionalen Bedürfnissen oder gar entwicklungspsychologischen Aspekten erst ab *Dombey and Son* in den Vordergrund von Dickens' Interesse rückt. In *Oliver Twist* ist die Identitätsfindung notwendige Voraussetzung für die Restitution der identitätsbestimmenden Funktion der Familie.

In das Vakuum von Olivers absoluter Orientierungslosigkeit – er ist nach seiner Flucht aus der Provinz im Labyrinth Londons verloren – bestimmt einzig die Macht des Zufalls seine Begegnung mit 'The Artful Dodger', dem erwachsen wirkenden Kinderdieb, der ihn zu Fagin führt und dessen Kindlichkeit erst im Prozeß gegen ihn deutlich wird, als ihm seine übergroße, von Erwachsenen gestohlene (Ver-)Kleidung abgenommen wird. Olivers erste Begegnung mit einem Bewohner der Großstadt wird als kontingent, aber nicht als märchenhaft und wundersam beschrieben, ganz im Gegensatz zu den äußerst unwahrscheinlichen späteren Begegnungen mit seinen

---

<sup>108</sup> Von vornherein angelegt ist dieses Verständnis von Kontingenz bereits im Titel des Romans. Der volle Titel, "Oliver Twist, or, The Parish Boy's Progress" ist doppeldeutig und ermöglicht zwei völlig gegensätzliche Interpretationen. Zum einen liegt die intertextuelle Referenz an John Bunyans christliche Allegorie "The Pilgrim's Progress" nahe. Aber 'progress' läßt sich auch auf William Hogarths Werk, besonders "The Rake's Progress" beziehen, insbesondere da Oliver wiederholt ein Ende am Galgen prophezeit wird. Dickens spielt hier mit der Ironisierung Hogarths. Der Name 'Twist' kann als Hinweis auf Wendungen in die eine oder andere Richtung gelesen werden, und läßt sich sowohl auf Wendungen im Lebensweg des Helden und als auch auf narrative Ereignisse, 'plot twists', beziehen. In einer im Wandel begriffenen Welt kann es keinen linear vorgezeichneten Lebensweg geben; der Titel ist ein selbstreferentieller Verweis auf die daraus resultierende narrative Struktur.

Rettern, vor allem Mr Brownlow, der Schlüsselfigur im Geheimnisschema um Olivers Herkunft.

Die Bedrohung des Kindes geht also sowohl von den gesellschaftlichen Institutionen als auch von ihrem Gegenpart, der kriminellen Subkultur der Stadt, aus. Gefahr kommt von innerhalb und außerhalb der etablierten gesellschaftlichen Ordnung. Dickens spiegelt hier einen besonders problematischen Aspekt des kapitalistischen Wirtschaftssystems: den ständigen Bedarf und massenhaften Nachschub an Arbeitskräften. Kinder waren in vielen Bereichen die billigste Ressource. Dem Problem der Kinderarbeit - wenngleich nicht im industriellen Kontext - gibt Dickens in seinem ersten Roman breiteren Raum als in den folgenden. Jenseits der Familie bestehen in allen Bereichen der Gesellschaft statt affektiver Bindungen an das Kind nur Beziehungen, die lediglich auf Profit ausgerichtet sind, d.h. der von Carlyle beklagte 'cash nexus' degradiert das Kind zur Arbeitskraft und macht die Kindheit zu einem lebensbedrohlichen Risiko. In *Oliver Twist* kulminiert dieses Risiko in der Einbruchsepisode, bei der Oliver schwere Schußverletzungen davonträgt.<sup>109</sup> Abgesehen davon, daß Fagin seine "pupils" (OT 39, 352) in einer Art Bildungstravestie zu Taschendieben abrichtet, floriert auch der Verleih von kleinwüchsigen Einbrecherkindern, wie sie Sikes benötigt: "... that young boy of Ned, the chimbley-sweeper's! He kept him small on purpose, and let him out by the job" (OT 19:190). Wenn ein Kind dabei zu Schaden kommt, wie Oliver, ist für Nachschub schnell gesorgt: "There were a good many small shops; but the only stock in trade appeared to be heaps of children, who ... were crawling in and out at the doors, or screaming from the inside." (OT 8, 103).

In *Oliver Twist* sind nicht alle dieser ausbeuterischen Beziehungen so karikaturhaft eindeutig wie sie zunächst erscheinen. Im Fall von Fagin und Nancy ist die Beziehung zum Kind Oliver ambivalent, denn beide stellen eine Bedrohung für es dar, haben aber zu anderen Zeiten eine Schutzfunktion. Fagins Bande rettet Oliver vor der Obdachlosigkeit; im Gegensatz zu den Wohlfahrtsorganisationen, in denen Oliver aufwächst, ernährt Fagin seine Kinderdiebe gut. Nach einer ersten Mahlzeit von gebratenen Würstchen nach Jahren des Hungerns wird Oliver ein "glass of hot gin and water" verabreicht. "Immediately afterwards he felt himself lifted on to one of the sacks; and then he sank into a deep sleep" (OT 8, 106). Da Fagin der einzige

---

Erwachsene in der Runde ist, kommt nur er für diese fürsorgliche Tat in Frage. Nancy hat die Schlüsselrolle in der Entführung Olivers aus der Obhut von Mr Brownlow, aber zum Ende des Romans setzt sie ihr Leben ein, um seines zu retten. Dickens' narrativer Umgang mit der Kontingenzerfahrung der Moderne gewinnt durch diese oft nur skizzierte Form von Ambivalenz eine weitere Dimension.

Dickens zeigt in seinen Romanen wiederholt soziale Verbände, die als Alternative zur bürgerlichen Kleinfamilie interpretiert werden können, und die Züge vormoderner nomadischer Stammesverbände aufweisen. Fagins höhlenartige Behausung mit seiner Bande von Kinderdieben ist das früheste Beispiel für diese Konstruktion, die Dickens in vergleichbarer Konfiguration - wenngleich im Rahmen der Legalität - in etlichen späteren Romanen wieder aufnimmt und die durchgehend positiv konnotiert ist. Catherine Waters interpretiert diese alternativen Familien hingegen als Dickens' Beitrag zur "Ideology of the Family" (26) ex negativo und stellt Fagins Bande mit den dysfunktionalen Familien in einer Reihe von Romanen:

The representation of decaying homes and appalling families, such as the Squeers, the Chuzzlewits or the Murdstones, or of parodic families, such as the band of thieves who inhabit Fagin's den, is part of the normalisation of domesticity that can be seen throughout Dickens's writing. (29)<sup>110</sup>

### Rettung des Kindes und Restitution der Familie

Gänzlich frei von Ambivalenz und als idealisierter als Gegenpart zum kriminellen Gefahrenpotential erscheinen Olivers eigentliche Retter, zunächst Mr Brownlow und dann ,nach Olivers Entführung aus dessen Obhut, Mrs Maylie. Die doppelte Rettung in *loco parentis* ist ein deutlicher Hinweis auf Dickens' starkes Interesse an dieser Plot-Konstruktion, auf die er in allen Romanen zurückgreift. Mit vereinten Kräften gelingt die Aufklärung von Olivers Herkunft. Es erweist sich, dass Olivers Vater zunächst in eine dynastische Ehe gezwungen worden war (aus der sein mörderischer Halbbruder Monks hervorging), bevor seine Eltern eine Liebesbeziehung beginnen konnten, die jedoch für beide mit Verarmung und Tod endete, wobei unklar bleibt, ob der Vater Olivers Mutter tatsächlich geheiratet hatte oder nur die Intention bestand, die er wegen

---

<sup>110</sup> Waters wiederholt die These, dass Dickens' 'alternative Familien' die Dominantsetzung des häuslichen Ideals stärken in ihrem Beitrag zu "Domesticity" (Ledger, 2011, 334).

seines vorzeitigen Todes nicht realisieren konnte. Die unglückliche frühe Zwangsheirat des Vaters, der zu dem Zeitpunkt selbst noch ein Kind war, wird von Mr Brownlow als Erklärung für die Bosheit des Halbbruders Monks herangezogen: "I know that of the wretched marriage, into which family pride, and the most sordid and narrowest of all ambition, forced your unhappy father when a mere boy, you were the sole and most unnatural issue" (OT 49, 435). Oliver hingegen ist das Ergebnis einer Liebesbeziehung, und daher im Gegensatz zu Monks als 'natural issue' im romantischen Sinn in einer natürlichen Ordnung positiv charakterisiert. Aus dem Gegensatz der beiden Ehemodelle ergibt sich jedoch eine tiefe Ambivalenz, da beide Verbindungen de facto scheitern und beide Kinder schutzlos einer feindlichen Umwelt ausliefern.

Beide Eltern - und damit auch Oliver - sind also Opfer der patriarchalischen, identitätsbestimmenden Familienstruktur.<sup>111</sup> Die Aufklärung seiner Herkunft dient hier jedoch der Wiederherstellung von Olivers bürgerlichem Status als seinem Geburtsrecht (die Rechtsgrundlage seiner Erbensprüche ist dabei ebenso unklar wie bedeutungslos), d.h. der Restitution der grundsätzlich identitätsbestimmenden Funktion der Familie. Das Ideal der Familie ist hier einerseits als bürgerlich definiert, denn das Recht auf Liebesheirat ist ein modernes Moment. Zugleich stellen sich im Zuge der Aufklärung von Olivers Herkunft weitere vielfältige Verwandtschaftsbeziehungen mehrerer Beteiligten heraus, insbesondere das parallele Schicksal von Olivers Tante Rose (die er jedoch "sister" nennt). Vom Makel ihrer vermeintlich unehelichen Geburt befreit, kann sie die Ehe mit ihrem quasi Bruder Harry Maylie eingehen, der ihr zuliebe auf eine Karriere im öffentlichen Leben verzichtet: "I offer you, ... no distinction among a bustling crowd; no mingling with a world of malice and detraction, ... but a home - a heart and home" (OT 51, 464). Dickens ersetzt hier traditionelle dynastische und wirtschaftliche Kriterien, die in der patriarchalischen Familie die Partnerwahl bestimmen, mit einer Konstruktion, die als quasi Geschwisterehe sowohl Kontinuität als auch Freiheit erlaubt: eine Liebesheirat, die im weitesten Sinn in der Familie angesiedelt

---

<sup>111</sup> Im Zuge der Auflösung des Konflikts wird auch die Verantwortlichkeit der Eltern und das Problem der Schuldzuweisung an sie geklärt. In *Oliver Twist* taucht als Dokument der Läuterung das briefliche Schuldeingeständnis des Vaters auf, was seinen postumen Freispruch ermöglicht. Durch seinen Tod ist er ohnehin bestraft, während die Mutter selbst als kindlich und hilflos beschrieben wird und daher nur als begrenzt schuldfähig angesehen werden kann. Dickens vermeidet in der Regel die Schuldzuweisung für die Misere des Kindes an die leiblichen Eltern. Eine Ausnahme sind die Väter in *Dombey and Son* und *Hard Times*, da deren Einsicht in die Notwendigkeit einer Wandlung in ihrem Rollenverständnis jeweils ein zentraler Aspekt der Handlung ist.

ist, wie es später auch bei David Copperfield und Agnes Wickfield der Fall ist, die sich seit ihrer Kindheit kennen.<sup>112</sup> Diese Form der geschwisterähnlichen Beziehung, die auch zwischen Amy Dorritt und Arthur Clennam besteht (LD), weist eine fundamentale Ähnlichkeit mit der traditionellen Eheschließung nach dynastischen Prinzipien auf, denn beide Formen schließen eine soziale Aufstiegsdynamik aus und tragen daher zur gesellschaftlichen Stabilität bei. Das private Leben, das eheliche Heim, wird explizit mit dem öffentlichen Leben, "public life" und "political life", (OT 35, 317 und 36, 319) kontrastiert. Diese historisch neue und bedeutsame Differenzierung von häuslichem und öffentlichem Leben, die sowohl als Phänomen der Modernisierung als auch als Reaktion auf diesen Prozeß gelesen werden kann, wird in *Oliver Twist* explizit gemacht. Das *rus-in-urbe* Idyll am Schluß des Romans kontrastiert deutlich mit den "public buildings" - gemeint ist vor allem das 'workhouse' - im ersten Satz des Romans (OT 1, 45).

Da Oliver am Schluß des Romans noch im biologischen Sinne Kind ist, erscheint seine Adoption die beste Voraussetzung dafür, dass er fortan eine zweite Kindheit unter idealen Bedingungen erleben darf: "Mr Brownlow adopted Oliver as his son." (OT 53, 476). Die Ehe seiner "sister" Rose ist integraler Bestandteil der idealen Ordnung, die hierdurch hergestellt wird, denn der Brownlow-Haushalt siedelt sich in unmittelbarer Nachbarschaft zu ihnen an: "... and thus linked together a little society, whose condition approached as nearly to one of perfect happiness as can ever be known in this changing world" (OT 53, 476). In einem Ausblick läßt Dickens den Erzähler diese Utopie der idealen Ersatzfamilie *contra mundum* schließlich noch in die Zukunft projizieren, denn Rose wird unter idealen Bedingungen eine nicht spezifizierte Anzahl eigener Kinder großziehen: "I would summon before me ... those joyous little faces that clustered round

---

<sup>112</sup> Die Thematik der ehelichen Sexualität bleibt in Dickens' Romanen vollkommen ausgeklammert, die der außerehelichen Sexualität jedoch nicht. Nancy wird nur im Vorwort des Autors von 1841 explizit als "prostitute" bezeichnet und im Roman einmal als "drab" (OT 26:240), sonst fast immer als "girl" (OT 26, 239), was den Schlüssel zu ihrer Sentimentalisierung darstellt. Im realen London des frühen 19. Jahrhunderts hätte der Mord an einer Prostituierten die Gemüter der Stadtbewohner wohl kaum dermaßen erregt, aber im Roman macht ihre traurige Kindheitsgeschichte in Fagins Bande (OT 16, 167 u. 40, 362) sie zu einer Parallelfigur zu Oliver, so daß sie den geeigneten Fokus für die Anklage gegen brutale Unterdrückung darstellt. Die Figur der Prostituierten, die sich selbst (in Nancys Fall nur moralisch) rettet, indem sie sich an einer anderen Rettungsmaßnahme beteiligt, taucht in *David Copperfield* in Gestalt von Martha wieder auf. In *Oliver Twist* ist schließlich auch die Mutter des Titelhelden nur einen Schritt von dieser gesellschaftlichen Position entfernt, denn Oliver entspringt einer vorehelichen Beziehung. Olivers Verteidigung ihrer Ehre gegenüber Noah Claypole setzt die eigentliche Handlung, seine Flucht nach London, überhaupt erst in Gang, und ihr, der "weak and erring" (OT 53, 480) Mutter gelten die letzten Worte des Erzählers, die Geisterbeschwörung und Freispruch zugleich sind.

her knee" (OT 53, 479). Damit ist die Struktur der bürgerlichen Kleinfamilie am Schluß des Romans wiederhergestellt. Diese utopische Vision einer idealen Kindheit am Ende des Romans wird zwar in den späteren Romanen zunehmend problematisch, bleibt aber eine Konstante bis Dickens in *Little Dorrit* lediglich noch die Eheschließung zelebriert. Dem Kind ermöglicht erst die Ersatzfamilie - mit Verspätung - die positive Erfahrung der Kindheit. Dieser Gegensatz der gescheiterten bürgerlichen Familie und der 'utopischen' Ersatzfamilie ist eine Konstante in Dickens' Gesamtwerk, wie bereits Sylvia Manning feststellt:

In Dickens's stories there are virtually no happy, natural families. There are some happy constructed families - families created by various substitutes in the natural roles ... Happy families, natural or constructed, are found only under exceptional circumstances or at the boundaries of the novels. (141-2)

Die bürgerliche Abstammung des Titelhelden wird retrospektiv etabliert und als der Status verhandelt, der ihm von Geburt an zugestanden hätte. Die Orientierung an der traditionellen Identitätsbestimmung durch die Familie wird somit nach der radikalen Freisetzung des Ausgangsszenarios wieder hergestellt. Olivers Integration in den Kontext der Großfamilie – unabhängig von den tatsächlichen biologischen Verwandtschaftsverhältnissen – verweist auf die traditionelle Funktion der Familie als Inklusionsinstanz in die Gesellschaft. Ein etwaiger Freiheitsgewinn durch den Verlust der Familie, zum Beispiel durch Bildungs- oder Aufstiegschancen, ist hier nur sehr zaghaft skizziert. Mr Brownlow wird durch seine Liebe zu Büchern charakterisiert und Oliver hat schließlich die Möglichkeit zu eigenständiger Lektüre unter idealen Bedingungen, ein für Dickens zentrales Konzept der bürgerlichen Kindheit, das er wiederholt aufgreift – so auch an entscheidender Stelle in *David Copperfield*. Wohin diese Lektüre möglicherweise führt, bleibt in *Oliver Twist* jedoch noch völlig offen. Dickens betont also das romantische Ideal der geschützten Kindheit ohne wirtschaftliche oder dynastische Ansprüche an das Kind. Es bleibt allerdings nicht nur in *Oliver Twist* unklar, ob das Modell den Anspruch der Allgemeingültigkeit hat, oder nur auf bürgerliche Kinder anzuwenden sei. In Dickens' erstem Roman zeigen sich Strukturprinzipien, die in allen späteren Romanen nachweisbar sind. Dickens sucht, wie viele seiner Zeitgenossen, nach klaren Kategorien und Dichotomien, die in der Polarisierung der satirischen Passagen oft besonders deutlich werden. Bei näherer Betrachtung sind allerdings viele der Beschreibungen und Charakterisierungen von

Ambivalenz gekennzeichnet und paradoxe Konstruktionen wie die rückwärtsgewandte Utopie der Kindheit reflektieren die Suche nach Synthesen in einer als polarisiert empfundenen Welt.

## 4.2 *Nicholas Nickleby*

In dem auf *Oliver Twist* folgenden Roman konsolidiert Dickens das dort bereits etablierte Muster der Krise der Familie und der Restitution ihrer identitätsbestimmenden Funktion für das Individuum, vor allem im Sinne von bürgerlicher Klassenzugehörigkeit und Besitzstandswahrung.<sup>113</sup> Die Ausgangslage der Titelfigur ist auf den ersten Blick eine deutlich andere als die Olivers: der junge Nicholas Nickleby ist an der Schwelle zum Erwachsenenalter und von Anbeginn der Handlung explizit im erwerbsfähigen Alter. Seine Abstammung steht ausser Frage, denn er trägt den Namen seines Vaters. Dieses traditionelle Element ist allerdings problematisch, da der Vater durch Fehlspekulationen den Familienbesitz verloren hat, so dass der Sohn nicht nur das patriarchalische Familienoberhaupt, sondern auch die materielle Grundlage der Familie für seine Mutter und Schwester Kate ersetzen muß, wozu er jedoch aus eigener Kraft nicht in der Lage ist.<sup>114</sup> Die Romanhandlung ist weitgehend motiviert durch Nicholas' erfolglose Bemühungen, den Vater als Versorgungs- und Schutzinstanz zu ersetzen. Der vollständige Titel des Romans verweist nicht nur auf die Erzähltradition des 18. Jahrhunderts, sondern auch auf ein vormodernes Familienverständnis in einer Gesellschaft, in der dynastische Überlegungen wirtschaftliche Notwendigkeit waren: *The Life and Adventures of Nicholas Nickleby, containing a Faithful Account of the Fortunes, Misfortunes, Uprisings, Downfallings and the Complete Career of the Nickleby Family.*

Zu Beginn der Handlung erscheint es zunächst als würde der Vater, der nur schemenhaft präsent ist und von seiner Familie kaum betrauert wird, durch dessen

---

<sup>113</sup> Einige der thematischen und strukturellen Ähnlichkeiten mit *Oliver Twist* sind vermutlich der Tatsache geschuldet, dass die Produktion der beiden Romane sich zeitlich über neun Monate überlappte, ohne dass Dickens die Zeit gehabt hätte, die Konzeption seines zweiten eigenständigen Romans bis zum Ende durchzuplanen. In der Kritik rangiert *Nicholas Nickleby* als unzureichend durchgeformtes Frühwerk weit hinter seinem Erstling und den späteren Romanen (Schlicke 416). Die streckenweise recht krude und episodisch zusammengefügte Handlung läßt deutlich den Einfluß von Tobias Smollett und der Erzähltradition des 18. Jahrhunderts erkennen, nicht zuletzt in der alliterierenden Namensgebung des Titelhelden (Vgl. *Roderick Random, Peregrine Pickle*).

<sup>114</sup> Nicholas ist zwar 'nur' Halbweise, aber seine Mutter wird von Anbeginn als kindlich und überfordert beschrieben, ein für die viktorianische Zeit und für Dickens' Romane durchaus typisches Rollenbild und ein Indiz für Dickens' Interesse an kindlichen Erwachsenen und erwachsenen Kindern in vielen seiner Romane.

Bruder Ralph in seiner Rolle als Familienvorstand und Garant bürgerlicher Besitzstandswahrung ersetzt werden. Schnell zeigt sich jedoch, dass der amoralische und vermutlich kriminelle Londoner Geschäftsmann Ralph Nickleby in ausbeuterischer Weise *in loco parentis* agiert, und es gibt Hinweise, dass er den provinziell-unbedarften Vater Nickleby zu den fatalen Fehlspekulationen verleitet hat, um von dessen Ruin zu profitieren. Die Notlage der Familie ist also nicht ursächlich in der modernen Finanzwirtschaft begründet ist, sondern in der erweiterten Familie selbst. Allerdings ist das Motiv der feindlichen Brüder, das Dickens bereits in *Oliver Twist* verwendet und in *The Old Curiosity Shop* und *Martin Chuzzlewit* wieder aufgreift, immer an Konkurrenz um das Familienerbe gekoppelt. Der partielle Zerfall der Familie resultiert zunächst in räumlicher Mobilität, aber schnell wird deutlich, dass die Übersiedlung aus der nicht näher spezifizierten Provinz in die Großstadt London, und Nicholas' arbeitsbedingte Abwesenheit im entlegenen Yorkshire und bei einer fahrenden Theatertruppe auch die Gefahr des sozialen Abstiegs birgt, da der reiche Ralph die Geschwister Nicholas und Kate vor allem menschliches Kapital ansieht, das er einsetzt, um sein Netzwerk von wirtschaftlichen und sozialen Beziehungen zu stärken, dessen Fäden am "Golden Square" zusammenlaufen. Vor allem Kate ist für Ralph nützlich, da er plant, sie durch den satirisch überzeichneten Aristokraten Sir Mulberry Hawk sexuell ausbeuten zu lassen, so dass Nicholas möglichst fernab der Großstadt in einem Arbeitsverhältnis an einer 'Yorkshire School' untergebracht werden muß.<sup>115</sup> Ralphs Verbindung zu Dotheboys School erweist sich als persönlich motiviert, da sich herausstellt, dass er seinen uneheliche und unerwünschten Sohn Smike dort untergebracht, und dessen Traumatisierung, die schließlich in seinem Tod resultiert, billigend in Kauf genommen hat. Die Motivation für seinen irrationalen Haß und den Vernichtungsfeldzug gegen Nicholas bleibt allerdings unklar, da dieser über kein weiteres Familienerbe verfügt.

---

<sup>115</sup> Wie die Helden Smolletts oder Fieldings und ungeachtet seiner bürgerlichen Herkunft trägt Nicholas – wie bereits Oliver Twist - aristokratische Züge. Sein Charakter wird ebenso wie der Olivers durch keinen Schicksalsschlag beeinträchtigt und er zeichnet sich ebenfalls in entscheidenden Momenten durch beherzten Einsatz aus, wenn es darum geht, die Ehre weiblicher Familienmitglieder (bei Oliver war es die unbekannte tote Mutter) zu verteidigen. Trotz dieser Fähigkeit zu mutiger Aktion, ist der junge Held aber über weite Strecken ein passiver Spielball der sozio-ökonomischen Verhältnisse, die ihn trotz seiner Bemühungen um Selbstbestimmung wie eine Picaro-Figur erscheinen lassen.

## Das Kind als Wirtschaftsfaktor

Bosheit und Profitgier motivieren Ralph Nickleby, seiner Nichte Kate und Nicholas Stellen zu verschaffen, in denen sie wirtschaftlich ausgebeutet werden und damit seinem Geflecht von Geschäftsbeziehungen und Abhängigkeiten dienen. Wie bereits in *Oliver Twist* hat Dickens auch in diesem Roman ein sozialkritisches Anliegen und richtet sein Augenmerk auf eine Art von Institution, in der die Zustände unter seinen Zeitgenossen als sozialer Skandal wahrgenommen und diskutiert wurden - die 'Yorkshire Schools'.<sup>116</sup> Nicholas wird als Hilfslehrer in einer Bildungsinstitution angestellt, die ihrerseits für Kinder die Erziehungsrolle *in loco parentis* innehat. Die als unerwünschte finanzielle Bürde abgeschobenen Kinder dienen aber nur zur Profitmaximierung des brutalen Schuldirektors. So wird den Schuljungen "brimstone and treacle" (Schwefelsäure mit Rübensirup) verabreicht, offiziell als medizinisches Stärkungsmittel, aber de facto, um damit bei den Kindern Magenkrämpfe auszulösen, die ihre Fähigkeit zur Nahrungsaufnahme beeinträchtigen, wodurch die Kosten für den Schulbetrieb gesenkt werden. In einer Bildungstravestie erscheint der Lernstoff auf groteske Weise minimal und fehlerhaft und Wackford Squeers wird bereits durch die Namensgebung als brutaler Schläger charakterisiert, wobei pädophile Neigungen dadurch angedeutet werden, dass er hübsche, kleine Jungen für sein öffentliches Prügelritual bevorzugt.

Dickens macht hier vor allem eines deutlich: die Reduzierung des Kindes auf ein kommerziell ausbeutbares Produkt: Wie auch in 'baby farm' und 'workhouse' ist Mangelernährung ein akutes Überlebensrisiko. Die Beschreibung ist so drastisch, dass sie gar an ein Vernichtungslager und die planmäßige Vernichtung 'unwerten Lebens' erinnert:

---

<sup>116</sup> Dickens hatte vor der Arbeit am Roman zu Recherchezwecken Yorkshire bereist mit dem Ziel, auch seinen zweiten Roman dazu zu nutzen, um einen gesellschaftlichen Skandal zu weiter ins Licht der Öffentlichkeit zu rücken. Die Beschreibungen von Dotheboys Hall sind dementsprechend zwischen bitterer Satire und journalistischem Realismus angesiedelt; für das Geschäftsmodell des fiktiven Squeers gab es offenbar eine reale Grundlage und es handelte sich dabei nicht um Einzelfälle. In seiner auf Kinder fokussierten Sozialkritik greift Dickens oft zu pointiert ironischen Stilmitteln und sein allgemein anti-institutioneller Impetus kommt in der Beschreibung des Schulregimes deutlich zur Entfaltung. Aber gleichzeitig war dieser Skandal, obwohl in der öffentlichen Debatte, sehr lokalisiert, d.h. er verlangte nicht danach, dass sich Dickens mit den Folgen der Industriearbeit für Kinder auseinandersetzen mußte. Die 'Yorkshire schools' nehmen lediglich eine Stellvertreter Funktion für die massenhafte Ausbeutung von Kindern ein.

But the pupils - the young noblemen! [...] Pale and haggard faces, lank and bony figures, children with the countenances of old men, deformities with irons upon their limbs, boys of stunted growth, and others whose long meagre legs would hardly bear their stooping bodies, all crowded on the view together; there were the bleared eye, the hare-lip, the crooked foot, and every ugliness or distortion that told of unnatural aversion conceived by parents for their offspring, or of young lives which, from earliest dawn of infancy, had been one horrible endurance of cruelty and neglect. (NN III, 8, 152)

Nach der Auflösung der Schule, die Squeers' und danach Ralph Nickleby's finanziellem und gesellschaftlichen Ruin folgt, sind die Kinder vollkommen heimatlos, einige davon so traumatisiert, dass sie den Ort ihrer Qualen zunächst nicht verlassen können. Dickens beschreibt das Ende der Schule in vage-historisierenden Worten, da der Schauplatz seine narrative Aufgabe offenbar erfüllt hat und er keine Lösung für das allgemeine Problem der 'überflüssigen' Kinder in der Gesellschaft präsentieren kann, nicht einmal für die Insassen dieses fiktiven Schul-Gefängnisses:

For some days afterwards the neighbouring country was overrun with boys... There were a few timid young children, who, miserable as they had been, and many as were the tears they had shed in the wretched school, still knew no other home, and had formed for it a sort of attachment, which made them weep when the bolder spritis fled, and cling to it as a refuge. Of these, some were found crying under hedges and in such places, frightened at the solitude. ... They were taken back, and some other stragglers were recovered, but by degrees they were claimed, or lost again; and in course of time Dotheboys Hall and its last breaking up began to be forgotten by the neighbours, or to be only spoken of as among the things that had been. (NN XIX-XX, 64, 929 - 30)

Im Vergleich zu *Oliver Twist* fällt auf, dass Dickens die detailreichen Schilderungen der Gefährdung des Kindes durch die Krise der Familie und marktwirtschaftliche Faktoren nicht anhand des Titelhelden Nicholas zeigt, der zwar in seinem bürgerlichen Status gefährdet, aber nicht existentiell bedroht ist, sondern weitgehend in der Rolle des Beobachters die Sympathie des Lesers lenkt. Die Nebenfigur Smike dient dazu, diese Gefährdung zu exemplifizieren, doch anders als Oliver ist er auch psychologisch beschädigt, ein modernes Moment, das auf Dickens' späteres Interesse an der

emotionalen Bedeutung der Familie für das Kind vorausweist.<sup>117</sup>

### Restitution der identitätsstiftenden Familie und utopische Schlußvision

Im Verlauf der Handlung wird deutlich, dass weder die Kleinfamilie noch die traditionelle, erweiterte Familie (in der Ralph das patriarchalische Familienoberhaupt ist) die notwendige Schutzfunktion für Nicholas und die wirtschaftlich abhängigen weiblichen Familienmitglieder erfüllen können. Zwar ist die materielle und emotionale Ausgangslage weniger dramatisch und unmittelbar lebensbedrohlich als die Olivers, doch auch Nicholas bleibt bis zum Schluß des Romans auf Hilfe und schließlich Rettung *in loco parentis* angewiesen. Die positive Erfahrung künstlerischer Kreativität bei der fahrenden Theatertruppe der Crummles bleibt nur ein Exkurs: diese alternative Familie zur bürgerlichen Kernfamilie, die eher einem nomadischen Stammesverband gleicht, hat lediglich eine marginale Stellung in der Gesellschaft inne – ebenso wie Fagins Diebesbande, wenngleich ohne das kriminelle, gesellschaftszersetzende Element. Für den jungen Helden Nicholas verwirft Dickens die Lebensform der künstlerischen Existenz außerhalb der bürgerlichen Gesellschaft. Wie in *Oliver Twist* ist eine zweite Rettung notwendig, um die Handlung aufzulösen. Diese erfolgt durch die Brüder Cheeryble, die ebenso wie Mr Brownlow in *Oliver Twist* ein 'cottage' in der Stadt als Zufluchtsort zur Verfügung stellen und so für die gesamte Familie Nickleby die Rolle der patriarchalischen Beschützerinstanz übernehmen. Nicholas wird gar von ihnen als Nachfolger für die Weiterführung ihres Handelshauses adoptiert, womit seine bürgerliche Existenz zementiert und die Rückkehr in die Theatertruppe unmöglich wird. Da sowohl Nicholas als auch seine Schwester Kate biologisch erwachsen sind, kann der Roman mit einer Doppelhochzeit enden. Nicholas bewahrt seine Braut damit vor einem ähnlichen Schicksal wie es seiner Schwester ohne Intervention gedroht hätte: die erzwungene Heirat oder außereheliche sexuelle Beziehung zu einem älteren, reicheren Mann. Kate heiratet den Neffen der Cheerybles,

---

<sup>117</sup> "The sign of mental health is Unconsciousness" (zitiert nach Philip Davis 185; Großschreibung im Originaltext), postulierte Carlyle 1831 als Ausdruck des "struggle ... for expressive access to alternative forms and sources of inner mentality" (Philip Davis 186) in der Industriegesellschaft. Dickens entwickelt bereits in *Oliver Twist* ein Interesse am "borderland of pre-consciousness" (Philip Davis 186) und entwirft Szenen, in denen Wachträume und Alptraumvisionen als "alternative forms" zum rationalen Bewußtsein der modernen Gesellschaft Einsicht in äußere und innere Konflikte, die oft familienbezogen sind, geben. In *The Old Curiosity Shop* motivieren ähnliche nicht rationale Visionen Nells Entscheidungen auf der Flucht und damit die Handlung des Romans.

so dass wie in *Oliver Twist* eine erweiterte Großfamilie hergestellt wird. In der Schlußvision des Romans wird diese Großfamilie wiederum erweitert durch die Kinder der beiden Geschwister, die "within a stone's throw" voneinander leben, nachdem Nicholas "a rich and prosperous merchant" (NN 65, 932) geworden ist und das Haus seines Vaters zurückgekauft hat, um darin zu leben.<sup>118</sup> Auffällig ist der vage zukunftsweisende Ton und die Affirmation der historischen Kontinuität in der Metapher der Baumwurzel:

As time crept on, and there came gradually about him a group of lovely children, it was altered and enlarged, but none of the old rooms were ever pulled down, no old tree was rooted up, nothing with which there was any association of bygone times was ever removed or changed. (NN XX-XIX, 65, 932)

Wie bereits in *Oliver Twist* verleiht Dickens seinem Helden zwar kaum psychologische Komplexität, aber er erreicht eine Komplexierung und reflektiert die Kontingenzerfahrung in der modernen Gesellschaft durch parallel zur zentralen Figur angelegte Figuren. Dickens stellt Nicholas bereits im ersten Teil des Romans ein kindliches Alter Ego zur Seite, zu dem er eine innige Bindung entwickelt. Smike, dessen genaues Alter unklar bleibt, ist der in Dotheboys Hall abgeschobene Sohn Ralphs, also Nicholas' Cousin ersten Grades, der durch die lieblose Behandlung und Mangelernährung an der Schule dermaßen traumatisiert ist, dass sein Erinnerungsvermögen und seine Denkfähigkeit insgesamt stark beeinträchtigt sind. Auch physisch ist er den Strapazen der Flucht vor Squeers nicht gewachsen, so dass er schließlich entkräftet stirbt, nachdem er Nicholas seine Liebe zu dessen Schwester, seiner Cousine, Kate gestanden hat. Smikes Tod nimmt Nicholas deutlich mit, und sein Grab in der Nähe des zurückerworbenen väterlichen Hauses – weit entfernt von London im ländlichen Devon - wird schließlich Jahre später zur Spielwiese und zu einer Art Wallfahrtsort für seine eigenen Kinder (wie es dazu kam, dass Smike viele Jahre zuvor ausgerechnet dort beerdigt werden konnte, bleibt unklar, da sich zu dem Zeitpunkt die Nickleby und Cheeryble Haushalte in einem Vorort Londons befinden). Smikes Integration in die Familie bewertet Helena Michie wie folgt:

---

<sup>118</sup> Das Erbe des reichen Ralph Nickleby, das ihm nach dessen Selbstmord zusteht, schlägt er bewußt aus (NN 65, 931), ein Zeichen dafür, dass die Restitution der Funktion der Familie, nicht die Kontinuität von Abstammung, "blood" (Michie 131), hier relevant ist.

Smike's inclusion in the Nickleby household simultaneously celebrates the capaciousness of the family and what I will call the family idiom – those words with which our culture is so rich that designate familial relations – while pointing to the fundamental exclusiveness at the heart of the definition of family itself. (131)

Doch es ist vor allem Smikes Tod, der seine Identität als Familienmitglied der Nicklebys bestätigt und damit zur Definition der Funktion der Familie beiträgt. Entsprechend beschreiben die letzten Worte des Romans das Verhältnis der Nickleby Kinder zu ihm: "... their eyes filled with tears, and they spoke low and softly of their poor dead cousin" (NN 65, 934).

Auch hier etabliert Dickens ein Muster, das er bis einschließlich *Hard Times* beibehält, das familialen Schlußtableau, in dem Kinder wichtiger sind als die Ehepartner. In vielen Fällen tragen sie die Namen einer (oder mehrerer) der Romanfiguren, wodurch generationenübergreifende Kontinuität und damit die Illusion der traditionellen Familie hergestellt wird; hier sind sie jedoch als "little people" (NN 65, 932) nur als Kategorie vorhanden. In den Romanhandlungen, in denen ein Kind zu Tode gekommen ist, wird die Erinnerung an dieses tote Kind unweigerlich zum Fokus: Smike, 'Little' Nell (OCS) und Paul Dombey stehen jeweils am Anfang ihrer eigenen Genealogie, in der ihnen eine quasi symbolische Elternrolle zugewiesen wird.

Eine weitere Nebenfigur, die traumatische Erfahrungen macht, die zum fast völligen Identitätsverlust führen, ist Newman Noggs, dessen alliterierender Name in symbolischer Verbindung zu Nicholas Nickleby steht. Newman Noggs' Erinnerungsvermögen ist weniger beeinträchtigt als das Smikes, der von Kindheit auf traumatisiert wurde. Noggs ist daher noch in der Lage, eigene Aussagen über sein eingeschränktes Sprachvermögen und seine ungelente Handschrift zu machen und diese als das Resultat der traumatischen Erfahrung des Verlusts seiner gesellschaftlichen Stellung durch Ralph Nickleby darzustellen, der ihn finanziell ruiniert hat und als dessen quasi leibeigener Sekretär er eine bescheidene Existenz fristet. Newman Noggs deckt die Vaterschaft und betrügerischen Machenschaften Ralphs auf, der daraufhin Selbstmord begeht. Newman Noggs hingegen überlebt und ist ebenfalls in das Schlußtableau integriert in der Rolle des Ersatzgroßvaters für die Kinder von Nicholas und Kate. Es ist nicht übertrieben spekulativ, ihn als Parallelfigur

zu Nicholas Nickleby père zu interpretieren. In Gestalt von Smike und Newman Noggs beschreibt Dickens die traumatischen Erfahrungen, die der Titelheld und dessen Vater hätten machen können, wenn ihre Lebensumstände nicht anders gewesen wären, und verknüpft auf diese Weise das Muster des 'progress narrative' mit moderner Kontingenz. Als interessante Neuerung erscheint hier, dass Dickens, obwohl die einzelnen Figuren nicht als psychologisch komplex charakterisiert werden, psychologische Erklärungsmuster für die Identitätsprobleme dieser beiden Nebenfiguren heranzieht, die in enger Relation zum Helden und dessen Vater stehen. Noggs tritt im Schlußkapitel explizit in Nicholas' Abwesenheit dessen Kindern gegenüber *in loco parentis* auf, und wird dadurch gleichzeitig selbst zum Kind - unter idealen Bedingungen:

There was one grey-haired, quiet, harmless gentleman, who, winter and summer, lived in a little cottage hard by Nicholas' house, and when he [der grammatikalische Bezug dieses Personalpronomens ist signifikanterweise unklar und läßt Noggs mit Nicholas quasi verschmelzen] was not there, assumed the superintendence of affairs. His chief pleasure and delight was in the children, with whom he was a child himself ... The little people could do nothing without dear Newman Noggs. (NN XX-XIX, 65, 932)

### 4.3 *The Old Curiosity Shop*

In Bezug auf die Bestimmung der Funktion der Familie ist *The Old Curiosity Shop* problematisch: sowohl Catherine Waters als auch Helena Michie und Holly Furnaux sparen den Roman in ihren Analysen zur Familienthematik in Dickens' Werk aus.

Wiederum zeigt Dickens den Zusammenbruch der Familie und stellt ein Kind in den Mittelpunkt der Handlung, das durch das Scheitern der Familie existentiellen Gefahren ausgesetzt ist. Diese führen schließlich zu seinem Tod, was den Roman im Hinblick auf die Figurenkonstellation zum Sonderfall macht: an ähnlich prominenter Stelle ist nur der Tod Paul Dombey's mit dem von 'Little' Nell vergleichbar.<sup>119</sup> Der Zugewinn an individueller Freiheit, der sich aus der Auflösung traditioneller Familienstrukturen potentiell ergibt, und der in Nicholas Nickleby's Theatererfahrung bereits mitschwingt, fehlt hier völlig. Der Bezug zur sozialen Realität der viktorianischen Gesellschaft, der in *Oliver Twist* und *Nicholas Nickleby* ein entscheidender Faktor ist, erscheint jedoch in *The Old Curiosity Shop* im Vergleich höchst problematisch. Es fehlt der gezielte sozialreformerische Impetus, der in den ersten Romanen die Handlung entscheidend motiviert, und Dickens verzichtet weitgehend auf realistisch-satirische Beschreibungstechniken. Die Romanhandlung beginnt mit der Kontingenzerfahrung einer Begegnung von Fremden in der Großstadt London: Master Humphrey greift die dreizehnjährige Nell des Nachts auf der Straße auf und führt das "lost child" (OCS 1, 45) zurück zu seiner Familie, die nur noch aus ihrem Großvater besteht, der gegenüber dem Retter seine Liebe zu ihr beteuert. Allerdings verläßt "Grandfather Trent" zu dessen Konsternation daraufhin das Haus und läßt das Kind nachts allein. Der Roman scheint bewußt als Allegorie konzipiert: In einem späteren Zusatz in der Ausgabe von 1841 läßt Dickens Master Humphrey (der fortan keine Rolle mehr spielt) die Szene entsprechend kommentieren: "... she seemed to exist in a kind of allegory" (OCS 1, 56).<sup>120</sup> Die soziale Verortung der Familie ist im Gegensatz zur bürgerlichen, jedoch

---

<sup>119</sup> Zum Pathos ihres Todes, der in der zeitgenössischen Rezeption eine auflagensteigernde Sensation war, vgl. Paul Schlicke, "The True Pathos of the *Old Curiosity Shop*", *Dickens Quarterly*, 7 (1990).

<sup>120</sup> Wie bereits *Nicholas Nickleby* war der Roman nicht von Anbeginn vollständig konzipiert, und die ersten Szenen waren zunächst als Rahmenhandlung für die Serienpublikation in der "weekly miscellany" *Master Humphrey's Clock* gedacht (Schlicke 432-3), was zumindest teilweise die sehr episodische Struktur erklärt. Der Roman lebt vor allem von der extremen Dichotomie zwischen Nell als

nicht erwerbsabhängigen Vermögenslage der Väter von *Oliver Twist* und *Nicholas Nickleby* nicht genau spezifiziert. Das titelgebende Ladengeschäft mit seinen "heaps of fantastic things" (OCS 1, 56) ist zwar zunächst im Besitz der Familie, generiert aber scheinbar kein Einkommen und verweist auf die Vergangenheit als Gegenpol zu industrieller Profitmaximierung. Nells lange verschollener Großonkel, der nach ihrem Tod als Retter *ex machina* zu spät kommt, hat durch Fernhandel Wohlstand erreicht – oder konsolidiert: Dickens definiert Einkommensquellen und Erbschaftsverhältnisse in den Romanen häufig nur ansatzweise, aber im Fall der Familie Trent ist eine Festlegung unmöglich. Geld spielt offenbar vornehmlich eine allegorische Rolle, besonders in der Beziehung zwischen Nell und ihrem Großvater, dessen Spielsucht, wegen der er sich tief verschuldet hat, ihn dazu führt, nachts durch Londons Straßen zu ziehen. Schuldner des Großvaters ist die groteske, durch und durch böse Figur, der 'dwarf' Quilp. Nell ist als Vollwaise - die leiblichen Eltern bleiben unerwähnt - auf den Großvater angewiesen, zumal anstatt der fürsorglichen Beziehung von Bruder und Schwester, die *Nicholas* und *Kate Nickleby* auszeichnet, der ältere, geldgierige Bruder *Fred* im Verlauf des Romans zunehmend korrumpiert und dadurch zur aktiven Gefahr für die schutzlose Schwester wird. Es bleibt unklar, worin die Schwächung der Familie und Gefährdung des Kindes genau bestehen: die charakterlichen Schwächen des Bruders und Großvaters sind innere Faktoren. Das Motiv der feindlichen Brüder wird mit Konkurrenz um eine Frau erklärt (Nells ansonsten unerwähnt bleibende Großmutter), doch es gibt keine identitätsstiftenden Anhaltspunkte in der Erinnerung an die Generation der Eltern und Großeltern, obwohl der häusliche Kontext am Ausgangspunkt der Handlung, "the old curiosity shop", in nostalgischer Weise auf die

---

Verkörperung des Guten, und Quilp als Verkörperung des physisch und moralisch deformierten Gegenpols; man kann ihn sogar als dialektisch durchkomponiert interpretieren. Einen Überblick über die vielfältigen Facetten und Interpretationsansätze, vor allem zur Psychologie des Doppelgängermotivs stellt Paul Davis bereit (348-352). Für die Untersuchung von Dickens' späterer Ausrichtung auf die emotionalen Aspekte der Familienbeziehungen sind seine Darstellung psychologischer Prozesse, die besonders in Nells Alpträumvisionen von Quilp deutlich werden, von einigem Interesse. Beide Figuren weisen Parallelen auf und scheinen auf übernatürliche Weise miteinander verbunden zu sein: beide sterben zum gleichen Zeitpunkt, Nell in einem Dorf im ländlichen Norden Englands, Quilp durch Ertrinken in der Themse. 'Little Nell' wird als klein für ihr Alter beschrieben, was wiederum die Zuschreibung von kindlichen und erwachsenen Attributen noch problematischer macht; Quilp ist krankhaft kleinwüchsig. Weder Nells Flucht noch Quilps obsessive Verfolgung sind rational nicht zu erklären. Die Ambivalenz, die sich aus dieser Entgrenzung in der Verbindung der extremen Charaktere ergibt, mag einiges zu der verstörenden Wirkung des Romans beigetragen haben. Vor diesem Hintergrund erscheint der Wandel von psychologischer Externalisierung zu Internalisierung und realistischer Darstellung, die Dickens in der autodiegetischen Erzählung *David Copperfield* vornimmt, besonders radikal.

Vergangenheit verweist. Nells Isolation beginnt bereits innerhalb der Familie, da die häusliche Sphäre für sie kein Schutzraum in Abgrenzung zur bedrohlichen Außenwelt der Großstadt ist. Ihre Gefährdung durch die Spielsucht des Großvaters kann möglicherweise – allegorisch – als Symptom für die Problematik der modernen Finanzwirtschaft und die daraus resultierenden kognitiven Herausforderungen an das Individuum interpretiert werden.

Durchaus real ist die Gefahr der Ausbeutung, der Nell durch Quilp als Objekt seiner sexuellen Begierde ausgesetzt ist. Nell ist ein Mädchen an der Schwelle zur erwachsenen Frau - sowohl in biologischer als auch kultureller Hinsicht. Hieraus ergibt sich eine doppelte Bedrohung: Nell ist nicht nur als Kind gefährdet, sondern auch als Frau. Erstmals attackiert Dickens keine der gesellschaftlichen Institutionen, die für elternlose Kinder die Fürsorgepflicht übernehmen sollen, doch die Gefahr der sexuellen Ausbeutung - und damit des moralischen Absturzes - die Dickens bereits mit der Prostituierten Nancy (OT) in den nächtlichen Straßen Londons aufzeigt, ist hier erneut explizit präsent. Aber auch diese Gefahr wird nicht satirisch-realistisch dargestellt, wie im Fall Kate Nicklebys, sondern mit den märchenhaften Attributen Quilps als potentiellem Gattenmörder und Blaubartfigur in Bezug gesetzt: er wird als "a dismounted nightmare" beschrieben (OCS 12, 150).<sup>121</sup>

Was folgt ist eine groteske Verschiebung der Rollen des Erwachsenen und des Kindes und eine allegorische Wanderung durch verschiedene Stationen auf dem Weg in den Tod. Dickens zeigt hier nicht wie in der Mehrzahl der Romane den Wechsel von der Provinz in die Großstadt, sondern Nell nimmt es auf sich, ihren Großvater vor Quilp und den Versuchungen Londons zu retten, indem sie die nächtliche Flucht auf das Land betreibt. Auf einer verschmutzten Kanalbarkasse gelangen sie in die durch Schwerindustrie gezeichnete Landschaft des 'Black Country', die als lebensfeindliches Alptraumszenario, nicht mit realistischen Mitteln, beschrieben wird. Nell ist keineswegs nur passives Opfer: sie unternimmt einen weiteren Aufbruchversuch, indem sie Arbeit bei Schaustellern sucht, zunächst bei einer 'Punch and Judy' Truppe,

---

<sup>121</sup> Nach der Flucht der beiden eignet sich Quilp die Ladenwohnung des Großvaters an und ergreift darüber hinaus von Nells Bett Besitz, um darin zu schlafen. Quilp verkündet Nell seine Intention, sie zu heiraten, "when my wife dies". Die Todesdrohung gegen seine noch lebende Ehefrau steht damit deutlich im Raum, was Quilps Charakterisierung in die Nähe einer Märchenfigur wie Blaubart rückt.

dann bei einer fahrenden Wachsfiguren Ausstellung - eine symbolische Ankündigung ihres Todes, da Nell im Verlauf der Wanderschaft zunehmend einer Wachspuppe gleicht und so mit der Tradition von 'funeral effigies' in Bezug gesetzt wird. Die romantische Historisierung der Kindheit als Gegenbild zur modernen Gesellschaft, die schließlich durch Nells Tod nahe einer verfallenen Dorfkirche konsolidiert wird, greift Dickens mit dem "old-fashioned child" Paul Dombey (DS) wieder auf. Nell scheitert kläglich *in loco parentis*, da ihr Großvater durch seine Spielsucht durch und durch korrumpiert ist und Nells gesamten Verdienst beim Kartenspiel verspielt (er dringt in der Nacht in ihr Zimmer ein und stiehlt ihr Geld, das sie im Saum ihres Kleides versteckt hatte: die Nähe zu Nells nächtlichen Alptraumvisionen von Quilps sexuellen Übergriffen ist deutlich). Es beginnt ein Abstieg in die Obdachlosigkeit mit nächtlichen Wanderungen und lebensbedrohlichen Hunger, ein Martyrium, das, anders als bei *Oliver Twist*, vom moralisch schwachen Großvater als nominellem Oberhaupt der Familie selbst verschuldet ist.

Durch Nells entwurzelte Mobilität und Tod ist der Roman einerseits eine besonders radikale Auslotung der Kontingenzerfahrung der modernen Gesellschaft, doch da die genauen Ursachen der Gefährdung des Individuums unklar bleiben, kann Dickens die zu restituierende Funktion der Familie nicht genau benennen. Ihr Tod erfolgt in einem Dorf in entlegen- ländlicher Umgebung, die keineswegs als vital charakterisiert wird, im Gegensatz zur Großstadt, die zwar Gefahren, aber auch Möglichkeiten bereithält.<sup>122</sup> Der Status der Kindheit und die Grenzziehung zum Erwachsenen (ebenso wie die Grenzziehung zwischen Realität und Traum) erweisen sich in diesem Roman als besonders problematisch: Nell ist das erste "grown-up child", ein Thema, das Dickens in den späteren Romanen noch häufig variiert (Andrews). Ihre Überforderung wird durch ihre geringe Körpergröße noch betont, eine Charakterisierung, die Dickens bei Florence Dombey (DS) und im Titel von *Little Dorrit* wieder aufgreift.<sup>123</sup> Den Mangel an Klarheit auf verschiedenen Ebenen kann Dickens nicht auflösen und so erscheint es nur konsequent, dass er die zentrale Figur Nell Trent sterben läßt, dicht gefolgt von ihrem dem Wahnsinn verfallenen Großvater. Die Restitution der Schutzfunktion der

---

<sup>122</sup> Ihre zwischenzeitliche Rettung durch den Dorflehrer kommt für die entkräftete Nell zu spät. Ihre Todesnähe verdeutlicht Dickens metaphorisch durch ihre Beziehung zur verfallenen Dorfkirche.

<sup>123</sup> Der Sonderstatus der Frau im viktorianischen Gesellschaft ist in diesem Kontext ein wichtiger Faktor, insbesondere die rollenkonforme Betonung der häuslichen Fürsorge.

Familie erfolgt für sie posthum in Gestalt des benevolenten Großonkels, der die traditionelle patriarchalische Verantwortung zu übernehmen bereit ist, doch auf der Suche nach ihr zu spät kommt.

Da es sonst keine Überlebenden der Familie Trent gibt, wird die utopische Schlußvision der intakten Familie auf zwei Nebenfiguren übertragen. Wie Smike in *Nicholas Nickleby*, lebt Nell in der Erinnerung der Familie ihres treuen Hausdieners, des ebenfalls als klein charakterisierten Kit Nubbles fort: "The little group would often gather round him of a night and beg him to tell the story of good Miss Nell who died" (OCS 72, 671). Das Statusgefälle, ablesbar auch an der Verwendung des Titels "Miss", charakterisiert Nell als bürgerlich. Eine für die Auseinandersetzung mit der Klassenfrage relevante Neuerung unternimmt Dickens in der Nebenhandlung um Dick Swiveller, der zu Beginn des Romans mit der Korruption des Bruders und Quilps assoziiert ist, dessen moralische Wandlung aber bereits in seinem Namen angelegt ist. Er geht die Ehe mit einem klein gewachsenen (nicht in Quilps Sinne kleinwüchsigen) Dienstmädchen ein, nachdem sie ihn durch eine lebensbedrohliche Krankheit hindurch gepflegt hat. Die Analphabetin, die von ihren ebenfalls korrupten Arbeitgebern im Kellergeschoß durch Hungerrationen und Lichtmangel buchstäblich klein gehalten wird reflektiert die soziale Realität von unzähligen, oft minderjährigen Dienstboten ist hier nur als Vignette vorhanden: Diese Form der Ausbeutung von Kindern wurde in der viktorianischen Gesellschaft kaum diskutiert, da reformerisches Eingreifen einen unmittelbaren Einfluß auf den Lebensstandard des Bürgertums gehabt hätte. Die geringe Körpergröße der Arbeiterklasse, die Dickens zu Zwecken der Unterhaltung und Sympathie lenkung leicht überzeichnet, entsprach durchaus der sozialen Realität, nicht nur für das Industrieproletariat. Swiveller finanziert die Alphabetisierung der Ehefrau und konsolidiert damit ihren Aufstieg in den bürgerlichen Stand. Diese Klassengegensätze überwindende eheliche Verbindung ist für Dickens höchst ungewöhnlich. Erst in seinem letzten vollendeten Roman, *Our Mutual Friend*, entwirft er ein ähnliches Szenario, hier für zwei der zentralen Figuren und im deutlichen Bewußtsein für die Grenzüberschreitung. Im Frühwerk ist das Szenario nur möglich vor dem Hintergrund der allegorischen Behandlung des Verhältnisses von Individuum, Familie und Gesellschaft und der daraus resultierenden mangelnden Klarheit über die Funktion der Familie für das Individuum. Bevor Dickens in *Martin Chuzzlewit* erstmals die Verpflichtung des bürgerlichen Individuums zu eigenständiger

Berufstätigkeit durch Bildung thematisiert, weicht er der narrativen Problemstellung fehlender Entwicklungsmöglichkeiten, die sich aus dem Tod der zentralen Figur ergibt, zunächst aus, indem er in *Barnaby Rudge* Rekurs auf einen historischen Stoff nimmt, in dem die traditionelle identitätsbestimmende Funktion der Familie bereits angelegt ist.

#### 4.4 *Barnaby Rudge*

Nachdem Dickens in *The Old Curiosity Shop* ein Szenario beschrieben hatte, in dem ein Mangel an familialer Verortung und Orientierung tödliche Folgen für das Kind an der Schwelle zum Erwachsenenalter hat, wendet er sich einem historischen Stoff des 18. Jahrhunderts zu, der es ihm im Kontext der noch weitgehend vorindustriellen Gesellschaft ermöglicht, den Gegenpol zum Statusverlust der Familie in der modernen Gesellschaft zu beleuchten. Dickens beschreibt in *Barnaby Rudge* das patriarchalisch-autoritäre und identitätsbestimmende Familienmodell in verschiedenen Varianten und setzt es in Bezug mit dem zeitweiligen Zusammenbruch der traditionellen Ordnung während der kurzzeitigen Aufstandsbewegung der Gordon Riots 1780 in London. Ungeachtet der zeitlichen Nähe zur Französischen Revolution (die Dickens in seinem späten historischen Roman thematisiert), blieben die "No Popery riots", die Dickens selbst abwiegelnd als "shameful tumults" (BR 3) bezeichnet, weitgehend ohne signifikante Folgen für das politische System und die englische Gesellschaft.<sup>124</sup> Der anti-katholische Impetus war bereits zum Zeitpunkt des Geschehens ein Anachronismus und wurde schnell als persönliche Ideologie des Anführers General Gordon, "King Mob", desavouiert, wie Dickens selbst anmerkt (BR 3; Hibbert 9 u. 17).<sup>125</sup> Die Glaubensfragen der nur oberflächlich religiös motivierten Unruhen werden in *Barnaby Rudge* lediglich skizziert, da Dickens, ebenso wie Carlyle, wie in Kapitel 3 beschrieben, an ihnen ohnehin nur geringes Interesse hatte. Lediglich in der Nebenhandlung ist die Religionszugehörigkeit als Teil der Darstellung der traditionellen Familienbindung des

---

<sup>124</sup> Als 'the Gordon Riots' ist der von Lord George Gordon angeführte Aufstand gegen das katholische Emanzipationsgesetz (Papists Act 1778) in die Geschichte eingegangen, während dessen es im Jahr 1780 zu Massenunruhen und Sachbeschädigung von Institutionen in London kam, vor allem das Parlamentsgebäude, katholische Kirchen und einige Botschaften europäischer katholischer Länder, die Bank of England und das Fleet Street Gefängnis waren Ziele der Aufständischen. Die Proteste waren weniger religiös als vielmehr ökonomisch motiviert und versammelten darüber hinaus sowohl Anhänger als auch Gegner beider Parteien im amerikanischen Unabhängigkeitskrieg neben Proteststimmen gegen die Strategien und Taktiken der britischen Kriegsführung. Obwohl die Ausschreitungen vom Militär rasch niedergeschlagen wurden, blieb die Episode als Zeit revolutionärer Unruhen durch die nachfolgende Französische Revolution länger in lebhafter Erinnerung als es sonst der Fall gewesen sein dürfte. Interessant ist in *Barnaby Rudge*, dass die Masse in ihrer Protesthaltung auf diffuse Weise anti-reformerisch ausgerichtet ist, Modernisierung und individuelle Selbstbestimmung für Dickens jedoch absolute Notwendigkeit sind.

<sup>125</sup> In einer Szene, die an eine Farce erinnert, karikiert Dickens die in *Barnaby Rudge* präsenten "causes" in einer Weise, die deutlich macht, dass die jeweilige Ideologie lediglich ein Vorwand ist, um anarchisch und nihilistisch die Lust an der Zerstörung auszuleben: "No Popery!... No Property! ... Down with everybody, down with everything!" (BR 38, 316).

Individuums von Bedeutung, gewissermaßen im Sinne von Stammeszugehörigkeit und fernab der dogmatischen Debatten um Glaubensfragen.

*Barnaby Rudge* ist für die Romane des Frühwerks bis *Martin Chuzzlewit* nicht nur durch die Wahl des historischen Stoffes der Gordon Riots von 1780 ungewöhnlich.<sup>126</sup> In den weiteren vier frühen Romanen fehlen die Väter – und bis auf die Ausnahme der kindlichen Mrs Nickleby - auch die Mütter. Dickens macht durch diese Leerstellen den Statusverlust der Familie in der zeitgenössischen Gesellschaft zum Thema und die mit fiktiven Mitteln herbeigeführte Restitution ihrer identitätsbestimmenden Funktion ist in *Oliver Twist* und *Nicholas Nickleby* eindeutig nachweisbar. Im Einklang mit dem historischen Stoff ist in *Barnaby Rudge* die Vätergeneration als traditionell-patriarchalische und identitätsbestimmende Instanz hingegen sehr präsent. Obwohl er in *The Old Curiosity Shop* die tödliche Vernachlässigung des Kindes als Resultat der Krise der Familie beklagt, ist Dickens' Blick auf die traditionelle Familie im Vergleich keineswegs positiv: vielmehr wird den autoritären Vätern in *Barnaby Rudge* ein archaisch-zerstörerisches Potential zugeschrieben, das gravierenden oder gar tödliche Folgen für die Kindergeneration hat.

Der titelgebende Antiheld Barnaby Rudge ist geistig zurückgeblieben und zu Beginn der Haupthandlung um die Gordon Riots mit 22 Jahren nicht nur biologisch erwachsen, sondern darüber hinaus physisch stark, so dass er in das gewalttätige Geschehen aktiv eingreifen kann und schuldig wird, wenn auch ohne Verständnis für sein eigenes Handeln.<sup>127</sup> Seine geistige Behinderung macht ihn zu einem kindlichen Erwachsenen, und damit zum Gegenbild der Konstruktion des "grown-up child" 'Little' Nell (Andrews), dem größeres Verständnis und Verantwortungsgefühl zugeschrieben wird als den erwachsenen Familienmitgliedern. Barnaby ist zwar in der Lage, simple Anweisungen zu verstehen und zu befolgen, beispielsweise als Bote, aber er ist ohne

---

<sup>126</sup> Der Roman nimmt in mehrfacher Hinsicht eine Sonderstellung in der Abfolge der Romane ein, was zum Teil mit seiner langwierigen Entstehungsgeschichte zusammenhängt. Dickens hatte den Roman ursprünglich bereits 1836 begonnen, vor der Arbeit an den *Pickwick Papers*, in der Hoffnung, mit einem historischen Stoff seinem Vorbild Walter Scott nacheifern zu können. Nach kurzer Wiederaufnahme und erneuter Unterbrechung 1839 überarbeitete und komplettierte Dickens den Roman als Serienpublikation schließlich 1841 (Schlicke 29-31).

<sup>127</sup> Dickens zeigt mit dieser Figur die absolute Hilflosigkeit des Einzelnen angesichts historischer Umbrüche: Barnaby ist Spielball gesellschaftlicher Kräfte, die weder verständlich noch beherrschbar sind, ein Grundtenor von Angst, den viele seiner Zeitgenossen, noch unter dem Eindruck der französischen Revolution, teilten, wie in Kapitel 3 beschrieben.

Verständnis für die Zusammenhänge seiner Existenz und ist zu planvoller, selbstbestimmter Handlung nicht fähig, so dass im Zentrum des Romans gewissermaßen ein Vakuum an Motivation entsteht. Im Kontext der Familienproblematik ist augenfällig, dass hier die beiden leiblichen Eltern der zentralen Figur am Leben sind und darüber hinaus das Leben ihres Kindes vollkommen beherrschen. Barnaby ist geistig so defizitär und lebensuntüchtig, dass er zeitlebens von seiner Mutter abhängig bleibt und damit für immer in seiner Kindlichkeit gefangen ist. Sein Mangel an Entscheidungsfreiheit hat zur Konsequenz, dass keine Anknüpfung an die Thematik der Erweiterung des Möglichkeitshorizontes für das bürgerliche Individuum durch Bildung und selbstbestimmte Berufswahl möglich ist, eine Thematik, die Dickens in *Nicholas Nickleby* bereits skizziert und in *Martin Chuzzlewit* an eine prominente Stelle in der Handlung setzt. Ebenso wenig ist die Auslotung der Entwicklungsdynamik einer emotionalen Beziehung zwischen Eltern und Kind möglich, die Thematik, die Dickens beginnend mit *Dombey and Son* in den Mittelpunkt des Interesses rückt. Barnaby kann zwar einerseits als eine radikale Fassung der Grenzverschiebung zwischen Kind und Erwachsenem gesehen werden, die in *The Old Curiosity Shop* erstmals als Motiv erscheint und in den späteren Romanen variiert wird. Doch das Geflecht aus *in-loco-parentis* Beziehungen und Parallel- oder Komplementärfiguren, das Dickens schon in *Oliver Twist* etabliert, fehlt hier ebenso wie die damit verbundenen innovativen Ansätze zur Auslotung psychologischer Prozesse. Das Ergebnis des zentralen Romangeschehens, das Barnabys Schicksal mit der schließlich ins Leere laufenden revolutionären Stimmung der anti-katholischen Aufstände in Bezug setzt, ist Stasis.

Lediglich in den Handlungssträngen um die Nebenfiguren sind Entwicklungsansätze sichtbar, die die Zukunftsfähigkeit der traditionellen, patriarchalischen Familienstruktur und ihrer identitätsbestimmenden Funktion in Frage stellen. In der Handlung um die Kinder einer protestantischen und einer katholischen Familie wird die identitätsbestimmende Funktion der Familie in Bezug auf die Partnerwahl verhandelt. Die jeweilige Religionszugehörigkeit ist dabei ein Aspekt der traditionellen Familienbindung des Individuums. Am Schluß der Romanhandlung kommt es zu Eheschließungen über religiöse Grenzen hinweg, doch alle Figuren bleiben dabei in der Charakterisierung statisch und die Handlungsmotivation ist durchgehend schematisch moralisch. Die meisten der Figuren, insbesondere die Väter, repräsentieren die Rollen,

Normen und Werte der vormodernen Gesellschaft. Die erfolgreiche Ehe und Familiengründung beruht auf der bürgerlichen Freiheit der Partnerwahl in Abgrenzung vom Einfluß der Elterngeneration, allerdings ohne den revolutionären Bruch herbeizuführen.

Die Konzeptualisierung der Eltern-Kind-Beziehung im Zentrum der Handlung ist tief in der Vormoderne angesiedelt: Vater und Sohn tragen denselben Namen und das alttestamentarisches Konzept der Erbsünde ist hier absolut identitätsbestimmend für das Kind Barnaby Rudge, dessen Behinderung durch die Schuld des Vaters erklärt wird, der in der Nacht seiner Geburt - ohne nachvollziehbares Motiv - einen Mord begangen hat und seither auf der Flucht ist, während er zunächst tot geglaubt wird. Seine mit Elementen der 'gothic horror' Tradition aufgeladene Charakterisierung ähnelt der des bösen Halbbruders in *Oliver Twist*, da der "ill-omened man" (BR 6, 55) als schemenhafter Verfolger von Mutter und Kind deren Leben buchstäblich überschattet, bis er sich in einer konfrontativen Begegnung seiner Ehefrau gegenüber selbst beschreibt als "1, a ghost upon the earth, a thing from which all creatures shrink" (BR 17, 45).

Da der Vater bis kurz vor Ende der Handlung nur als schattenhafte Bedrohung für die Familie existiert und der retardierte Sohn in gewisser Hinsicht ebenso wenig präsent ist, kann von einer wechselseitigen Beziehung zwischen Eltern und Kind eigentlich nicht gesprochen werden: Barnaby ist weder in der Lage, die Familie im traditionellen Sinne durch eine dem sozialen Stand angemessene Ehe fortzuführen, noch ist er zu einer wirklichen emotionaler Bindung fähig. Die Angst seiner Mutter vor dem Erscheinen des Vaters nimmt er zwar als physisches Phänomen wahr, kann sie aber nicht verstehen. Mutter und Sohn fliehen vor dem Vater, doch auch hier besteht die Motivation nicht in einer realen physischen oder psychischen Bedrohung, sondern scheint in dem vormodernen Prinzip der Familienehre - beziehungsweise Schande - zu liegen. Nach der Flucht in ein Dorf, wo sie in einer unwahrscheinlichen Wendung vom blinden "associate" des Vaters entdeckt und um Geld erpreßt werden (BR 45, 379), fliehen sie erneut, diesmal in die Großstadt London, wo Barnaby in den Sog der Aufstände gerät und schließlich im Gefängnis seinem Vater begegnet, der, anstatt seine Tat zu gestehen, ihn und die Mutter auf Ewig verflucht. Zum Schluß der Verwicklungen wird Barnaby seiner Mutter wieder zugeführt, womit der Status quo ante wiederhergestellt wird –

allerdings ohne die Bedrohung durch den mittlerweile vor Gericht verurteilten und exekutierten Vater. Die Entscheidung der Justiz, den mordenden Vater zu exekutieren, den Sohn jedoch zu begnadigen, kann als Bruch mit der vormodernen Tradition von Erbsünde und Sippenhaft und damit als modernes Moment verstanden werden, doch der implizite Ansatz von psychologischem Verständnis für die geistige Entwicklung des Kindes wird nicht ausgeführt.

Dickens' Entscheidung, eine besonders radikale Fassung des kindlichen Erwachsenen in den Mittelpunkt des Romans zu stellen, signalisiert sein Interesse an dem Motiv der Grenzziehungen zwischen den Kategorien Kindlichkeit und Erwachsensein und kann in gewisser Hinsicht als besonders radikale Vision der extremen Hilflosigkeit des Individuums in der Gesellschaft verstanden werden, doch die Charakterisierung Barnabys ist zutiefst ambivalent.<sup>128</sup> Die Mutter-Sohn Beziehung weist Ähnlichkeiten mit dem Szenario aus Wordsworths "The Idiot Boy" in *Lyrical Ballads* auf (131-145), in dem ein geistesschwacher Junge den Auftrag seiner ihn aufopferungsvoll liebenden Mutter nicht versteht und sich treiben läßt – jedoch am Bachlauf in der Natur, nicht in der Großstadt. Das romantische Kindheitsideal wird sichtbar in Barnabys Fantasiebegabung, besonders in der Beziehung zu seinem anthropomorphisierten Raben, doch die moralische Attribution von Unschuld ist hier problematisch, denn sein eher reflexhaftes Aufflackern von Empathie in seiner Hilfestellung für die im Kampfgeschehen verletzte Figur "Maypole Hugh" kann nicht darüber hinwegtäuschen, dass er seine Umwelt und seine Mitmenschen nicht versteht und sich darüber hinaus auch zu Gewalt – wenn auch nur gegen Sachgüter - verführen läßt. Der Rabe, mit dem Barnaby regelmäßig Zwiesprache hält, ist, obwohl jung - 'a mere infant for a raven' (BR 688) - ebenfalls keineswegs ein Symbol der Unschuld; ihn läßt Dickens auf der letzten Seite des Romans quasi das Schlußwort sprechen: 'I'm a devil, I'm a devil, I'm a devil' (BR 688). Die Bedeutung des Motivs des kindlichen, aber im Grunde beziehungslosen Erwachsenen in diesem Roman entzieht sich der Interpretation, denn die Abwesenheit von Schuld ist eben nicht gleichbedeutend mit kindlicher Güte, wie sie Oliver Twist und Nell Trent (OCS) als Ideal verkörpern.

---

<sup>128</sup> Dickens hatte den Roman ursprünglich um eine andere Romanfigur herum konzipiert. In den ersten war als Titelheld der Schlossermeister Gabriel Varden vorgesehen, der als durchgehend rational agierender Hüter der bürgerlichen Ordnung die Schlüssel zum Gefängnis, das später die Aufständischen sowie Barnaby und dessen Vater beherbergt, herstellt und verwaltet (Schlicke 30).

Kinder im eigentlichen, biologischen Sinne kommen in *Barnaby Rudge* nicht vor, ebensowenig wie das Geflecht von *in-loco-parentis* Beziehungen, das für die Figurenkonstellation der ersten Romane von zentraler Bedeutung ist. Dickens zeigt zwar in den Strängen der Nebenhandlung eine Reihe von Parallel- beziehungsweise Komplementärfiguren zu Barnaby, aber diese reflektieren nicht mögliche Facetten seiner – eben nicht vorhandenen – Identität, sondern lediglich schematisch vergleichbar angelegte Vater-Sohn Beziehungen. Die innovativen Ansätze zur Auslotung psychologischer Prozesse fehlen hier völlig. Barnaby und drei männliche Nebenfiguren gleichen Alters werden jeweils in ihrer Vater-Sohn Beziehung gezeigt, aber alle Figuren bleiben statisch und repräsentieren bestimmte Rollen, Normen und Werte der vorindustriellen Gesellschaft. Die Handlung ist hier nicht einmal in Ansätzen psychologisch motiviert, sondern wird durchgehend auf schematische Weise moralisch verhandelt.

Die Vater-Sohn Beziehungen sind über die Thematik der patriarchalischen Familienstruktur miteinander verklammert. Dickens zeigt drei klassengebundene Spielarten: eine aristokratische sowie eine bürgerliche in der Provinz in der Nähe Londons, und in London die Haushaltsfamilie des Schlossermeisters Varden mit seinem Gesellen. Keine dieser Familien ist im modernen Sinne von emotionalen Bindungen geprägt, sondern sie zeichnen sich vielmehr durch ein extremes Hierarchiegefälle zwischen Vater und Sohn aus, wobei der Vater jeweils nach patriarchalischen Prinzipien über Leben und Partnerwahl der Söhne bestimmen will. In den Figurenkonstellationen in der Nebenhandlung macht Dickens die Notwendigkeit des Ausbruchs aus der traditionellen Familie und die damit verbundenen Entwicklungsmöglichkeiten für das Individuum sehr deutlich, indem er die Pervertierung der traditionellen Familienmodells anhand des aristokratischen Vaters zeigt.

Sir John Chester ist Vater zweier Söhne, die in scharfem Kontrast zueinander stehen. Er will die Heirat seines legitimen Sohnes Edward mit der bürgerlichen, katholischen Emma Haredale verhindern, der Tochter des Mordopfers durch Vater Barnaby. Es geht Chester dabei jedoch nicht um religiöse Motive, ebensowenig wie um den Fortbestand der Dynastie, sondern einzig um die Aufrechterhaltung seines hedonistischen

Lebensstils, der nur durch die Heirat seines Sohnes mit einer reichen Erbin garantiert werden kann, nachdem er das Familienerbe verbraucht und verspielt hat. Er ist ein parasitärer Vater, der zukünftigen Generationen nichts weitergeben kann, aber auf seinem Recht beharrt, über die Geschicke seines Kindes und dessen Partnerwahl nach dynastischen Kriterien zu bestimmen. Sein Sohn Edward verweigert sich diesem Gebot, bricht mit dem Vater und orientiert sich in seiner Partnerwahl und der Entscheidung für eine selbständige Berufsausübung in den westindischen Kolonien am bürgerlichen Familienmodell. Der aristokratische Vater stirbt schließlich in einem Duell mit dem Vormund Emmas, der zunächst aus religiösen Gründen die Heirat verhindern will, aber schließlich seinen Segen zu der Verbindung gibt und sich in ein katholisches Kloster auf dem europäischen Kontinent zurückzieht, wo er bald darauf stirbt. In beiden Familien ist also eine generationenübergreifende Diskontinuität zu verzeichnen und eine deutliche Hinwendung zum modernen, bürgerlichen Familienmodell. In gewisser Hinsicht ist diese bewußte Formulierung der Notwendigkeit zu bürgerlicher Selbstbestimmung des Individuums ein Vorgriff auf die zentrale Thematik der späteren Romane – allerdings nur in der Nebenhandlung.

Sir John Chesters zweiter Sohn ist der vom Vater nicht anerkannte, nicht ehelich geborene Hugh, dessen Mutter eine Zigeunerin war, die wegen einer Straftat gehenkt wurde. Der soziale Außenseiter Hugh arbeitet als Stallknecht im Landgasthof 'Maypole', wo er mit den Tieren im Stall lebt. Seine Sozialisationsgeschichte trägt Züge eines "wildes Kindes" (Richter 142). Das Trauma der Vernachlässigung ohne den zivilisatorischen Einfluß der Familie ist hier ein weiterer rudimentärer Ansatz zu einer psychologischen Betrachtung der Kindheitsgeschichte. Hugh wird von seinem intriganten aristokratischen Vater als gewaltbereiter Handlanger ebenfalls ausgebeutet und wird wegen seiner Beteiligung an den Aufständen schließlich gehenkt.

Es bestehen von Dickens sicherlich bewußt angelegte Parallelen zwischen Barnaby und Hugh: beide wurden von ihren Vätern verlassen und sind soziale Außenseiter, die durch die kriminellen Taten der Eltern gebrandmarkt sind und als Analphabeten leicht durch andere zu instrumentalisieren sind. Der entscheidende Unterschied ist hier die liebevolle Betreuung durch die Mutter, die Barnaby zuteil wird, Hugh jedoch nicht, so dass es für ihn letztlich keine Rettung geben kann, selbst dann nicht, als ausgerechnet Barnaby ihn rettet, nachdem er im Verlauf der Unruhen vom Pferd gestürzt und verwundet worden

ist. Dickens' bewußte Parallelführung der Schicksale der jungen Männer im Roman wird auch darin deutlich, dass Barnaby Hughs Halbbruder Edward Chester in einer ähnlichen Situation beisteht, nachdem er ihn als Opfer eines Raubes verletzt am Straßenrand liegend gefunden hat. Barnabys rudimentäre Fähigkeit zu Empathie verweist auf die Bedeutung der Mutter für seine emotionale Entwicklung im Kontrast zur Verwarlosung des unehelichen Sohnes des verantwortungslos-hedonistischen Aristokraten.

Eine Parallelführung besteht auch zwischen der aristokratischen und der bürgerlichen Familie des Gasthofbesitzers des "Maypole", der Schauplatz der Handlung außerhalb Londons. Der Besitzer John Willett behandelt seinen erwachsenen Sohn Joe wie ein Kind, indem er ihn nur Hilfsdienste verrichten und keine Verantwortung für den Familienbetrieb übernehmen läßt, und schließlich sogar unter Hausarrest stellt. Der Gastwirt und seine Gäste werden als Anhänger einer nostalgisch verklärten Vergangenheit dargestellt, die das Erzählen von Geschichten über längst vergangene Ereignisse miteinander vereint. Der namensgebende Maibaum des ländlichen Gasthofs ist vorchristlichen Ursprungs und reflektiert symbolisch den Fruchtbarkeitszyklus der Natur und damit eine ahistorische Sicht auf die Gesellschaft. Die fortschrittsfeindliche Haltung Willetts erlaubt dem Sohn keine Möglichkeit zur selbstbestimmten Lebensführung, was im Scheitern von Joes Werbung um die Tochter des Schlossermeisters Dolly Varden deutlich wird. Als Akt der Rebellion gegen den Vater zieht Joe in Amerikanischen Unabhängigkeitskrieg, wo er einen Arm verliert. Die physische Schwächung läßt ihn jedoch als Individuum gestärkt zurückkehren, was in einer veränderten Haltung des Vaters und der geläuterten Dolly resultiert, so dass er schließlich das ihm zustehende Erbe übernehmen und die gewünschte Ehe eingehen kann. Der Gasthof wird durch den marodierenden aufständischen Mob weitgehend zerstört, kann jedoch wieder aufgebaut werden, im Gegensatz zu "the Warren", dem Landsitz der katholischen Familie Haredale, der durch Feuer komplett zerstört wird. Vormodern-ländliche Traditionen können in den Wandel der Gesellschaft und der Familienstrukturen hinübergerettet werden, die katholisch-aristokratische Familienstruktur hat in der säkularen Gesellschaft jedoch keinen Platz, eine Entwicklung, die durch die Ehe der katholischen Erbin Emma mit dem Protestanten Edward Chester gefolgt von ihrer Emigration in die Kolonien zementiert wird.

Dickens zeigt noch eine weitere Parallele in der Figurenkonstellation um väterliche Autorität in der Haushaltsfamilie des bürgerlichen Schlossermeisters Gabriel Varden in London. Hier befinden sich wirtschaftlicher und häuslicher Bereich unter einem Dach und damit ist auch das Verhältnis von Meister und Lehrling eine familienähnliche Lebensgemeinschaft, die gewissermaßen eine *in-loco-parentis* Beziehung darstellt, wenn auch unter anderen Bedingungen als in den Romanen, die in der zeitgenössischen Realität angesiedelt sind. Varden repräsentiert jedoch nicht das patriarchalische Prinzip im autoritären Sinn, sondern den benevolenten Paternalismus, den Dickens in vielen seiner Romane individuellen Romanfiguren zuschreibt – angefangen mit Mr Brownlow in *Oliver Twist* - und darüber hinaus als Ideal gesellschaftlicher Verantwortung postuliert. Dies wird bereits zu Anfang des Romans deutlich als Varden dem patriarchalischen John Willett rät, seinen Sohn nicht wie ein Kind zu behandeln, um nicht eine 'ill-timed rebellion' zu provozieren (BR 3). Sein Lehrling jedoch, der physisch kleine Sim Tapertit – charakterisiert durch den Diminutiv in der Namensgebung - neigt zu megalomaner Selbstüberschätzung. Er schließt sich einem Kult, den "Prentice Knights" an, der sich auf Zunftrechte und vermeindliche Rechte ("ancient rights and holidays") beruft, um die bestehende Ordnung durch rebellische und konspirative Aktionen zu stürzen, und dies sowohl im Mikrokosmos der Haushaltsfamilie Varden als auch im Zuge der Massenunruhen im gesamtgesellschaftlichen Makrokosmos. Dickens verbindet diese Mittelalterparodie mit einer grotesken Sozialsatire um den Lehrling und das ebenfalls rebellische Hausmädchen, so dass die Sympathie lenkung für den Leser eindeutig ist. Für Dickens kann nur eine paternalistische Familien- und Gesellschaftsordnung dem Kind - und in Analogie dazu und dem Volk - die Bedingungen bieten, die für eine organische Entwicklung nötig sind.

Der bürgerliche Joe Willett und die ebenfalls bürgerliche, jedoch urbanere Dolly Varden sind in diesem Roman die Träger der familialen Utopie, die Dickens sonst üblicherweise für seine zentralen Romanfiguren entwirft. Beide werden von ihren jeweiligen Eltern mit einem beträchtlichen Vermögen durch Mitgift und Erbe ausgestattet und sind in ihrer Ehe wirtschaftlich und in ihrer emotionalen Verbindung ebenso erfolgreich wie kinderreich, so dass der durch einen Bauernhof erweiterte Gasthof bald von "more small Joes and small Dollys than could easily be counted" (BR "Chapter the Last" 685) bevölkert wird. Auch der zunächst traumatisierte Barnaby findet hier mit seiner Mutter ein neues Zuhause und erholt sich schließlich von "the

shock he had sustained" (BR 687). Dickens macht deutlich, dass in dieser bürgerlichen Familie der Nebenhandlung die Verbindung von Familientradition – hier im Sinne von Erbschaft - und Unabhängigkeit in idealer Weise gelingt: "Joe inherited the whole; so that he became a man of great consequence in those parts, and was perfectly independent" (BR 687).

Dickens' Parallelführung von individueller Familiengeschichte und historischen Ereignissen ist in der Vergangenheit kritisch bewertet worden (Schlicke 33), doch der Roman verdeutlicht einen entscheidenden Aspekt seines Romanschaffens. Dickens unternimmt hier den systematischen Versuch, eine Verbindung zwischen der privaten und öffentlichen Sphäre herzustellen und das wechselseitige Verhältnis vom Mikrokosmos der Familie und dem Makrokosmos der Gesamtgesellschaft zu beschreiben. Der historische Stoff erleichtert es ihm, Familie und Gesellschaft als strukturanalog darzustellen - im Positiven wie im Negativen. Das konfliktreiche Auseinanderbrechen der Familie wird zunächst reflektiert durch den drohenden Zusammenbruch der gesellschaftlichen Ordnung: "The social order reflects the domestic world where the troubled relationships between fathers and sons produce violence and rebellion" (Paul Davis 15). Die Herstellung der die Religionsunterschiede überwindenden Harmonie der bürgerlichen Familie am Schluß der Romanhandlung korreliert mit "the re-establishment of peace and order" in London (BR 684), wo General Gordon der Prozess gemacht wird. Dickens zeigt ihn bezeichnenderweise als Fanatiker ohne Familie oder Privatleben, dessen antikatholischer Wahn nur als Vehikel für die private Unzufriedenheit einer unterdrückten Generation von Kindern dient, die folglich nach Läuterung der Väter wieder in die Familientradition eingebunden werden können. Dickens nutzt den Roman auch für eine Attacke auf die *laissez-faire* Haltung der etablierten politischen Klasse, die hier durch den 'Lord Mayor' repräsentiert wird, und der mit seiner Tatenlosigkeit vor allem das ungebildete Volk, für das er eigentlich Fürsorge zu tragen hätte, in Gefahr bringt. Die Szene, in der der Bürgermeister seine Tatenlosigkeit rechtfertigt, ist nur eine Vignette (BR 61, 507-8) aber die hier skizzierte Geisteshaltung wird Dickens in seiner Anklage gegen 'Chancery' in *Bleak House* wieder aufnehmen und ins Zentrum seines Interesses setzen. Die Darstellung der Wechselbeziehung zwischen Familie und Gesellschaft ist die bewußt konzipierte, wenn auch schematisch ausgeführte Innovation des Romans. Der Rekurs auf den historischen Stoff scheint Dickens dazu gedient zu haben, die traditionelle Familie gründlich zu

analysieren und endgültig zu verwerfen bevor er sich in *Martin Chuzzlewit* deutlicher als zuvor den Chancen aber auch Verpflichtungen zuwendet, die sich für das Individuum aus dem Statusverlust der Familie ergeben.

Der Roman gilt seit seinem Erscheinen als unpopulär (Schlicke 33) und es gibt insgesamt vergleichsweise wenig Sekundärliteratur zu ihm; Waters et al. lassen ihn in ihren Untersuchungen zur Familie unerwähnt. Seit Forsters zeitgenössischem Kommentar (Schlicke 33) bezieht sich der Tenor der Kritik auf den gescheiterten Versuch, zwei disparate Stoffe, "clichéd gothic melodrama" und "historical novel" (Paul Davis 21), miteinander zu vereinen. Der wenig identifikatorisch wirkende Antiheld im Zentrum und Dickens' rudimentäre Beherrschung der hier angewendeten Montagetechnik, die in der mangelnden Kohärenz zwischen den beiden Aspekten des Romans resultiert, sollten jedoch nicht den Blick darauf verstellen, dass Dickens in der Zusammenführung der Wechselbeziehung von Familie und Gesellschaft durchaus einen entscheidenden Schritt unternimmt. John Butt und Kathleen Tillotson weisen bereits 1957 auf die thematische Verbindung des Romans mit der Chartistenbewegung als Reaktion auf die New Poor Law hin (Paul Davis 21), und es scheint als sei dies Dickens' erster Versuch, eine zeitgenössische soziale Problematik gewissermaßen metonymisch zu bearbeiten, eine Technik, die er in den späteren Romanen, beispielsweise in *Bleak House* und *Little Dorrit*, perfektioniert.

In der Betrachtung der Familienthematik im Gesamtwerks fällt auf, dass Dickens auch 18 Jahre später, in seinem zweiten historischen Roman, *A Tale of Two Cities*, eine weitere revolutionäre Bewegung ebenfalls anhand von Familiengeschichten als generationsübergreifende Diskontinuität darstellt. In beiden Fällen ist zwischen Eltern und Kind, in *A Tale of Two Cities* sind es Vater und Tochter, keine kontinuierliche Entwicklung der Beziehung oder Konfliktresolution durch einen Erkenntnis- und Reifeprozess mit anschließender (Wieder-) Annäherung möglich. Diese Figurenkonstellation, in der die Eltern – oder ein Elternteil – zwar leben, aber eine sich entwickelnde und reifende Beziehung zum Kind nicht stattfinden kann, macht die beiden um 18 Jahre auseinanderliegenden Romane über ihren thematischen Bezug zu historischen Revolutionsbewegungen hinaus strukturell miteinander vergleichbar, wie Kapitel 6.1 sichtbar wird. Die Problemstellung, die den Wandel der Familienstrukturen

mit Revolution und Reform in Beziehung setzt, beschäftigt Dickens also weit über diesen frühen Roman hinaus.

Dickens nimmt in diesem historischen Roman eine ambivalente Haltung ein: Zum einen erweist sich die traditionelle Familien- und Gesellschaftsordnung als weder human noch zukunftsfähig, denn Traumatisierung, Ausbeutung und Unterdrückung sind durch die Väter verursacht und haben die Rebellion zur logischen Konsequenz. Gleichzeitig wird die Auflösung der alten Ordnung jedoch als bedrohlich empfunden, denn der Orientierungsverlust, der sich aus der Erosion der alten Ordnung ergibt, führt zu sozialen Unruhen und krimineller Gewalt. Die Konstellation des durch Erbsünde mit dem Vater verbundenen ewigen Kindes kann als symbolische Repräsentation der patriarchalischen Ordnung in ihrer negativsten Form gelesen werden, aus der es kein Entrinnen gibt. Anders als in allen anderen Romanen wird der Zusammenbruch der Familie hier gerade nicht durch die Phänomene des Modernisierungsprozesses der Gesellschaft motiviert. Die revolutionäre Grundstimmung läßt sich zwar mit den Aufbruchsbestrebungen der jungen Generation in den Nebenhandlungen in Bezug setzen, doch da das Resultat der konstruierten Verknüpfung der Familiengeschichte Barnabys mit dem anachronistischen anti-katholischen Aufstand Stasis ist, ergibt sich kein erkennbarer Gewinn für Dickens in seiner Auseinandersetzung mit der Familienthematik. In seinem Vorwort zur Gesamtausgabe von 1841 scheint sich Dickens seines eigenen Mangels an Klarheit bewußt zu sein:

If the object an author has had, in writing a book, cannot be discovered from its perusal, the probability is that it is either very deep, or very shallow. Hoping that mine may lie somewhere between these two extremes, I shall say very little about it... (BR 3)

#### 4.5 *Martin Chuzzlewit*

Mit dem Titel der Erstausgabe von *Martin Chuzzlewit* stellt Dickens der Romanhandlung eine doppelte Parodie voraus. Er distanziert sich damit bereits von der narrativen 'Life and Adventures' Formel des 18. Jahrhunderts und vor allem von der traditionellen identitätsbestimmenden Funktion der Familie:

The Life and Adventures of Martin Chuzzlewit, His relatives, friends, and enemies. Comprising all His Wills and His Ways, with an Historical record of what he did and what he didn't; Shewing moreover who inherited the Family Plate, who came in for the Silver spoons, and who for the Wooden Ladles. The whole forming a complete key to the House of Chuzzlewit. (Originaltitel der Serienpublikation zitiert nach Paul Davis 285)

Dieser ironischen Distanzierung gibt er breiten Raum, denn das gesamte erste Kapitel ist eine Satire auf die nach dynastischen Prinzipien konstituierte Familie, in der Abstammung, Erbschaftsverhältnisse und davon abgeleitetes Sozialprestige die alles entscheidenden Faktoren sind. Vor dem Hintergrund des Originaltitels und des fiktiven Stammbaums der Chuzzlewits, "descended in a direct line from Adam and Eve" (MC 1, 13), die einen Familienroman versprechen, erscheint das Fehlen der Eltern um so deutlicher. Letztmalig wählt Dickens hier die Figurenkonstellation, die für die zentralen Figuren der frühen Romane mit Ausnahme von *Barnaby Rudge* typisch ist: auch in *Martin Chuzzlewit* fehlt die Generation der Eltern des Titelhelden als Bindeglied zwischen den Generationen. Wie die Eltern Nells in *The Old Curiosity Shop* finden auch Mutter und Vater Chuzzlewit keinerlei Erwähnung, doch das Fehlen der Eltern als Symptom für die Schwächung des traditionellen Status' der Familie in der Gesellschaft des 19. Jahrhunderts erscheint hier ambivalent, denn anders als der schwache, spielsüchtige Großvater Trent ist Großvater Chuzzlewit als patriarchalisches Familienoberhaupt in seiner Ausübung der Verfügungsgewalt über das beträchtliche Familienvermögen überaus präsent. Die Krise der Familie entsteht hier nicht durch den Verlust der materiellen Grundlage der bürgerlichen Familie, etwa durch finanzielle Fehlspekulation wie in *Nicholas Nickleby*, sondern durch innerfamiliäre Konflikte und Verteilungskämpfe unter rivalisierenden Mitgliedern.

Dickens verschärft hier zunächst die Kritik an der patriarchalischen Familie, er bereits in *Barnaby Rudge* formuliert. Zum Schluß des Romans wird allerdings zumindest die identitätsbestimmende Funktion der Erbfolge wieder hergestellt. Zugleich führt Dickens eine entscheidende Neuerung ein, indem er erstmals die Notwendigkeit des bürgerlichen Bildungsweges und der selbstbestimmten, zukunftsorientierten Berufswahl thematisiert und ausdrücklich mit dem Willen des patriarchalischen Familienoberhauptes kontrastiert. Der Fokus dieser Analyse liegt auf dieser Neuerung in Relation zu den bereits besprochenen Romanen. *Martin Chuzzlewit* wird hier als der letzte in der Reihe der frühen Romane behandelt, da die Restitution der identitätsbestimmenden Funktion der Familie und der Aufbruch in die bürgerliche Selbstbestimmung unvermittelt nebeneinander stehen, ein Spannungsverhältnis, das Dickens trotz der epischen Breite der miteinander verwobenen Handlungsstränge um eine Vielzahl von Mitgliedern der Familie Chuzzlewit nicht auflösen kann. Die Rezeption des Romans gilt allgemein als problematisch: "... puzzlement has been the dominant response" (Robert Lougy 1990 xix, zitiert nach Schlicke 377). Paul Davis verwendet die Formulierung "lack of a coherent center", um die Stoßrichtung der Kritik zusammenzufassen (296). Waters et al. lassen ihn in ihren Studien zur Familie bei Dickens ausser Acht.<sup>129</sup>

Wie die Plots in *Oliver Twist* und *Nicholas Nickleby* ist auch in diesem Roman die Handlung um den Titelhelden darauf ausgerichtet, den verlorenen Status als finanziell abgesicherter Bürgersohn wiederherzustellen. Dickens zeigt hier einen Titelhelden, der nicht als fertiger und unveränderbarer Charakter von äußeren Einflüssen psychisch unberührt bleibt, sondern durch seine Erfahrungen lernt und zur Reife gelangt, wodurch er sich zum Schluß des Romanhandlung für den bürgerlich-wohlhabenden Status qualifiziert, der ihm nach dem traditionellen Familienmodell von Geburt zugestanden

---

<sup>129</sup> Der Exkurs des Titelhelden nach Amerika ist von einigen Kritikern als disjunkter Reisebericht und Notbehelf beschrieben worden, mit dem Dickens sinkenden Verkaufszahlen entgegenzuwirken und seine vertraglichen Verpflichtungen gegenüber seinem Verleger zu erfüllen hoffte. Dickens' Eindrücke von seiner Amerikareise von 1841 waren bereits in *American Notes for General Circulation* publiziert worden; *A Christmas Carol* wurde 1843 ebenfalls zwischengeschoben bevor *Martin Chuzzlewit* schließlich 1844 vollendet wurde (Schlicke 373-4). Der Titelheld wird über eine lange Strecke aus dem Zentrum der Handlung entfernt. Der daraus resultierende Eindruck von Unklarheit über den Stellenwert der Figuren und ihrer Beziehungen im Handlungsgefüge sowie die Ambivalenz in der Bewertung der Bedeutung der Familie in Relation zum Individuum dürften zur Irritation der zeitgenössischen Leserschaft und den im Vergleich zu den ersten Romanen geringen Verkaufszahlen beigetragen haben. Andererseits erfüllt die transformatorische Emigrationsepisode in Bezug auf die Beziehung zwischen Individuum und Familie eine wichtige Funktion, da sie auf die Bedeutung des Lernens verweist.

hätte. Die Stärkung der Selbstbestimmung des Kindes durch Emigration und Rückkehr zur Familie, die Dickens in *Barnaby Rudge* in der Nebenhandlung zeigt, rückt hier deutlich ins Zentrum des Geschehens.

Lebenserfahrung und Lernen sind hier erstmals als entscheidende Komponenten der Charakterbildung dargestellt: Im Kontext der Familienproblematik ist dies die entscheidende Neuerung des Romans. Die Notwendigkeit des Lernens als Teil des Ablösungsprozesses des Kindes von der Familie ist hier sogar als bürgerliche Form der Ausbildung – in enger Verzahnung mit der Identitätsbildung – formalisiert, denn Martin Chuzzlewit strebt nach einer Berufsausbildung zum Architekten und hat damit schließlich Erfolg. Die Berufswahl des jungen Architekten ist ein modernes Moment, was speziell in seinem Entwurf für ein neues Schulgebäude deutlich wird, das als Symbol für die zukunftsorientierten Aufbau- und Bildungsleistungen gelesen werden kann, die Dickens und vielen seiner Zeitgenossen als Voraussetzung für gesellschaftlichen Fortschritt erschienen. Die Form der Ausbildung für nicht-traditionelle technische Berufe war in den 1840er Jahren jedoch noch nicht institutionalisiert.<sup>130</sup> Dickens verdeutlicht diesen Mangel an Modernität in der englischen Gesellschaft anhand der quasi familiäre Beziehung zwischen dem unfähigen Architekten Pecksniff und seinen Schülern Martin Chuzzlewit (der mit ihm weitläufig verwandt ist) und Tom Pinch in einer traditionellen Haushaltsgemeinschaft, eine physische Nähe, die es Pecksniff ermöglicht, den gelungenen Entwurf für das neue Schulgebäude zu stehlen und als seinen eigenen auszugeben, was ihn als ausbeuterischen Ersatzvater charakterisiert. Signifikant ist hier auch die Schulform, die ausdrücklich für die Söhne des mittleren Bürgertums konzipiert war, die sich die 'public schools' nicht leisten konnten, aber eine Schulbildung auf einem vergleichbaren akademischen Niveau anstrebten. Martin Chuzzlewit reagiert auf die Appropriation seiner preisgekrönten Bauzeichnung durch Samuel Pecksniff mit den Worten: "My grammar school. I invented it. I did it all" (MC 35, 522). Seine emphatische Wortwahl und Enttäuschung darüber, dass Pecksniff auch seine Teilnahme an der feierlichen Grundsteinlegung im Beisein des Parlamentsabgeordneten usurpiert hat, läßt die Interpretation zu, dass Martin sich nicht nur mit seiner Arbeit am Schulgebäude, sondern darüber hinaus auch mit der Ausrichtung und Klassenverortung dieser

---

<sup>130</sup> Im Gegensatz zu traditionellen 'apprenticeships', die Dickens anhand des Schlossers in *Barnaby Rudge* und Pips abgebrochener Lehre als Schmied (GE) zeigt.

Ausbildungsform, identifiziert, die es dem Individuum ermöglicht, weitgehend unabhängig von der Familie eine selbstbestimmte bürgerliche Berufswahl zu treffen.

Mit der Notwendigkeit der Verpflichtung zur eigenständigen Berufs- und Charakterbildung des Kindes – wobei die Gefahr des Scheiterns durch die Todesgefahr in der Emigration gleichfalls explizit gemacht wird – vollzieht Dickens einen entscheidenden Schritt der Abkehr vom traditionellen Familienmodell. Zugleich wird jedoch auch die traditionelle Verpflichtung des Einzelnen gegenüber der Familie angemahnt, wenngleich dies vor allem ex negativo geschieht, wofür Pecksniff ein Beispiel ist. Das genaue Verhältnis von Individuum und Familie bleibt hier unklar, denn Dickens betreibt einerseits die Ausrichtung der Romanhandlung auf einen jungen, aktiven Helden, der um Selbstbestimmung ringt, doch andererseits wird der Titelheld erst relativ spät eingeführt und ist nach seiner unfreiwilligen und abrupten Emigration in die Vereinigten Staaten über weite Strecken (über eine ungenau definierte Zeitspanne von circa einem Jahr) abwesend, während die Handlung um Pecksniff und die Intrigen einer Reihe anderer Familienmitglieder kreist. Der quasi-dynastischen und zugleich amorphen Großfamilie – die genauen Verwandtschaftsbeziehungen und Erbansprüche bleiben vielfach offen - wird breiter Raum eingeräumt. Das bürgerliche Individuum und seine eigenständige Arbeit und Lebensgestaltung stehen daher nicht eindeutig im Zentrum des Romans.

Auch aus dem Romantitel ergibt sich ein Mangel an Klarheit, denn er verweist auf eine Ambiguität der Namensgebung, da der Titelheld den Namen seines Großvaters trägt, der im Familiengefüge die Rolle des Patriarchen innehat. Der Enkel Martin formuliert Ansprüche an den Großvater als Familienoberhaupt; zum einen ist dies die Finanzierung seiner Ausbildung, zum anderen die Einwilligung in die Ehe mit der jungen Pflegerin des Großvaters. Eine emotionale Bindung zwischen Enkel und Großvater besteht jedoch nicht, denn sie sind einander fast völlig unbekannt und der Großvater verweigert die Kommunikation mit allen anderen Familienmitgliedern. Doch die Weigerung des Großvaters, die Rolle des Familienoberhauptes anzunehmen und das Familienvermögen an jüngere Generationen weiterzugeben, wird im Gesamtgefüge der Figurenkonstellation des Romans durchaus ambivalent verhandelt. Zwar ist der Großvater selbstbezogen, aber er ist dabei deutlich weniger egozentrisch, parasitär und kriminell als andere Mitglieder der weitverzweigten Verwandtschaft, die sich im

Verlauf des Romanhandlung des geistigen Diebstahls (der Bauzeichnung für das Schulgebäude), des Anlagebetrugs, des versuchten Vaternmordes und des Mordes aus Habgier schuldig machen. Die Stammbaumparodie des ersten Kapitels macht deutlich, dass diese Verhaltensweisen das eigentliche Erbe der Familie sind, das moralisch, nicht psychologisch verhandelt wird: "the Chuzzlewits were actively connected with divers [sic ] slaughterous conspiracies and bloody frays" und Dickens stellt gar einen "Chuzzlewit Fawkes" in die Genealogie (MC 1, 13-14).

Die Mitglieder der erweiterten Familie Chuzzlewit pflegen obsessive und bisweilen fast inzestuöse Beziehungen untereinander, die wegen ihrer Parallelführung zu dem jungen Martin für die Bestimmung der Funktion der Familie relevant sind und daher im Folgenden kurz zusammengefaßt werden. Die Eheschließung innerhalb der Familie zwischen Jonas Chuzzlewit und der Tochter Pecksniffs - der vermutliche Verwandtschaftsgrad ist hier Cousin und Cousine – erinnert an vormoderne, dynastische Verbindungen. Diese Ehe, ebenso wie alle anderen Familienbeziehungen, ist ausschließlich von Geldgier gekennzeichnet und völlig frei von Sympathie. Alle Familienmitglieder sind auf den Großvater fixiert, der über das eigentliche Familienvermögen verfügt, was sie aber nicht daran hindert, sich gegenseitig auszubeuten und zu betrügen. Die Familie ist also ein durch und durch negativer Faktor für den Titelhelden: die fehlenden Eltern verweisen auf die Möglichkeit des Ausbrechens aus der fatalen Kontinuität der Familientradition von unlauteren und kriminellen Machenschaften. Dies wird besonders deutlich in der zu Großvater und Enkel parallel angelegten Beziehung des Vater-Sohn Gespanns Anthony und Jonas Chuzzlewit, der jüngere Bruder des Patriarchen Martin, der nach dem Prinzip der Primogenitur Alleinerbe des Familienvermögens ist. Hier ist das elterliche Bindeglied zwischen den Generationen vorhanden und beide leben gar im selben Haus in London, aber die Vater-Sohn Beziehung ist so fundamental von Haß und Habgier gekennzeichnet, dass der Sohn plant, den Vater zu ermorden. Bevor es dazu kommen kann, stirbt dieser eines natürlichen Todes, woraufhin Jonas den betrügerischen Partner eines Cousins aus Habgier ermordet, dabei einen Dienstenjungen schwer verletzt am Straßenrand liegen läßt (dieser überlebt nur durch ein Wunder) und nach seiner Verhaftung mit dem ursprünglich für seinen Vater bestimmten Gift Selbstmord begeht. Implizit läßt diese parallele Figurenkonstellation den Schluß zu, dass eine Beziehung Martins zu seinem Vater möglicherweise ähnlich fatale Folgen gehabt haben könnte. Es

ist also die Distanz zum Großvater und damit zur Familie, die seine Freiheit und sein Überleben ermöglicht. Die Stammbaumparodie erscheint in diesem Licht als eine der Handlung um die Pervertierung des traditionellen Familienmodells bewußt vorangestellte thematische 'keynote', ein narratives Verfahren, das Dickens in seinen späteren Romanen wie *Hard Times* und *Bleak House* sehr viel bewußter und stringenter wieder aufnimmt. Die Betonung der Habgier ist auch als Symptom für den extremen Individualismus und die Negierung sozialer Verpflichtungen, den der Wirtschaftsliberalismus, zusammengefaßt als Carlyles "cash nexus", nicht nur erlaubt, sondern als Instrument der Modernisierung aktiv befördert.<sup>131</sup>

Die Weigerung des Großvaters, dem Enkel die Ausbildungsfinanzierung ebenso wie die Eheschließung mit seiner Gefährtin Mary Graham zu ermöglichen, erscheint unzureichend motiviert, zumal er über ein beträchtliches Vermögen verfügt und explizit weder ein Liebesverhältnis noch eine väterliche Beziehung zu der jungen Frau unterhält.<sup>132</sup> An Stelle von psychologischer Motivation greift Dickens auf das Muster des moralischen Exemplums zurück, denn der junge Martin muß lernen, seine überhebliche Anspruchshaltung und herablassende Haltung gegenüber Personen, die er als sozial niedrig gestellt einordnet, zu überwinden. Erst durch die Erfahrung des Scheiterns in der Emigration qualifiziert sich Martin schließlich für die Ehe mit der aufopferungsvollen und mittellosen Mary. Die Einsicht in die Notwendigkeit der Fürsorge für andere in Kombination mit dem Willen zur Eigenleistung, die er als

---

<sup>131</sup> Hilfreiche *in-loco-parentis* Beziehungen und gelungene Lebensgemeinschaften in Form von alternativen Familien, deren Mitglieder nicht miteinander verwandt sind, erscheinen in *Martin Chuzzlewit* nur in zaghaften Ansätzen. Das "Blue Dragon" Gasthaus, dessen Schankhilfe Mark Tapley (MC 7, 106) dem jungen Martin in Amerika das Leben rettet, sowie "Mrs Todgers lodging house", dessen Ortsbeschreibung im Labyrinth der Strassen Londons an Fagins Behausung erinnert (MC 9,131), sind zwar einladend, doch durch den Einfluß der weitverzweigten Familie moralisch korrumpiert. Auch das Verhältnis von Provinz und London ist nicht eindeutig, zumal die Grenzen durch die ständige Mobilität fast aller Romanfiguren verwischen. Schauplatz der Handlung um Pecksniff und den Großvater ist eine Provinzstadt bei Salisbury, während London als potentieller Ort der Freiheit, aber auch der Korruption dargestellt wird – Anthony und Jonas Chuzzlewit betreiben ihre korrupten Geschäfte ebenfalls in der Großstadt. Da die Emigration für Martin fast tödliche Folgen hat, ist ein physisches Entrinnen vor dem Einfluß der Familie an einen schützenden Ort in diesem Roman offenbar nicht mehr möglich.

<sup>132</sup> Mary ist als seine Gefährtin und Pflegerin angestellt und ausdrücklich von jeglichem Testamentsanspruch ausgeschlossen. Sie ist also de facto eine berufstätige junge Frau im modernen Sinne; die für Dickens' sonst so typische *in-loco-parentis* Konstruktion wird hier verworfen, um sie als ebenbürtige Partnerin des ebenfalls nach Berufstätigkeit strebenden jungen Martin zu charakterisieren. Auch in diesem Roman verspricht die quasi Geschwisterehe Stabilität für die Zukunft.

Architekt durchaus zu erbringen bereit ist, sind die Grundlage für eine erfolgreiche Lebensführung.<sup>133</sup>

Erst nachdem Martin zum verantwortungsvollen Mann gereift ist, kann die generationenübergreifende Diskontinuität in der Familie überwunden werden. Der Großvater gelangt ebenfalls zur Einsicht, wenngleich seine Läuterung unvermittelt und nicht als psychologischer Prozeß gezeigt wird. Er lernt, zwischen den berechtigten und unberechtigten Ansprüchen der Familienmitglieder nach moralischen, wenn auch nicht - oder nur ansatzweise – nach emotionalen Kriterien zu differenzieren. Die perverse Grenzverwischung zwischen den Generationen, die in *The Old Curiosity Shop* das Verhältnis zwischen dem Großvater und der Enkelin prägt, wird hier zum Schluß aufgehoben, indem er seine Ansprüche an das Familienvermögen und die Gefährtin aufgibt, die ihrem Alter nach der Enkelgeneration angehört. Der Handlungsverlauf um die zentrale Figur ist also darauf ausgerichtet, die traditionelle Rolle der Familie als identitätsstiftende Instanz durch die Restitution der traditionellen Erbensprüche und den damit verbundenen sozialen Status zu bestätigen, obwohl die Familienbeziehungen hier ausschließlich als Quelle von Frustration und Gefahr dargestellt werden. Dickens übt in *Martin Chuzzlewit* zwar harsche satirische Kritik an der dynastischen Familie und an der englischen Klassengesellschaft und am materialistischen Snobismus der amerikanischen Ostküstengesellschaft gleichermaßen. Darüber hinaus zeigt einen Titelhelden, der zumindest Ansätze zu einer eigenständigen Berufsbildung unternimmt, doch vollzieht er hier noch nicht in letzter Konsequenz den Abschied vom traditionellen Familienmodell, denn am Ende der Handlung um den Titelhelden steht die Restitution seines Anspruchs an das Familienerbe, ohne einen Hinweis auf seine etwaige zukünftige Berufslaufbahn. Die Konzeption von Familie als Geflecht von Abhängigkeiten und Verpflichtungen wird hier – vorerst - zum letzten Mal als abstraktes Prinzip verhandelt bevor Dickens sich in *Dombey and Son* dem emotionalen Gehalt der Familienbeziehungen zuwendet. In den folgenden Romanen stellt Dickens den Lernprozeß des Individuums in Relation zur Familie ins Zentrum seines Interesses.

Die Neigungsehe am Schluß des Romans ist ein modernes Moment, doch das für die große Mehrzahl der Romane typische utopische Familientableau fehlt und Dickens

---

<sup>133</sup> Das Thema der Selbstbestimmung in Relation zur eigenen Familiengeschichte durch die Krise einer lebensgefährlichen Fieberkrankheit wird Dickens in *Bleak House* wieder aufnehmen.

lenkt im letzten Kapitel von den zentralen Figuren ab. Statt die Verbindung zwischen Martin und Mary weiter auszuführen, wendet er sich zwei Nebenfiguren zu und beschreibt die gescheiterte Hochzeit der Tochter Pecksniffs sowie ein vages Zukunftsszenario um den vereinsamten Assistenten Tom Pinch, das mit dem Worten 'to Heaven!' (MC 54, 782) endet, ein für Dickens wenig charakteristischer Jenseitsverweis, der auf das Scheitern der Konfliktresolution in seinem zeitgenössischen sozialen Roman hindeutet. Die fehlende Fokussierung auf die zentralen Figuren trägt zum Eindruck mangelnder Klarheit über Dickens' Positionierung des Individuums im Spannungsfeld von Familie und Gesellschaft bei, zumal der Aufbruch Martins in eine moderne, selbstbestimmte Existenz nicht konsequent vollzogen wird.

## **5. Die Romane der mittleren Schaffensphase (1846 – 1857): Die moderne Familie und das Individuum zwischen emotionaler Bindung und Freiheitsoptimismus**

Beginnend mit *Dombey and Son* verhandelt Dickens in seinen Romanen das Verhältnis von Tradition und Moderne auf grundsätzlich neue Weise, nämlich als Konflikt innerhalb der bürgerlichen Familie mit dem Fokus auf der Eltern-Kind-Beziehung. Erstmals betont Dickens die Bedeutung der Rolle der Eltern; mit Ausnahme von *Bleak House* ist zumindest ein Elternteil präsent und – wenn es sich um den Vater handelt – dominant. Die frühen Romantitel sind fast alle – mit Ausnahme von *The Old Curiosity Shop* – auf die titelgebende zentrale Figur bezogen. Der erste Titel in dieser neuen Schaffensphase, *Dombey and Son*, verweist dagegen auf die Beziehung zwischen Vater und Sohn. Die zentrale Thematik des Romans sind das Prinzip der väterlichen Dominanz und das Festhalten am traditionellen Muster der männlichen Erbfolge, die in der modernen Gesellschaft als nicht tragfähig gezeigt werden. Auch die weiteren Romane dieser Schaffensphase, *David Copperfield*, *Bleak House*, *Hard Times* und *Little Dorrit*, beschreiben die bewußte Abkehr von der als anachronistisch verstandenen patriarchalischen Familienstruktur. Zugleich rückt die emotionale Bedeutung der Eltern-Kind-Beziehung für die Entwicklung des Kindes in den Mittelpunkt des Interesses, so dass die Charakterisierungen der zentralen Figuren an psychologischer Komplexität gewinnen. Die deutliche Abkehr vom traditionellen Familienmodell sowie die Identitätsfindung des Individuums in bewußter Auseinandersetzung mit den Eltern – oder zumindest einem überlebenden, meist dominanten Elternteil – ist fortan die notwendige Voraussetzung für die erfolgreiche Gründung einer bürgerlichen Existenz, die Berufs- und Partnerwahl einschließt.

## 5.1 *Dombey and Son*

*Dombey and Son* ist der erste von insgesamt fünf Romanen, die alle die Thematik der Eltern-Kind-Beziehung in den Mittelpunkt der Handlung stellen. Wie auch in den anderen Romanen dieser Schaffensphase konzentriert Dickens sich auf jeweils ein überlebendes oder im Familiengefüge dominantes Elternteil, das in Relation zu meist einem Kind gezeigt wird. Hier ist es die Beziehung zwischen Vater Dombey und seiner Tochter, die sich nach dem Tod der Mutter im Kindbett und dem Tod des Sohnes im Kindesalter als zentral herauskristallisiert. Bereits hier ist die zunehmend psychologisch nuancierte Darstellung deutlich, die im klaren Kontrast zum Frühwerk die Romane dieser Phase auszeichnet, insbesondere in der Charakterisierung der Tochter Florence in ihrer Auseinandersetzung mit dem patriarchalischen Vater, für den ihr Wunsch nach emotionaler Bindung zunächst vollkommen wertlos erscheint. Florence ist in der zweiten Hälfte des Romans biologisch erwachsen, wenn auch physisch klein, und verläßt bewußt das Elternhaus als Akt der Unabhängigkeit. Dickens' Augenmerk gilt fortan dem emotionalen Gehalt der konfliktreichen Eltern-Kind-Beziehung und deren Bedeutung für die Beteiligten bis über die biologische Kindheit hinaus.

Die Frage nach der Bedeutung und Wandlungsmöglichkeit der Eltern-Kind-Beziehung erscheint eng mit der Auseinandersetzung mit dem sozialen und wirtschaftlichen Wandel der Gesellschaft verknüpft. Mit *Dombey and Son* verabschiedet sich Dickens endgültig von der formelhaften Wiederherstellung des Status quo ante am Schluß des Romans und verzichtet damit auf die vermutlich kompensatorische Funktion des Festhaltens an einer imaginierten traditionellen Ordnung angesichts der Erfahrung der Akzeleration der gesellschaftlichen Modernisierung. Fortan müssen sich die Vertreter der Kindergeneration von den Lebensgewohnheiten der Elterngeneration lösen und Neuland betreten, um im Privat- und Erwerbsleben erfolgreich zu sein. Dickens' Interesse gilt damit der inhärenten zukunfts- und fortschrittsorientierten Dynamik der Eltern-Kind-Beziehung. Sowohl die Kinder als auch die Eltern müssen lernen, die Beziehung zum Vertreter der jeweils anderen Generation als ergebnisoffenen Prozess zu begreifen. Es ist genau dieser gemeinsame Lernprozess, der den Fortbestand der Familie und die erfolgreiche Bewältigung des gesellschaftlichen und wirtschaftlichen Modernisierungsprozesses ermöglicht.

In allen Romanen der Haupt- und Spätphase sind Dickens' Beschreibungen der Familienbeziehungen primär auf die Eltern-Kind-Dynamik ausgerichtet. Biologische Geschwisterbeziehungen sind – wenn vorhanden - wenig facettenreich. In *Dombey and Son* ist der Bruder um viele Jahre jünger und dient vor allem dazu, die Schwester Florence als emotional reif und mütterlich zu charakterisieren. In *Hard Times* und *Little Dorrit* wird Dickens den Geschwistern der zentralen weiblichen Figuren eine ähnliche Funktion zuweisen. Geschwisterähnliche Beziehungen, die nicht auf einer biologischen Verbindung beruhen, spielen hingegen weiterhin eine entscheidende Rolle für die Herstellung von ehelichen Verbindungen zum Schluß der Romane. Dickens behält dieses Muster aus dem Frühwerk bei und richtet sein Augenmerk insbesondere in *David Copperfield* und *Little Dorrit* auf dessen psychologische Plausibilisierung. Die Familie als Leitbild gesellschaftlicher Organisation wird also auch in dieser Schaffensphase nicht transzendiert, vielmehr entwirft Dickens weiterhin Geflechte von *in-loco-parentis* Beziehungen, dessen zunehmende Komplexität in *Bleak House* kulminieren.

Die eheliche Beziehung zwischen den beiden Eltern in der zentralen Eltern-Kind-Beziehung hingegen thematisiert Dickens grundsätzlich selten. Mutter Dombey's Funktion ist die Produktion eines männlichen Erben. Sie ist darüber hinaus für den Vater weitgehend überflüssig und ihr Tod scheint bei ihm keine emotionale Reaktion hervorzurufen. Erst der Tod des Sohnes und designierten Erben bedingt seinen Wunsch nach Wiederheirat, und er beauftragt seinen Geschäftsführer mit der Suche nach einer geeigneten Ehefrau nach rein dynastischen Kriterien: Edith Granger ist aus verarmtem Adel, d.h. in der Klassenhierarchie etwas höher gestellt als Dombey und im gebärfähigen Alter.

Eine entscheidende Neuerung, die Dickens in *Dombey and Son* in Abgrenzung zu den frühen Romanen vornimmt, betrifft die Darstellung der Bedrohung des Kindes, die nun nicht mehr in erster Linie von dessen Schutzlosigkeit gegenüber den ausbeuterischen Elementen der Gesellschaft ausgeht, die aus der Abwesenheit der leiblichen Eltern resultiert. Vielmehr besteht die Bedrohung des Kindes nun im Verhalten des leiblichen Elternteils; Dickens nimmt also eine radikal neue Zuschreibung vor. Im Verlauf der späteren Romane wird diese Konstellation dadurch verkompliziert, dass der das Kind behindernde oder gefährdende Einfluß der Eltern fortwirkt selbst wenn diese abwesend sind, wie es beispielsweise bei den Müttern von David Copperfield und Esther

Summerson der Fall ist. In *Dombey and Son*, wie auch in den folgenden Romanen, steht die Elterngeneration für das Festhalten an traditionellen, überkommenen Werten. Die Orientierung an den Eltern steht so der Entfaltung des Kindes in der sich rapide modernisierenden Gesellschaft im Wege und muß daher vom Kind konfliktreich überwunden werden. Die Beziehungsdynamik zwischen Kind und Eltern – sogar bis über deren Tod hinaus - wird fortan als Lernprozeß dargestellt, der notwendige Voraussetzung sowohl für die Individuation beider Beteiligten als auch für die erfolgreiche Bewältigung der Modernisierungserfahrung der Gesellschaft ist. Die autoritätsstiftende Lebenserfahrung der Eltern und die generationsübergreifende Kontinuität, die Merkmale der traditionellen Gesellschaft sind, erweisen sich als obsolet. Dickens lotet mit *Dombey and Son* erstmals die emotionalen Voraussetzungen für die Anpassung des Individuums an den Umbauprozess der Gesellschaft aus und wird so zum Pionier der Beschreibung der Psychologie der modernen Familie.

In *Dombey and Son* beschreibt Dickens also zunächst ein Geschwisterpaar, doch verlagert sich der Fokus nach dem frühen Tod des Sohnes ganz auf die Beziehung zwischen Vater Dombey und dessen Tochter Florence. Dieser Teil macht mehr als zwei Drittel der gesamten Romanhandlung aus, so dass der Tod des Sohnes als Katalysator für die Untersuchung der höchst problematischen Vater-Tochter Beziehung gelesen werden kann. Vater Dombey wird im weiteren Verlauf der Romanhandlung fast ausschließlich in seiner Beziehung zur Tochter gezeigt. Zum einen ist die Figur der Tochter wegen der viktorianischen Zuschreibung der häuslich-familialen Gefühlsbindung an das weibliche Rollenbild besonders geeignet, die emotionalen Aspekte der Eltern-Kind-Beziehung als Gegenpart zum gefühlskalten Vater darzustellen. Zum anderen können die Dominanz des patriarchalischen Vaters und die Folgen des Festhaltens am traditionellen Familienmodell in dieser Konstellation drastischer dargestellt werden, da Söhne in der viktorianischen Gesellschaft deutlich mehr Möglichkeiten zur unabhängigen Erwerbstätigkeit und Entfaltung hatten als Töchter. Allerdings stellt Dickens viele seiner weiblichen Figuren, von der Prostituierten Nancy in *Oliver Twist* über 'Little Nell' und 'Little Dorrit', als erwerbstätig dar, was den Schluß zuläßt, dass sein Interesse vor allem der emotionalen Dynamik der Vater-Tochter Beziehung gilt, und nicht primär der Darstellung ihrer häuslichen Rolle

wie sie Coventry Patmore in "The Angel in the House" (erschienen 1854-1862) als "paragon of domesticity, virtue and humility" (British Library Collection) zelebriert.<sup>134</sup>

Die Konstellation zwischen Vater und Tochter variiert Dickens deutlich häufiger als die Beziehung zwischen Mutter und Sohn: *Dombey and Son*, *Hard Times* und *Little Dorrit* (sowie unter anderen Vorzeichen auch *A Tale of Two Cities*) sind vier Varianten, die, wie zu zeigen sein wird, von abnehmendem Optimismus in Bezug auf die Lernfähigkeit der Väter gekennzeichnet sind. Die Gründe für Dickens' gesteigertes Interesse an der Beziehung zwischen Vätern und Töchtern lassen sich nicht eindeutig klären, aber abgesehen von der weiblichen Rollenbindung an die häusliche Sphäre, aus der ein zivilisatorischer Einfluß auf Konstruktionen von Männlichkeit abgeleitet werden kann, scheint es Dickens in der Eltern-Kind-Beziehung vor allem um den emotionalen Lernprozeß zu gehen, der so als eine nicht-materielle Voraussetzung für das erfolgreiche Bestehen des Individuums im Modernisierungsprozeß erscheint, zumal Dombey im Verlauf der Romanhandlung sein beträchtliches Vermögen vollständig verliert. Als Repräsentant der patriarchalischen Ordnung muß der Vater jeweils lernen, das Kind als Individuum zu begreifen; das Kind hingegen muß lernen, sich von Vater und Mutter zu lösen, um eine erfolgreiche Existenz aufbauen zu können.

Neben den für Dickens typischen melodramatischen Szenen erreicht dieser Roman in etlichen Passagen eine neue Qualität psychologisch nuancierter Darstellung, so dass eine deutliche Grenzziehung zwischen den frühen Romanen und dieser Neuausrichtung bezüglich der Figurenkonstellation und ihrer Ausarbeitung festgestellt werden kann. Die Innovation in der Figurenkonstellation resultiert in einer im Vergleich mit den frühen Romanen deutlich stringenter konstruierten Handlung, da das gesamte Romanpersonal über die zentrale Beziehungachse der Eltern-Kind-Beziehung organisiert ist. Alle Romanfiguren sind über ihre Rolle im Konflikt zwischen Vater und Tochter definiert oder dienen als Parallel- oder Kontrastfiguren der Charakterisierung bestimmter Positionen, die Elternschaft oder emotionale Bindungen betreffen. Diese Engführung ist im Kontrast zum vorangegangenen Roman *Martin Chuzzlewit* mit seinem über weite Strecken abwesenden Titelhelden und den nur lose verknüpften Nebenhandlungen

---

<sup>134</sup> In ihrer feministischen Analyse von 1976 widerspricht Nina Auerbach dieser Interpretation; sie betont vielmehr die unüberbrückbare Distanz zwischen der weiblichen und der männlichen Sphäre als "a troubled, tragic awareness of the gulf between the sexes" (zitiert nach Paul Davis 144).

besonders deutlich. Bereits Kathleen Tillotson beschreibt *Dombey and Son* "as the earliest example of responsible and successful planning; it has unity not only of action, but of design and feeling" (157).<sup>135</sup> Die kritische Rezeption des Romans ist vor allem auf eine Neuerung in Dickens' Schreiben fokussiert: die konsequente, quasi leitmotivische Verwendung von Symbolen ist eine Technik, die er mit *Dombey and Son* entwickelt und in den folgenden Romanen, insbesondere in *Bleak House* und *Little Dorrit*, wieder zur Anwendung bringen wird, um eine Ebene symbolischer Kohärenz im Roman herzustellen (Paul Davis 144). Die Verwendung der ahistorischen Natursymbolik des Meers im Zusammenhang mit dem todgeweihten Sohn Paul Dombey und die Auseinandersetzung mit dem modernen Moment der Eisenbahn als Symbol der zeitgenössischen technologischen und sozialen Umwälzungen ist augenfällig und im Kontext der Familienthematik relevant, da sie die Dichotomie von Tradition und Moderne in gewisser Weise unterfüttert. Das in seine eigenen Gedanken versponnene Kind, das explizit als "old-fashioned child" (DS 14, 250) bezeichnet und mit der Symbolik der ewig wiederkehrenden Wellen verbunden wird, erscheint von vornherein als für die Teilnahme am Modernisierungsprozess und das ganz auf die offene Zukunft ausgerichtete Eisenbahnzeitalter ungeeignet. Ohne die Fähigkeit zu fortschrittsorientiertem Lernen ist sein Tod unausweichlich. Der entscheidende Zugewinn an Kohärenz erwächst allerdings nicht nur Dickens' Verwendung der leitmotivischen Symbolik, sondern aus der Konzentration auf die familiäre Beziehungsdynamik, im Zuge derer sowohl das Kind als auch das Elternteil lernen müssen, die anderen Familienmitglieder und sich selbst als individuell und veränderbar zu sehen. Erhalt beziehungsweise Verlust und Wiederherstellung des bürgerlichen Status' und Vermögens sind untrennbar an diesen Lernprozeß und seine erfolgreiche Bewältigung gekoppelt. In *Dombey and Son* wird dies durch die Kontrastfolie der funktionalen, als glücklich und vor Gesundheit strotzend beschriebenen Arbeiterfamilie der Toodles deutlich. Deren Mitglieder sind in der Lage, den technologischen und gesellschaftlichen Fortschritt zu begrüßen und für ihren wirtschaftlichen und sozialen Aufstieg zu nutzen. Vater Dombey hingegen büßt im Zuge seiner existentiellen Krise nach dem Verlust seiner Kinder auch sein Vermögen ein und ist am Schluß des Romans von der Tochter beziehungsweise deren Ehemann finanziell abhängig, auch wenn diese

---

<sup>135</sup> Diese neue Qualität ist auch einer veränderten Arbeitsweise zuzuschreiben. Obschon wie die früheren Romane in Serie publiziert, überlappte die Entstehungszeit des Romans (1846-48) nicht mit einer weiteren Romanproduktion. Claire Tomalin beschreibt jedoch eine Reihe von privaten Krisen, die "the unevenness of the book" erklären (197).

Abhängigkeit nicht explizit gemacht wird, da das Augenmerk ganz auf den emotionalen Reifeprozess gerichtet ist.

Die Romanhandlung beginnt mit der Geburt des Sohnes, der die Kontinuität des Handelshauses *Dombey and Son* garantieren soll. Für Vater Dombey ist dies die einzig relevante Familienbeziehung: "Those three words conveyed the one idea of Mr Dombey's life" (DS 1, 49). Dementsprechend betrauert er den daraus resultierenden Verlust der Ehefrau im Kindbett kaum und ignoriert die ältere Tochter als "no issue" und "merely a piece of base coin that couldn't be invested – a bad Boy – nothing more" (DS 1, 51). Der Roman beschreibt stringent, wie Vater Dombey die individuellen und vor allem die emotionalen Bedürfnisse seiner beiden Kinder negiert und welche Konsequenzen dies hat: der frühe Tod des Sohnes, der Verlust der Tochter nach einer Phase schwerer Konflikte und schließlich – sozusagen als Kollateralschaden – das Ende seiner zweiten Ehe werden als unausweichliche Folgen seines Handelns dargestellt.

Die Vaterfigur repräsentiert in diesem Roman - ebenso wie in *Hard Times* - die Schnittstelle von Tradition und Moderne: sein Selbstverständnis stellt sich als paradoxe Konstruktion heraus, in der das Scheitern strukturell angelegt ist. Auf der einen Seite beharrt Vater Dombey auf der traditionellen Rolle des patriarchalischen Vaters und Familienvorstands, dem sich alle Familienmitglieder in ihren individuellen Bedürfnissen unterzuordnen haben; auf der anderen Seite denkt Dombey ausschließlich in modernen wirtschaftlichen Bezügen, denn seine Kinder haben nur Wert als potentielle Arbeitskraft nach seinem Vorbild, eine Sicht, die seine Tochter komplett entwertet. Vater Dombey agiert zwar traditionell patriarchalisch und überaus autoritär, denkt jedoch nicht im traditionellen Sinne dynastisch. Tochter Florence wäre nach dem traditionellen Rollenverständnis ein potentiell wertvolles Mitglied der Familie, wenn sie durch Heirat in eine ähnlich oder besser situierte Familie zum Erhalt oder Zugewinn des sozialen und wirtschaftlichen Status der Dombey's beitragen würde, eine Möglichkeit, die durchaus gegeben wäre, da sie zwar als physisch klein, aber attraktiv und gesundheitlich robust beschrieben wird und mit ihrer Fürsorglichkeit und einem ausgeglichenen Temperament alle Attribute des zeitgenössischen Weiblichkeitsideals aufweist. Dombey ignoriert diese Möglichkeit und seine verengte Sicht auf die Gesellschaft, in der einzig wirtschaftliche Beziehungen zählen und in der nur Männer wirtschaftlich tätig sind, negiert traditionelle soziale Bezüge und die Sicht auf die

Gesellschaft, in der ein Geflecht aus Verwandtschaftsbeziehungen, Klassenzugehörigkeit und Verantwortung für das soziale und kulturelle Leben das Individuum verorten. Entsprechend erscheint Vater Dombey außerhalb seiner unmittelbaren Familie und jenseits seiner Geschäftsbeziehungen als sozial isoliert: Dickens erwähnt weder Mitgliedschaften in 'gentlemen's clubs' noch die Teilnahme an beruflichen Netzwerken, obwohl die soziale Realität seiner beruflichen Tätigkeit und gesellschaftlichen Stellung diese Mitgliedschaften zweifelsohne verlangt hätten. Dombey repräsentiert in dieser Hinsicht die moderne Erfahrung der Isolation des Individuums in der Anonymität der urbanen Gesellschaft. Er ist sich der Diskrepanz zwischen der modernen Realität seiner Lebensumstände und seinem Anspruch auf traditionelle Autorität und Kontinuität jedoch nicht bewußt. Dickens beschreibt in allen Romanen die soziale Isolation als durchweg negatives Phänomen der Moderne, das insbesondere für Kinder fatale Folgen hat, aber auch für Erwachsene eine schwere psychische Belastung darstellt.

Dombey's zweite Ehe wird ebenfalls nach diesen reduzierten und sozial verengten Prinzipien geschlossen. Das Primat des Gefühls, das für die moderne Liebesheirat und die in der bürgerlichen Kleinfamilie angestrebten engen Familienbeziehungen gleichermaßen gilt, ist für ihn keine gültige Kategorie, noch nicht einmal während der Brautwerbung. Er heiratet die zwar attraktive, aber verarmte und sozial deklassierte und daher ebenfalls isolierte Edith Granger als schmückendes Objekt für die häusliche Sphäre und vor allem als Voraussetzung für die Produktion eines männlichen Erben. Darüber hinausgehende soziale oder wirtschaftliche Überlegungen im dynastischen Sinne spielen bei seiner Entscheidung jedoch ebensowenig eine Rolle wie die Möglichkeit der emotionalen Bindung. Dombey ist also in seiner Haltung zur Familie und Gesellschaft einzig auf die männliche Fähigkeit zu wirtschaftlicher Produktivität und den Aspekt der männlichen Erbfolge fixiert. Bereits der volle Titel des Romans verweist ironisch auf diese doppelte Fixierung und somit auf den von Carlyle formulierten 'cash nexus', der aus seiner Sicht die vielschichtigen sozialen Beziehungen der traditionellen Gesellschaft abgelöst hat: *Dealings with the Firm of Dombey and Son. Wholesale, Retail and for Exportation*. Die Perspektivverengung des Vaters auf den Erhalt der patriarchalischen Ordnung führt direkt zum Tod des einzigen Sohnes und ist so ausgerechnet der Grund dafür, dass sein Bestreben, für den Erhalt der Familie Dombey als Dynastie zu sorgen, scheitert.

Dickens stellt das Spannungsfeld von Tradition und Moderne in *Dombey and Son* anhand der Figur des Vaters als inneren Widerspruch dar. Der Konflikt zwischen dem Festhalten an traditionellen Werten und Strukturen und der Wahrnehmung der Anforderungen der Moderne wird hier also erstmals internalisiert und damit psychologisiert. Auslöser für die Handlung um die Beziehung des Vaters zu seinen Kindern ist dessen Unfähigkeit, diesen Konflikt wahrzunehmen, der sein Handeln auf paradoxe Weise motiviert. Seine soziale Isolation verschärft den Konflikt und trägt zu seiner Internalisierung bei, denn Dombey unterhält fast keine Beziehungen außerhalb der Familie, beispielsweise Männerfreundschaften in einem 'gentlemen's club' wie sie Dickens in *The Pickwick Papers* zelebriert, die ihn auf diese inneren Widersprüche stoßen könnten. Auch diese Fixierung auf die häusliche Sphäre, die in der bürgerlichen Gesellschaft eben nicht männlich, sondern vornehmlich weiblich konnotiert ist, erscheint paradox. Der Verlauf der Handlung zeigt Dombey's schmerzhaftes Erfahrung des Scheiterns und den darauf folgenden Prozess der Bewußtwerdung, wiederum in absoluter Isolation. Auch in den späteren Romanen variiert Dickens die Darstellung eben dieses inneren Konflikts und das Ringen der zentralen Figur um Selbstverständnis. Die Darstellung der Notwendigkeit der eigenständigen Positionierung des Individuums zwischen Tradition und Moderne ist typisch für Dickens' Haupt- und Spätwerk, eine Anforderung, die Dickens zunehmend als Problem darstellt: während die Positionierung in *David Copperfield* noch vollkommen gelingt, scheitert Pip in *Great Expectations* daran, seinen inneren Widerspruch aufzulösen und gelangt – retrospektiv und für eine erfolgreiche Lebensplanung zu spät – nur in Ansätzen zur notwendigen Selbsterkenntnis.

Wo in den frühen Romanen wie *Nicholas Nickleby* und *The Old Curiosity Shop* Fehlspekulationen den Verlust des Familienvermögens zur Folge haben, ist der Bankrott des Vaters – ebensowenig wie die Bedrohung des Kindes - hier nicht außerfamiliären Bedingungen zuzuschreiben, sondern er ist vielmehr das direkte Ergebnis der emotionalen Konflikte innerhalb der Familie und der daraus resultierenden Unfähigkeit des Vaters, seine Geschäftstätigkeit sinnvoll auszuüben und insbesondere seinen Prokuristen Carker realistisch einzuschätzen. In seiner Beziehung zu Carker verwischt Dombey ebenfalls die Grenzen zwischen privater und geschäftlicher Sphäre, da er ihn mit der 'Beschaffung' der zweiten Ehefrau und später mit der

Trennungsverhandlung beauftragt. Wie eingangs erwähnt, beschreibt Dickens in *Dombey and Son* erstmals die konsequente räumliche Trennung der häuslichen Sphäre von der wirtschaftlichen Tätigkeit, die in seinem 'counting house' in der Londoner City stattfindet, obwohl das herrschaftliche Wohnhaus Dombey als unwirtlich beschrieben wird und keineswegs auf die bürgerliche Intimitätskultur ausgelegt ist, die beispielsweise David Copperfields Geburtshaus auszeichnet. Paradoxe Weise ist es jedoch gerade das Verständnis für die Trennung der beiden Bereiche und den Eigenwert der häuslichen Sphäre, die Dombey fehlt. Zur Einsicht in den Wert der Schutzzone, insbesondere für seine Kinder, gelangt Vater Dombey erst durch seine psychische Krise, während der er die Nächte allein und auf dem kahlen Fußboden des nun verwaisten Kinderzimmers, 'nursery', verbringt, also in dem Teil des Wohnhauses, den er, solange seine Kinder präsent waren, nie besucht hatte. Dickens beschreibt explizit, dass – wie in großbürgerlichen und adligen Familien üblich – die Kinder fernab der Eltern von Kindermädchen betreut werden. Der junge Paul wird regelmäßig zum abendlichen Kamingespräch mit dem Vater in dessen Arbeitszimmer einbestellt, zur Vorbereitung auf seine zukünftige Rolle als Firmenerbe. Zum gemeinsamen Spiel mit dem Sohn ist der Vater nicht willens oder nicht in der Lage. Dickens beschreibt zwar grundsätzlich in seinen Romanen keine Spielkindheit, aber auch die phantasiebildende Lektüre, die beispielsweise in *David Copperfield* als das eigentliche Erbe des Vaters nachwirkt, fehlt hier völlig.

Der eigentliche Gegenpart zum Vater ist jedoch nicht der Sohn, sondern die Tochter. Wie bereits erwähnt, fehlt dem Vater der Sinn für das soziale Kapital, das die Tochter zu einer sozial und wirtschaftlich erfolgreichen Familie beitragen könnte, wenn er diesen Einsatz zuließe und zu würdigen wüßte. Statt dessen schreibt er seiner Tochter nach dem Tod des Sohnes, für den sie wenigstens eine Betreuungsfunktion hatte, überhaupt keine Rolle mehr zu. Er negiert vielmehr ihre Existenzberechtigung und seine Ablehnung ist so radikal, dass sie gezwungen ist, um jeden Aspekt ihres Selbstverständnisses zu ringen; der Roman beschreibt detailliert und über den Zeitraum von der Kindheit bis zum Erwachsenenalter den Prozeß ihrer Identitätsbildung. Ausgangspunkt ist zunächst das Elternhaus, in dem sie aber nach dem Tod des Bruders und wegen der Ablehnung des Vaters, der auch den Kontakt zur Stiefmutter unterbindet, völlig isoliert lebt.

In Abgrenzung von den Szenarien der frühen Romane kontrastiert Dickens explizit die Isolation des Waisenkindes mit der Erfahrung der Zurückweisung des Kindes durch seine Eltern. In einer Szene, die sonst keinerlei Einfluß auf die Handlung hat, erhält Florence Besuch von einer Dame der Gesellschaft, die nur als "the lady" betitelt wird und ihre Nichte als Spielkameradin für Florence mitbringt. Das Mädchen, das ebenfalls namenlos bleibt und lediglich als "the orphan child" bezeichnet wird, ist zwar Vollwaise, fühlt sich aber von ihrer Tante so gut betreut, dass es ihr, im klaren Kontrast zu Florence, emotional an nichts fehlt. Dickens bewertet hier die Rettung des Kindes durch Ersatzeltern als ideal, die Vater-Tochter Beziehung hingegen als hochgradig problematisch:

'But I am not without a parent's love, aunt, and I never have been,' said the child, 'with you.'

'However that may be, my dear,' returned the lady, 'your misfortune is a lighter one than Florence's; for not an orphan in the wide world can be so deserted as the child who is an outcast from a living parent's love.' (DS 24, 423)

Florence selbst empfindet den Zustand ihrer Isolation als unnatürlich und sucht aktiv nach Vorbildern, die ihr in ihrer Beziehung zum Vater helfen können. Sie versucht, durch Beobachtung zu lernen, wie sie ihre Tochterrolle ausfüllen könne. Bereits in Kapitel 18, betitelt *Father and Daughter*, wird ausführlich beschrieben, dass Florence über einen längeren Zeitraum heimlich vier mutterlose Töchter mit ihrem liebenden Vater im Haus gegenüber beobachtet und insbesondere die älteste Tochter um ihre Nähe zum Vater als "happy little housekeeper" beneidet (DS 18, 319). Das Lernen durch Beobachtung wird im späteren Kapitel 24, betitelt *The Study of a Loving Heart*, erneut thematisiert:

Florence pursued her study patiently, and failing to acquire the secret of the nameless grace she sought, among the youthful company who were assembled in the house, often walked out alone, in the early morning, among the children of the poor. But still she found them all too far advanced to learn from. They had won their household places long ago, and did not stand without, as she did, with a bar across the door. (DS 24, 424)

Die Suche nach Selbstvergewisserung als Lernprozeß wird auch in ihrer Beziehung zur Stiefmutter thematisiert: "And now Florence began to hope that she would learn from her new and beautiful Mama how to gain her father's love" (DS 28, 486-7)

Es wird jedoch schnell deutlich, dass Edith Granger ebensowenig selbstbestimmt handeln kann wie die Stieftochter, da ihr Ehemann sie nicht als Individuum wahrnimmt. Sie ist daher keine Orientierungshilfe. Vielmehr sucht sie selbst nach Orientierung: Edith möchte die mütterliche Betreuungsfunktion gern ausüben, aber ihr Versuch, Florence zu helfen und damit auch die Mutterrolle für sich selbst – in Erwartung eigener Kinder mit Dombey - einzuüben, wird ihr durch den kontrollsüchtigen Ehemann untersagt. Auch Edith Granger erweist sich als Opfer eines dominanten Elternteils, in diesem Fall ihrer Mutter, die ihren Wunsch nach selbstbestimmter Handlung unterdrückt. Sie ist sowohl als Parallel- als auch als Kontrastfigur zu Florence angelegt: zum einen ist sie ein abhängiges Kind in einer ausweglosen Eltern-Kind-Beziehung. Auf der anderen Seite ist es genau ihr Wert auf dem Heiratsmarkt, den die Mutter als ihre einzige Qualität wahrnimmt und ausnutzt, im Gegensatz zu Vater Dombey, der für eben diesen Aspekt in Bezug auf seine Tochter blind ist.

Florence lernt unter erschwerten Bedingungen durch Beobachtung, wie sie ihre Rolle als Tochter im Familienverband ausfüllen könnte, wobei Dickens ihr auch eine instinktive weibliche Fürsorglichkeit zuschreibt und impliziert, dass der Grundstein für ihre emotionale Kompetenz in der Interaktion ihrer ersten ca. sechs Lebensjahre mit ihrer leiblichen Mutter gelegt worden ist bevor diese, nach einer letzten innigen Umarmung ihrer Tochter, im Kindbett stirbt (DS 1, 59). Florence begreift die Annäherung an den Vater als essentiell und ist aufgrund des Vergleichs mit anderen Familien schließlich in der Lage, die Aussichtslosigkeit ihrer Bemühungen zu erkennen und den Bruch der Beziehung durch Flucht aus dem Elternhaus herbeizuführen.

Da sich der Vater zunächst dem Lernprozeß widersetzt, der es ihm ermöglichen würde, die Tochter sowohl als wertvolles Mitglied der Familie als auch als Individuum mit individuellen Bedürfnissen zu begreifen, erscheint die Flucht für die zwar physisch kleine, aber inzwischen zur jungen Frau gereiften Florence der einzige Ausweg aus der für sie lebensfeindlichen Umgebung des Elternhauses. Die logische Konsequenz aus ihrer Einsicht in die Unhaltbarkeit ihrer Situation ist zugleich die Voraussetzung für ihre

erfolgreiche Identitätsbildung. Das Szenario der dramatischen Flucht des Kindes aus einer unerträglichen Lebenssituation variiert Dickens bereits durchgehend in den frühen Romanen, aber hier handelt es sich jeweils um die Flucht aus einer Institution, wie in *Oliver Twist* und *Nicholas Nickleby*, oder um Emigration, wie in *Barnaby Rudge* und *Martin Chuzzlewit*. Einzig Nell Trent flieht aus dem Haus des Großvaters, wobei nicht eindeutig ist, ob es sich bei 'the Old Curiosity Shop' um ihr ursprüngliches Elternhaus handelt. Diese vertraute Umgebung ist aber bereits durch Überschuldung verloren, so dass für das Kind keinerlei materielle Sicherheit besteht. Florence hingegen flieht aus der Obhut des Vaters und der materiellen Sicherheit des Elternhauses. In allen Romanen reflektiert die Flucht des Kindes als einziger Ausweg aus einer unerträglichen Lebenssituation die von vielen Zeitgenossen geteilte Mobilitätserfahrung als Teil des Modernisierungsprozesses der Gesellschaft, eine Erfahrung, die gleichermaßen von Angst vor dem Unbekannten und Hoffnung auf Besserung der Lebenssituation begleitet war. Gleichzeitig repräsentiert das mehrfach variierte Fluchtszenario in den Romanen die Notwendigkeit des sich Lösens von traditionellen Strukturen als Voraussetzung für die erfolgreiche Identitätsfindung. Bis zu *Martin Chuzzlewit* handelt es sich tatsächlich ausschliesslich um einen Findungsprozess, der durch plötzliche und unwahrscheinliche Zufälle herbeigeführt wird, wie in der Erkenntnis der Verwandtschaftsbeziehungen um *Oliver Twist*. Identitätsbildung als Lernprozess wird erstmals in *Martin Chuzzlewit* angedeutet.

Die entscheidende Neuerung, die Dickens in *Dombey and Son* vornimmt, ist die Verlagerung der generationsübergreifenden Diskontinuität in die bürgerliche Familie und die Neubewertung dieser durch Flucht dramatisch dargestellten Diskontinuität als Voraussetzung für die erfolgreiche Identitätsbildung und Lebensgestaltung des Individuums. Dieser Modernisierungsprozess innerhalb der Familie ist die Voraussetzung für die Fähigkeit des Individuums, in der fortschrittsorientierten Gesellschaft zu bestehen. Es ist kein Zufall, dass am Schluß des Romans die einst unterdrückte Tochter sowohl emotional als auch materiell den Vater stützt, da sich das Machtverhältnis zwischen den Generationen im Verlauf des Romans umgekehrt hat. Die dramatische Flucht der Tochter aus dem Elternhaus erscheint so als notwendige Voraussetzung für das Fortbestehen der Familie Dombey in der nächsten Generation. Zunächst ist dieses Fortbestehen jedoch zutiefst gefährdet, da die mittellose, physisch kleine und emotional bedürftige Florence den Gefahren der Großstadt schutzlos

ausgesetzt ist. Als exponierte junge Frau in den nächtlichen Straßen Londons erlebt sie die Flucht als existentielle Bedrohung.

Die Rettung erfolgt wie bereits in etlichen der frühen Romane durch eine Ersatzfamilie. In *Dombey and Son* ist diese Ersatzfamilie ein ähnlich alternativer Familienverband wie die Theaterfamilie Crummles, deren Mitglieder wohl durch materielle Notwendigkeit, vor allem aber durch gemeinsame kreative Aktivitäten miteinander verbunden sind. Im "Wooden Midshipman" wird eine Kultur des Geschichtenerzählens gepflegt, die jenseits von wirtschaftlichen Zusammenhängen die Gemeinschaft der Männer zementiert. In diese Gemeinschaft wird Florence integriert, aber ihr Aufenthalt dort ist – anders als in *Nicholas Nickleby* – nicht nur Exkursus, sondern Voraussetzung für den Aufbau ihrer – soweit dies im bürgerlichen Kontext der Zeit möglich ist – selbstbestimmten Existenz. Wie in *Oliver Twist* und *Nicholas Nickleby* ist auch hier die Ehe zwischen quasi Geschwistern ein wichtiger Bestandteil der Schlußformel: Florence und Walter kennen sich bereits, seit er sie als Kind schon einmal vor der Entführung in den Londoner Slums gerettet hat; seine Beschützerfunktion ist also früh im Roman angelegt. Dickens benennt das Schiff, mit dem Walter zwischenzeitlich England verlassen hat, um unabhängig von der Firma Dombey seinen beruflichen Erfolg zu suchen und – trotz Schiffbruchs – auch zu finden, "The Son and Heir", ein ironischer Kommentar auf die dynastische Obsession von *Dombey and Son*. Es ist die zwar als schmerzhaft erlebte, aber selbständig vollzogene Trennung vom Vater, die es Florence ermöglicht, diese Ehe mit einem Mann, der eben kein designierter Erbe ist, einzugehen und dann gemeinsam mit dem Ehemann zu emigrieren.<sup>136</sup> Diese zeitweilige Emigration könnte sie ohne Ehrverlust als alleinstehende junge Frau nicht unternehmen, sie ist jedoch keine Flucht (wie die Verpflichtung zum Militärdienst im Amerikanischen Unabhängigkeitskrieg in *Barnaby Rudge* oder Martin Chuzzlewits gescheiterte Pionierfahrt), sondern vielmehr Voraussetzung für die Vermögensbildung der neu gegründeten Familie durch Walters Handel mit China. Waters' Annahme, dass "the

---

<sup>136</sup> Helena Michie analysiert den Roman ausschließlich unter dem Gesichtspunkt des "marriage plot" und "the tension between proper names and proper and improper relationships" (141). Sie stellt einen detaillierten Überblick über die historische Entwicklung der "age of consent" Gesetzgebung bereit, um festzustellen, dass Florence bei ihrer zweiten Begegnung mit Walter tatsächlich "the status of a woman" hat (147); Michie sieht jedoch die Beziehung der beiden als "brother and sister" als "embarrassment" (147) auf dem Weg in die Ehe. Vor dem Hintergrund der Reihe von quasi geschwisterlichen Verbindungen in den Romanen ist dies jedoch wenig überzeugend, und auch hier dient diese Form der Ehe der Stabilisierung der Familie zwischen Tradition und Moderne.

defeat of Mr Dombey's dynastic ambitions may be correlated with the demise of mercantilism" (42) läßt sich durch den Vergleich der jeweils recht vage beschriebenen wirtschaftlichen Aktivitäten von Vater und Schwiegersohn nicht eindeutig bestätigen, doch dass Dombey's Fall "the triumph of a form of family that values domestic affection rather than the pride of lineage" (42) exemplifiziert, ist eindeutig.<sup>137</sup>

Obwohl betont wird, dass sich Florence charakterlich nicht verändert, ist es schließlich ihr – nach langer Vorbereitung erfolgreicher - Lernprozeß der Identitätsfindung als Ehefrau und Mutter, der es ihr ermöglicht, dem inzwischen krisenhaft gescheiterten und geläuterten Vater unter anderen Vorzeichen neu zu begegnen. Eine entscheidende Rolle spielen hier die *in-loco-parentis* Beziehungen, die sich um die alternative Familie im als "old-fashioned" bezeichneten "Wooden Midshipman" gruppieren (DS 9, 172). Der Waisenjunge Walter wächst in der Ladenwohnung der Werkstatt für nautische Instrumente auf, die sein Onkel betreibt, und in die neben einigen anderen Mitgliedern auch Florence integriert wird. Catherine Waters' Behauptung, dass Florence gerade die Trennung von privater und öffentlicher Sphäre betreibt, um der "ideology of domesticity" (57) zu dienen, läßt sich vor diesem Hintergrund nicht eindeutig aufrechterhalten. Es scheint vielmehr als sei nicht die Trennung der Sphären, sondern die Übertragung der Werte der bürgerlichen Familie auf die Gesamtgesellschaft das Ziel, das Dickens hier verfolgt, wie Waters im Übrigen auch selbst konstatiert:

... the very formation of these surrogate relationships affirms the strength of the domestic ideal, and defines it as a form of family available to everyone ... In this way, the ties of blood are shown to matter much less than the affective bonds of the middle-class family, which have been naturalised as universal human values. (56)

Vater Dombey's parallel geführter Lernprozess, der dazu führt, dass er den Wert der Tochter sowie seiner Enkelin und damit der weiblich geprägten häuslichen Sphäre anerkennt, ist die Voraussetzung dafür, dass er in der Rolle des Großvaters in die Familie integriert werden kann. Das utopische Schlußkapitel des Romans enthält

---

<sup>137</sup> Waters führt sehr detailliert aus, dass es sich bei Dombey's Handelshaus nicht um eine moderne Firma gemäß dem erst 1856 verabschiedeten Joint Stock Companies Act handelt, der das Konzept von "limited liability" einführt. Sein Handelshaus hat für ihn im doppelten Sinn eine identitätsstiftende Funktion, denn "(u)nlimited liability yoked moral and economic responsibilities together to form a model of undivided identity, and a concept of the family, that were based upon aristocratic premises." (44)

allerdings Anklänge an die Wiederherstellung des Status quo ante der frühen Romane, denn es schwingt deutlich mit, dass diese harmonische Familienszene idealerweise auch ohne die zwischenzeitlich entstandenen Konflikte hätte hergestellt werden können. Zwar ist es hier die Tochter, die den Grundstein für die zukünftige Prosperität der Familie legt, doch ihr eigentlicher Status leitet sich ab aus der Tatsache, dass sie als Mutter eines Sohnes die grundsätzliche Kontinuität von 'Dombey and Son' in modernisierter Form herstellt. Anny Sadrin betont in ihrer feministischen Untersuchung zu *Parentage and Inheritance in the Novels of Charles Dickens*, auf die sich auch Waters beruft (39), diese Restitution der männlichen Erbfolge:

Very Shakespearean too is the theme of restoration that dominates the last pages. Miss Tox thought she was clever when she declared that 'Dombey and Son' was 'a Daughter after all', but Mrs Toots is even more shrewd in her commentary on the happy dénouement: "'Thus," said my wife,' her husband reports, "'from his daughter, after all, another Dombey and Son will ... rise triumphant!'" (xlii, 832) ... Less subversive or feminist than he is often said to have been in this novel, the novelist has been thoughtfully working at this restoration of the rightful heir to the Throne of the Dombeyes. (Sadrin 51)

Doch im Verlauf der Handlung ermöglicht erst der zeitweilige Bruch zwischen Tochter und Vater die Wiederherstellung der generationenübergreifenden Kontinuität in der Familie. Die traditionelle, patriarchalische Ausrichtung der Elterngeneration mit ihrer Fixierung auf dynastische Überlegungen, die die individuellen Bedürfnisse der Kindergeneration ignoriert oder unterdrückt, muß überwunden werden, damit die wiederhergestellte Familie der nachfolgenden Generation gute Bedingungen bieten kann, um in der modernen Gesellschaft zu bestehen. Im Kontext der Familienthematik ist diese Neubestimmung der Beziehung zwischen der Kinder- und Elterngeneration die wesentliche Neuerung des Romans.

## 5.2 *David Copperfield*

Zur Thematik von Kindheit und Familie in *David Copperfield* liegt eine Fülle von Literatur vor, zum Beispiel zur erinnerten Kindheit im Vergleich mit *Bleak House* und *Great Expectations* (Chialant 77- 91). Zur Funktion der Familie ist dies jedoch nicht der Fall; Waters erwähnt den Roman nur cursorisch und mit einer allgemein gehaltenen Feststellung, die auf fast alle anderen Romane zutrifft: "*David Copperfield* shows how the hero's quest to establish his social and sexual identity is bound up with the formation of a suitable family" (89). Für ihre Entwicklungsgeschichte "From Blood to Law: The Embarrassments of Family in Dickens" liegt die Hinwendung zur Thematik des Chancery Familiengerichts in *Bleak House* nahe, so dass Helena Michie *David Copperfield* ganz ausspart, während Holly Furnaux in ihrem Beitrag zu "Childhood" bei Dickens lediglich das "harshly puritanical regime to which the Murdstones subject young David Copperfield" mit der liebevollen Zuwendung, die Joe Gargery Pip entgegenbringt, kontrastiert (Ledger und Furnaux 188).

Wie bereits *Dombey and Son* steht auch in *David Copperfield* die intensive Auseinandersetzung eines Kindes mit einem Elternteil im Zentrum der Handlung. Die Konstellation von Vater und Tochter aus *Dombey and Son* ist hier in Bezug auf die Genderrollen quasi spiegelbildlich variiert und noch schärfer konturiert; von Anbeginn sind Mutter und Sohn ausschließlich aufeinander bezogen, da Vater und Geschwister fehlen. Zugleich jedoch hat Vater Copperfield posthum vergleichsweise größeren Einfluß auf die Entwicklung des Titelhelden als Mutter Dombey auf ihre Kinder. Erstmals schildert Dickens in diesem Entwicklungs- und Künstlerroman, dessen narrative Struktur im Vergleich zum 'Life and Adventures' Modell der frühen Romane eindeutig in der Moderne angesiedelt ist, (F) die frühen Kinderjahre chronologisch und detailreich als prägend. Die Erinnerung an die Kindheit ist explizit der Schlüssel zum Selbstverständnis des erwachsenen Titelhelden und autodiegetischen Erzählers. Im Vergleich mit *Dombey and Son*, wo eine übermächtige, autoritäre Vaterfigur im Zentrum der Handlung steht, tritt ein zentrales Thema in *David Copperfield* umso deutlicher zutage: die Gefahren und Chancen, vor allem aber die Verpflichtung zur selbstbestimmten Identitätsbildung, die dem Sohn aus der Vaterlosigkeit erwachsen.

Der Roman stellt in vielerlei Hinsicht eine Ausnahme dar und ist der einzige, in dem Dickens die frühe Kindheit der zentralen Figur als idyllisch schildert: in allen anderen Romanen ist die Erinnerung entweder nicht vorhanden oder das Kind wächst von Anbeginn in problematischen Verhältnissen auf, wie Esther Summerson (BH), die Kinder Gradgrind (HT) oder Pip (GE). Mutter und Sohn werden zu Beginn der Romanhandlung in enger Verbindung gezeigt, doch die symbiotische Mutter-Kind Beziehung erweist sich bald als äußerst fragil und wird nur ermöglicht durch die Anwesenheit der reifen und erfahrenen Haushälterin Peggotty, die ausdrücklich in die intime Kommunikation zwischen Mutter und Kind einbezogen ist und für beide mütterlich sorgt. Die Wiederheirat der jungen und unreifen Mutter setzt dem Idyll ein Ende und führt nach viktorianischem Eherecht dazu, dass sowohl die Kontrolle über den Haushalt als auch das väterliche Familienvermögen an den neuen Ehemann Murdstone übertragen werden. Im Vergleich mit der in einer vergleichbaren Problematik gefangenen, doch nach Selbstbestimmung strebenden Tante Betsy Trotwood wird deutlich, dass das mütterliche Rollenmodell in der patriarchalisch geprägten Gesellschaft der Vormoderne angesiedelt ist. Nach dem Tod der Mutter im Kindbett muß sich David Copperfield über viele Jahre konfliktreich mit dieser Beziehung und der Verortung dieses Rollenbildes in der Vergangenheit auseinandersetzen bis er erfolgreich in der Lage ist, eine partnerschaftliche bürgerliche Ehe einzugehen.

Im Kontext der Familienproblematik fällt auf, dass Dickens nur in diesem einen Roman die Konstellation von Mutter und Sohn als zentrale Romanfiguren untersucht, wenn man vom frühen Roman *Nicholas Nickleby* absieht, in dem die Mutter zwar lebt, aber aufgrund ihrer Lebensuntüchtigkeit vor allem dazu dient, die Charakterstärke des Titelhelden zu betonen. Trotz der für Dickens typischen Umkehr der Rollen – Sohn Nicholas betreut eigentlich *in loco parentis* seine Mutter – kann von einem Konflikt zwischen Mutter und Sohn dort kaum gesprochen werden und von einem daraus resultierenden Lernprozeß überhaupt nicht. In *David Copperfield* hingegen ist der individuell verhandelte Lernprozeß, der vom Kind das bewußte Auswählen von Elementen der erlebten Kindheit und deren Überwindung oder Integration in die erwachsene Existenz verlangt, die zentrale Neuerung des Romans auf dem Weg in die Moderne. Die autodiegetische Erzählweise sowie die selbstreferentiellen Bezüge auf den Schriftstellerberuf, mit dem David Copperfield sein berufliches Lebensziel erlangt, betonen die Notwendigkeit der Bewußtwerdung und des Auswählens von Elementen

der eigenen Kindheitsgeschichte als Prozeß der Selbstvergewisserung durch Schreiben. Das Ziel ist die Befähigung des Kindes zur eigenständigen Positionierung in Abgrenzung vom Elternhaus als "the hero of my own life", wie David Copperfield zu Beginn seines Berichts über seine Identitätsbildung formuliert (DC 1, 49). Die Identität des Individuums ist in diesem Szenario also keineswegs vorgegeben, so dass der simple Restitutionsmechanismus *ex machina* der frühen Romane von vornherein ausgeschlossen ist. Dickens untermauert dies metaphorisch mit der ironischen Beschreibung einer kulturellen Praxis, die im vormodernen Aberglauben um einige Aspekte seiner Geburt wurzelt.

Künstlertum ist in diesem Roman erstmals als bürgerliche Existenzgrundlage für den Titelhelden denkbar, im Gegensatz zu Nicholas Nickleby, der seine durchaus erfolgreiche und glückliche Arbeit in der Theatertruppe der Crummies unvermittelt aufgibt und als Episode hinter sich läßt, um zu seiner Familie und schließlich zu einer bürgerlichen Existenz zurückzukehren. Die Wiederherstellung des Status quo ante, mit der *Nicholas Nickleby* endet, ist in *David Copperfield* hingegen undenkbar: Für David Copperfield kann es weder einen Vaterersatz noch ein Ersatzerbe für das verlorene Vermögen des Vaters – und damit einen Rückschritt in die Vormoderne - geben. Die Kreativität des Künstlertums spielt in dieser Entwicklung jedoch keine Rolle und seine schriftstellerische Laufbahn ist als Gegenbild zur prekären Existenz seiner Zeit als Kinderarbeiter in "Murdstone and Grinby's Warehouse" konzipiert.

*David Copperfield* ist von einem enormen Fortschrittsoptimismus gekennzeichnet, den Dickens in keinem seiner weiteren Romane in dieser Form zum Ausdruck bringen wird. Trotz der Beschreibung der Gefahren, denen das Kind David nach dem Tod der Mutter ausgesetzt ist, liegt die Betonung hier auf Möglichkeitshorizont, den die Freisetzung von der Lebensform der Elterngeneration bietet. Diese Möglichkeiten zur eigenständigen Lebensgestaltung waren für Männer weit größer als für Frauen, für die eine erfolgreiche bürgerliche Existenz vor allem durch Heirat erreicht werden konnte, selbst wenn dieses Rollenklischee in *David Copperfield* mit der Ausnahmeerscheinung der Tante Betsey Trotwood unterlaufen wird. Es ist also kein Zufall, dass die zentrale Figur in diesem Roman mit seinem überaus optimistischen Grundtenor männlich ist. Die Zielführung auf die eigenständige Erwerbstätigkeit als Künstler einer weiblichen Hauptfigur zuzuschreiben, hätte für Dickens bedeutet, mit den bürgerlichen

Konventionen der Zeit zu brechen: George Eliot, beispielsweise, publizierte unter einem männlichen Pseudonym.

In *David Copperfield* steht die Mutter auf der einen Seite zunächst für die emotionale Geborgenheit, die das Kind als Voraussetzung für die erfolgreiche Identitätsbildung außerhalb der Familie braucht. Ein Garant für den Schutz der häuslichen Sphäre ist sie jedoch nicht, denn selbst bevor der Stiefvater Murdstone Davids Elternhaus in ein Gefängnis verwandelt, sind Mutter und Sohn völlig von der Stabilität gewährenden Haushälterin Peggotty abhängig. Bereits in *Dombey and Son* hatte Dickens der robusten Amme Toodle die Rolle der Kontrastfigur zur lebensfeindlichen Kinderwelt im Haushalt der Familie Dombey zugewiesen. Als Haushälterin und Kindermädchen ist Peggotty integrales Mitglied des Haushalts, aber darüber hinaus de facto der Familienvorstand, da die Mutter zu kindlich ist, um die Rolle ausfüllen zu können. Wegen ihrer sozialen Stellung kann sie jedoch nur scheinbar Sicherheit bieten - ein Vakuum, in das Murdstone stößt. Peggotty wird zum Schluß des Romans in David Copperfields neu gegründete Familie integriert und repräsentiert eine emotionale Kontinuität mit dessen frühkindlicher Erfahrung im positiven Sinne, indem sie nun gemeinsam mit seinen Kindern sein erstes Kinderbuch, "the Crocodile Book", das sie über die Jahre gerettet hat, liest. Peggotys Rolle in der Familie David Copperfields dient auch dazu, die Restitution und Konsolidierung seines bürgerlichen Status, die er aus eigener Kraft erreicht hat, zu bestätigen: "I find it very curious to see my own infant face, looking up at me from the Crocodile stories; and to be reminded by it of my old acquaintance Brooks of Sheffield" (DC 64, 947), Murdstones Codename für den jungen David in einer Diskussion unter Männerfreunden über "Bewitching Mrs Copperfield's encumbrance" (DC 2, 72). Dickens zeigt die Haushälterin in einem anderen sozialen Kontext als Teil der Familie ihres Bruders, der in einer Art Hausboot am Strand der englischen Ostküste einen alternativen Familienverband um sich versammelt hat. Die im eigentlichen Sinne randständige Existenz bietet den Bewohnern zwar emotionale Unterstützung, ist aber den Bedingungen der englischen Klassengesellschaft unterworfen. Das Waisenkind Little Em'ly fällt so trotz der liebevollen Betreuung durch ihren Ersatzvater Peggotty dem quasi aristokratischen Verführer Steerforth zum Opfer. Für den jungen David kommt weder eine Ehe mit seiner Kinderfreundin in Betracht, noch das die bürgerliche Moral unterlaufende Verführungsszenario, dessen Konsequenzen er im Verlauf des Romans scharf beobachtet. Im Roman finden sich

keinerlei Hinweise, dass eine Überwindung der Klassenschranken möglich oder gar erwünscht sei.

Als Gegenbild zur Reintegration der Ersatzmutter Peggotty ist die Beziehung zur leiblichen Mutter hingegen von Diskontinuität gekennzeichnet. Sie erscheint hier als Repräsentantin der alten Ordnung, die es für das Kind zu überwinden gilt, denn durch ihre finanziell ruinöse Ehe stellt sie eben die autoritären, patriarchalischen Verhältnisse her, deren unausweichliches Scheitern Dickens in *Dombey and Son* beschreibt. Die Mutter erweist sich als nicht lernfähig. Erst auf dem Sterbebett deutet sich an, dass sie zu der Einsicht gelangt ist, dass ihre Lebenshaltung nicht zukunftsfähig ist. Die 'Versöhnung' mit der sterbenden Mutter, nachdem er durch den brutalen Stiefvater aus der Familie verstoßen wurde, ist für den jungen David zwar emotional wertvoll, aber zu einer reifen Beziehung im Erwachsenenalter wie es zwischen Vater und Tochter Dombey der Fall ist, kann es naturgemäß nicht kommen. Davids erste Ehe mit der kindlichen und hilflosen Dora dient dazu, ihn diese Beziehungsform unter anderen Vorzeichen noch einmal durchleben zu lassen, bevor sie verworfen wird. Aus der Schilderung der Ehe wird deutlich, dass diese Beziehung bereits vor dem Tod Doras gescheitert ist. Der junge Ehemann sieht sich in die Rolle des allein entscheidenden und daher de facto patriarchalischen Familienoberhauptes gezwungen und seine Bemühungen, Dora zu eigenverantwortlichem Handeln zu erziehen, scheitern. David Copperfields Krise und Alpenquerung sind zunächst eine Reaktion auf den schmerzhaften Tod der Ehefrau, sind aber darüber hinaus lesbar als Reaktion auf die Einsicht in die Notwendigkeit der Überwindung dieser Beziehungsform, die das traditionelle patriarchalische Familienmodell perpetuiert. David ist das Gegenbild eines Murdstone, aber dennoch kann die Ehe mit einer Frau, die dem Rollenbild seiner Mutter folgt, keinen Bestand haben. Explizit werden die mangelnden Fähigkeiten Doras in der Haushaltsführung und insbesondere ihre finanzielle Naivität als Bedrohung für den bürgerlichen Status der Familie beschrieben.

Mehr noch als die Anwesenheit der Mutter in den frühen Kinderjahren ist jedoch die Abwesenheit des Vaters der entscheidende Faktor für den Titelhelden auf seinem Weg von der frühesten Kindheit bis ins Erwachsenenalter. Der Tod der Mutter nach der frühen Erfahrung der symbiotischen Beziehung konsolidiert den Waisenstatus des Titelhelden, den er durch den Ausschluß aus dem Familienleben durch den Stiefvater

Murdstone de facto bereits erfahren hatte. Kurzzeitig wird David Copperfield dadurch erheblichen Gefahren ausgesetzt, aber langfristig erweist sich sein Status als Vollwaise als die Voraussetzung, die es ihm ermöglicht, sein Leben selbstbestimmt und in Abgrenzung von der Lebensform und den Werten der Elterngeneration erfolgreich zu gestalten. Der offene Möglichkeitshorizont der modernen Gesellschaft birgt die Chance auf Selbstverwirklichung als wirtschaftlich erfolgreicher Schriftsteller, ein Beruf, der als Einkommensquelle ganz von industrieller Massenproduktion abhängt und auf ein wachsendes urbanes Publikum abzielt (Philip Davis 201-8). Der selbstbestimmte Erfolg ist eng gekoppelt an die Verpflichtung zu Bildungserwerb und bürgerlicher Erwerbstätigkeit. Dickens zeigt zunächst auch hier die plötzliche Adoption des Helden und die zumindest teilweise Restitution des Familienvermögens, die in den frühen Romanen seit *Oliver Twist* typische Handlungselemente waren. David wird von Betsey Trotwood, der bürgerlich-vermögenden Schwester des Vaters gerettet und sie finanziert die ihm als Sohn eines 'gentleman' zustehende Schuldbildung als notwendige Voraussetzung für die bürgerliche Berufslaufbahn. Allerdings ist diese Form der Rettung hier lediglich temporär, denn die Tante verliert ihr Vermögen schließlich als Betrugsopfer durch Fehlspekulation. Das Motiv der Restitution dient hier dazu, den Verlust des Anspruchs auf das Familienvermögen durch das bürgerliche Individuum endgültig zu besiegeln und ist notwendige Voraussetzung für Davids eigenständige Berufslaufbahn und Identitätsbildung. Der zweimalige Verlust des Familienvermögens zwingt den Titelhelden zu selbständiger Arbeit und seine Fähigkeit dazu ist ein zentraler Aspekt seines Selbstbildes in Abgrenzung zu seinem Vater, der vermögend genug war, um keine Erwerbstätigkeit ausüben zu müssen, sich aber auf diese Weise nicht mit dem Prozeß der Modernisierung auseinandersetzt und als Erbe lediglich eine Büchersammlung aus dem 17. und 18. Jahrhundert hinterläßt. Der Tod beider Elternteile, der zunächst als Katastrophe für das ungeschützte Kind erscheint, erweist sich also als ideale Bedingung für die selbstbestimmte bürgerliche Identitätsbildung und Künstlerlaufbahn. Seine Berufswahl definiert David Copperfield allerdings nicht im Sinne Wordsworths in seinem Sonett an den Maler Benjamin Robert Haydon als "Creative Art", also als heroischen, einsamen Kampf in Auseinandersetzung mit 'the lonely Muse' (William Wordsworth, "To B.R. Haydon", 1815), sondern als bürgerliche Berufslaufbahn, die vor allem auf Wohlstandsmehrung abzielt. Die Coda des Sonetts – "the strife is hard" - gilt für David Copperfield nur in Bezug auf seinen Lebensweg, nicht für die schriftstellerische Produktion an sich und Dickens unternimmt keine

explizite Auseinandersetzung mit der Frage, ob die Erfahrung der Krise der Familie die psychologische Voraussetzung für kreatives Künstlertum darstellt.

Der Verlust der Eltern, insbesondere jedoch die Vaterlosigkeit des Titelhelden bedingt, dass sich das Kind dem Gebot der Selbstbestimmung der Identität durch freie Entscheidungen in der Berufs- und Partnerwahl nicht entziehen kann: er ist zur Modernisierung gezwungen. Seine Entscheidungsfähigkeit wird durch eine frühe, prägende Phase der eigenständigen Lektüre entscheidend befördert. Während seiner Isolation durch den Stiefvater hat der junge David Zugang zur väterlichen Bibliothek, die sich im Verlauf des Romans – nach dem zweimaligen Verlust des Familienvermögens – als das eigentliche Erbe erweist. Bezeichnenderweise schildert Dickens trotz der Detailfülle der frühen Kindheit Davids keine Spielkindheit, beispielsweise mit Spielkameraden in dörflicher Umgebung, sondern der Fokus liegt einerseits auf der liebevoll-engen Bindung zur Mutter, die erst im Zuge der sexuellen Entwicklung Davids ambivalent verhandelt wird, und andererseits auf dem prägenden Lektüreerlebnis, das als intellektuelles Erbe posthum eine ideelle Traditionslinie zwischen Vater und Sohn herstellt. Anders als die nicht spezifizierte Lektüre Oliver Twists werden die Titel der Romane 17. und 18. Jahrhunderts hier aufgeführt:

From that blessed little room, Roderick Random, Peregrine Pickle, Humphrey Clinker, Tom Jones, the Vicar of Wakefield, Don Quixote, Gil Blas, and Robinson Crusoe, came out, a glorious host, to keep me company. They kept alive my fancy, and my hope of something beyond that place and time.

(DC 4, 105)

Den Begriff "fancy" im Sinne kindlicher Imagination wird Dickens in seiner Beschreibung von Kindheit in *Hard Times* wieder aufgreifen und eine entscheidende Rolle zuweisen.<sup>138</sup> Für David weckt und schärft die Lektüre dieser Romane den Möglichkeitssinn als Grundvoraussetzung für die erfolgreiche Ablösung vom Elternhaus; sie bildet darüber hinaus - in Kombination mit der Schulbildung, die das

---

<sup>138</sup> Dickens sucht grundsätzlich nach Quellen der Verzauberung in einer als entzaubert erlebten Welt: "The transforming powers of Fancy could create a better world in the imagination and provide an ideal for which to strive" (Paul Davis 162). An einer theoretischen Auseinandersetzung hat Dickens jedoch kein Interesse: "Although Coleridge distinguished the powers of the imagination and fancy, Dickens uses the terms interchangeably" (Paul Davis 162).

Familienvermögen durch die Tante Betsey Trotwood zwischenzeitlich gewährleistet hat - die Grundlage für dessen eigene schriftstellerische Tätigkeit.<sup>139</sup>

David Copperfields Vaterlosigkeit wird von zwei Figuren gespiegelt, die jeweils knapp unterhalb und knapp oberhalb von dessen gesellschaftlicher Positionierung angesiedelt sind und deren Lebenswege ebenfalls von Kindheit an, wenn auch nur in Ausschnitten, geschildert werden: Davids Altersgenossen Uriah Heep, und Steerforth. Ebenfalls gespiegelt wird die Konstellation der symbiotischen Beziehung von Mutter und Sohn: die Beziehung des Einzelkindes David zu seiner Mutter wird durch die parallel angelegten Beziehungen von Uriah Heep und Steerforth zu deren Müttern reflektiert. Allerdings sterben diese Mütter nicht, sondern die Beziehungen enden durch den Tod des Sohnes - im Fall Steerforths - oder durch kriminelle Handlungen - im Fall Uriah Heeps.<sup>140</sup> In beiden Fällen bleibt also die symbiotische Beziehung zur Mutter bis ins junge Erwachsenenalter bestehen. Zugleich sind beide junge Männer durch schwere moralische Verfehlungen charakterisiert. Sie stehen jeweils in Konkurrenz zu David, da sie Beziehungen zu zwei Frauen anstreben, zu denen dieser eine enge Bindung hat. Der zwar bürgerliche, aber nach aristokratischen Werten lebende Steerforth verführt Peggottys Nichte Little Em'ly; eine Rettung ihrer gescheiterten Existenz ist schließlich nur in der australischen Emigration möglich. Uriah Heep versucht, die Ehe mit Agnes Wickfield zu erzwingen, indem er auf betrügerische Weise Kontrolle über das Vermögen ihres Vaters gewinnt; symbolisch ist dies der Versuch, den fehlenden Vater im traditionellen Sinn zu ersetzen. In beiden Fällen hat das Fehlen einer väterlichen Kontrollinstanz in Kombination mit der symbiotischen Mutterbindung zur Folge, dass

---

<sup>139</sup> Als wichtiger Intertext ist vor allem Daniel Defoes *Robinson Crusoe* zu sehen, da hier – anders als in den pikaresken Szenarien Smolletts - das Ringen des ebenfalls schreibenden Titelhelden mit der eigenen wirtschaftlichen und vor allem moralischen Positionierung in der bürgerlichen Gesellschaft im Vordergrund steht. Davids - und im folgenden Roman Esther Summersons - Autobiographien stehen in der Tradition der protestantischen Introspektion, die Defoe prägt. Dessen Produktionsbedingungen am Anfang der Geschichte des englischen Romans waren grundsätzlich andere (Watt 35-43; 57), aber aus seiner Charakterisierung als "homo economicus" (Watt 63) ergeben sich Parallelen mit David Copperfields Fokus auf Besitzstandsmehrung. In *David Copperfield* werden sowohl die Auseinandersetzung mit dem Fiktionsverdacht, gegen den Defoe sich zu verwehren suchte, als auch die Gefahren der Seefahrt auf den ersten Seiten indirekt thematisiert, in denen es um die vermeintlich Unglück und Glück verheißenden Vorzeichen von Davids Geburt geht. Ausdrücklich betont der Erzähler, dass die Voraussage, er sei "privileged to see ghosts and spirits" (DC 1, 49) nicht eingetroffen sei. Das Ringen um einen klaren Realitätsbegriff des vaterlosen, um Identitätsbestimmung ringenden "hero" in Auseinandersetzung mit der Vielzahl der bürgerlichen Fiktionen ohne wirtschaftliche Grundlage - beispielsweise der Familie Micawber, dessen Festhalten am 'progress narrative' auch David in die Katastrophe führt - bleibt bis zum letzten Kapitel ein entscheidendes Thema des Romans.

<sup>140</sup> Im Falle Steerforths wird durch die Gesellschaftsdame der Mutter auf einer höheren sozialen Stufe auch Peggottys Stellung im Haushalt der Copperfields reflektiert.

die jungen Männer auf fatale Weise in ihren Lebensentwürfen scheitern, da in dieser Beziehung kein identitätsbildender Reifeprozess und damit keine Öffnung für die zukunftsorientierte Moderne möglich ist. Durch die Parallelführung der Familienkonstellationen und Lebensgeschichten der drei jungen Männer tritt David Copperfields selbst gewählte und klar definierte bürgerliche Positionierung umso deutlicher zutage. Dessen Selbstvergewisserung durch Schreiben wird in Gestalt von Esther Summerson in *Bleak House* wieder aufgegriffen und auch hier geht es darum, die aktive Gestaltung einer bürgerlichen Identität in Abgrenzung von der Familie schreibend zu reflektieren und zu bewältigen.

### 5.3 *Bleak House*

In ihrer Untersuchung zur Bedeutung der Familie bei Dickens behandelt Catherine Waters die drei großen Romane des Hauptwerks *David Copperfield*, *Bleak House* und *Hard Times* lediglich kursorisch: "Dickens engages with a range of topics related to the family – mothers, nurses, orphans, single-parent homes, young couples, family bereavement and so on..." (89).<sup>141</sup> Im Kontext ihrer Analyse der "ideology of the family" (16) erscheint ihr vor allem die Betonung des Wertes der häuslichen Sphäre in *Bleak House* relevant:

*Bleak House* has a good deal to say about homemaking and housekeeping, female sexual transgression, illegitimacy and the consoling function of the middle-class family as a precarious site of privacy and personal freedom. (89)

Diese Reduktion ist umso erstaunlicher, als Dickens in diesem Roman erstmals die bewußte Auslotung seiner Vorstellung von der Strukturanalogie von Familie und Gesellschaft unternimmt und dabei fundamentale Neuerungen in seinen Aussagen zur Funktion der Identitätsbestimmung durch die Familie formuliert. Die zeitliche Verortung der Handlung in der jüngeren Vergangenheit um ca. 1830 erleichtert ihm die Fokussierung auf eine Konzeption von Gesellschaft, die im vormodernen Sinn hierarchisch und klassengebunden ist und damit angesichts des Modernisierungsbedarfs der englischen Gesellschaft als Anachronismus entlarvt wird. Augenfällig ist die im Vergleich zu den vorangegangenen Romanen enorme Komplexierung, die vor allem auf dem kaum durchschaubaren Beziehungs- und Verwandtschaftsgeflecht der weit gefächerten Figurenkonstellationen beruht.<sup>142</sup> Auch *David Copperfield* weist eine Fülle von Personen auf, aber sie alle sind in eindeutiger Weise auf den Titelhelden bezogen, dessen Identitätsbildung im Zentrum des Interesses steht. Im breit angelegten Gesellschaftspanorama von *Bleak House* hingegen ist der Bezugspunkt weniger eindeutig, denn es wird von Anbeginn deutlich, dass Dickens Aussagen über den Zustand der Gesamtgesellschaft anstrebt. Allerdings mißt Dickens der Figur der Esther

---

<sup>141</sup> Waters widmet sich in einem langen Kapitel zu "Dickens, Christmas and the Family" (58-88) für allem den *Christmas Books* sowie der Weihnachtsthematik in *Great Expectations*.

<sup>142</sup> Die Komplexität des Romans, der in verschiedenen Handlungssträngen eine breite Anzahl von gesellschaftlichen Themen, beispielsweise die Entstehung der modernen Polizei, integriert, hat eine kaum überschaubare Fülle von Untersuchungen und Kommentaren hervorgebracht, die zum Teil in Sammelbänden vorliegen, beispielsweise Harold Blooms *Charles Dickens's Bleak House* von 1987 (Schlicke 50). Maria Frawley gibt folgenden Hinweis auf die interpretatorische Problemlage: "Perhaps no Victorian work is more resistant to interpretive summary than Dickens's mid-century masterpiece *Bleak House*..." (492).

Summerson das größte Gewicht zu, was an der Doppelperspektive der Erzähltechnik sichtbar wird, die Esthers autodiegetische Beschreibung ihrer Suche nach Selbstvergewisserung mit der heterodiegetischen Sicht auf Exponenten aller sozialer Klassen der englischen Gesellschaft miteinander verbindet. Esther Summerson soll daher für die Untersuchung der Kindheits- und Familienthematik als zentrale Figur betrachtet werden.

Esthers Lebensgeschichte, die in Teilen autodiegetisch vermittelt wird, ist von der Klassenproblematik der englischen Gesellschaft geprägt. Ihre aristokratische Mutter und der aus ihrer klassengebundenen Sicht unstandesgemäße bürgerliche Vater sind gleichermaßen abwesend und sie wächst ohne Kenntnis von den Eltern bei einer lieblosen Tante auf. Esther ist also de facto ein Waisenkind wie die Kinder in den frühen Romanen, die Restitution der traditionellen identitätsbestimmenden Familie ist jedoch unmöglich, da diese zu keinem früheren Zeitpunkt bestanden hat. Im Vergleich mit *David Copperfield* erhöht Dickens mit diesem Szenario den Anspruch an das Individuum, die eigene Identität selbst zu bestimmen. Dickens zeigt das Spannungsverhältnis zwischen dem zukunftsorientierten, produktiven Bürgertum, für das die moderne Familie die Voraussetzungen für emotionale Entwicklung und Bildung schafft, und der traditionellen Lebensform und Familienstruktur der englischen Oberschicht, die auf ererbte Privilegien ausgerichtet ist. Die Orientierung der englischen Gesellschaft an der traditionellen Klassenhierarchie, die sich an dieser aristokratischen Schicht orientiert, führt im Roman bei Vertretern aller Klassen zur Abkehr von der Verantwortung gegenüber der Kindergeneration. Dickens zeigt die englische Gesellschaft als in einem anachronistischen Wertesystem gefangen, symbolisch repräsentiert durch die auf das mittelalterliche Rechtssystem zurückgehende Chancery Gerichtsbarkeit. Durch die Metaphorik der durch die Nähe zu einem imaginierten "Megalosaurus" als prähistorisch beschriebenen Wetterphänomene, "crust upon crust of mud", "mire" und "fog" (BH 1, 49), letzteres ironischerweise eine Konsequenz der Bevölkerungsdichte der modernen Großstadt, verdeutlicht Dickens bereits in der Eröffnungspassage des Romans die Dissonanz zwischen vormoderner Tradition und den

Anforderungen der modernen Gesellschaft sowie den Mangel an Klarsicht in die zeitgenössische Wirklichkeit.<sup>143</sup>

Esthers Mutter negiert ihre Beziehung zur Tochter, die einer nicht ehelichen Verbindung zum bürgerlichen Captain Hawdon entspringt, um eine aristokratische Ehe eingehen zu können. Diese dysfunktionale, von Vernachlässigung geprägte Eltern-Kind-Beziehung setzt Dickens in Bezug zu seiner panoramischen Darstellung der englischen Gesellschaft. Eine beträchtliche Anzahl der Romanfiguren ist über Rechtsstreitfälle miteinander verbunden; die anachronistische Chancery Gerichtsbarkeit ermöglicht es Dickens, die Kontinuität der vormodernen Gesellschaft, ihren Einfluss auf Familienbeziehungen - 'family claims' - und die Notwendigkeit des Bruches mit dieser Traditionslinie zu zeigen. Als Schauplatz dominiert London und Dickens präsentiert hier eine urbane Oberschicht sowie in Verbindung mit der 'Chancery' Gerichtsbarkeit eine bornierte Verwaltungsschicht, die zwar nicht auf dem Land verwurzelt ist, aber für sich quasi aristokratische Privilegien beansprucht, ohne jedoch für die Zukunft der Kindergeneration Für- oder Vorsorge zu treffen. Diese ebenso hedonistische wie unproduktive Schicht verschwendet das Kapital zukünftiger Generationen, allerdings in gänzlich freudloser Form, ohne die sinnlichen Exzesse oder das Mäzenatentum der Aristokratie.

Die detaillierten Beschreibungen der jeweils zentralen Eltern-Kind-Beziehung in der bürgerlichen häuslichen Sphäre, die als entscheidende Neuerung die beiden Romane *Dombey and Son* und *David Copperfield* prägen, fehlen in *Bleak House* völlig. Während im vorangegangenen Roman die relative räumliche Enge des Elternhauses eine intensive und gerade dadurch problematische Verbindung zwischen Mutter und Sohn bedingt, resultiert der zentrale Konflikt zwischen Eltern und Kind in *Bleak House* aus der Abwesenheit der Eltern und der Vernachlässigung des Kindes. Zu Beginn des Romans hat Esther scheinbar den Status einer Vollwaisen, aber der Rekurs auf das typische Szenario der frühen Romane erweist sich als Kunstgriff; anstelle der Restitution eines Erbspruches betont Dickens hier vielmehr die Notwendigkeit der eigenständigen Identitätsbestimmung unabhängig von der Familie. Im Verlauf der Handlung stellt sich heraus, dass beide leibliche Elternteile Esthers leben, ohne jedoch

---

<sup>143</sup> Mit "Sublimation Strange": Allegory and Authority in "Bleak House" liefert Daniel Hack eine eingehende Analyse zu den Zusammenhängen von Allegorie und politischer Macht (*ELH* 129-156).

Kontakt zur Tochter oder untereinander zu haben. Der Vater, der als Nemo eine anonyme und elende Existenz fristet, bleibt bis zuletzt ein beziehungsloses Enigma, ohne aktiven Einfluß auf die Handlung. Sein Tod durch Opium bedingt, dass er für die Tochter eine Leerstelle bleibt und besiegelt seinen Status als Opfer vormodernen Klassendenkens. Das Verhalten und der soziale Status der Mutter haben den weitaus entscheidenderen Einfluß auf das Leben Esthers. Lady Dedlock steht für die traditionelle aristokratische Familienordnung, die dynastische Überlegungen über die Bedürfnisse des Individuums und den bürgerlichen Status des Kindsvaters sowie die nicht eheliche Geburt der Tochter vollkommen negiert. Der aristokratische Name Dedlock ist ein kaum verdeckter Hinweis auf die ausweglose Stasis, die Dickens mit dieser gesellschaftlichen Schicht assoziiert. Der Einfluß der abwesenden Mutter muß durch Esther im Verlauf des Romans in Auseinandersetzung mit ihr krisenhaft überwunden werden. Dickens verklammert in *Bleak House* also das für die frühen Romane typische Szenario des Waisenkindes mit der in *David Copperfield* formulierten Forderung nach bürgerlicher Identitätsbildung in bewußter Abgrenzung von den Eltern.

Esthers Erfahrung der Vernachlässigung und Isolation von Geburt an ist der symbiotischen Nähe zwischen David Copperfield und seiner Mutter diametral entgegengesetzt. Davids Selbstvertrauen wird erst durch den Auftritt des Stiefvaters erschüttert, der das Kind zwar Gefahren aussetzt, aber damit zugleich Katalysator für dessen selbstbestimmte Identitäts- und Berufsbildung wird. Bei Esther führen der Makel der nicht ehelichen Geburt und die Erfahrung der Ablehnung durch die *in loco parentis* agierende Tante von Anbeginn zu fundamentalen Selbstzweifeln, die bis zum Schluß nicht überwunden werden können. Die Wiederherstellung eines idealen Status quo ante ist hier also ausgeschlossen. In *David Copperfield* wird dieses für die frühen Romane typische Szenario noch einmal durchgespielt bevor es – mit dem endgültigen Verlust des Familienvermögens – verworfen und durch die erfolgreiche bürgerliche Berufslaufbahn ersetzt wird. In *Bleak House* nutzt Dickens den scheinbaren Waisenstatus Esthers, um die Forderung nach eigenständiger Identitätsbildung des Kindes noch kompromißloser als bisher zu formulieren: Nach der Aufklärung der Familienverhältnisse muß Esther die von den Eltern abgelehnte Beziehung noch einmal krisenhaft überwinden, um ihr Leben schließlich erfolgreich gestalten zu können. Die sehr tentative Annäherung an die Mutter kurz vor deren Tod verläuft ins Leere und eine etwaige aristokratische Heirat, die Kontinuität mit der mütterlichen Linie herstellen

würde, kommt ebenso wenig in Frage wie die ihr angebotene Absicherung durch Heirat mit dem großbürgerlich-vermögenden Ziehvater Jarndyce. Vielmehr besiegelt die radikale Zäsur ihrer lebensbedrohlichen und physisch entstellenden Krankheit die Abgrenzung von der Mutter und den überkommenen Werten, die sie transportiert, zugunsten der bereits über einen langen Zeitraum betriebenen eigenständigen Identitätsbildung, die Esther selbst schreibend reflektiert. Durch die Pockennarben nach der Infektion durch den obdachlosen Jo ist Esthers physische Ähnlichkeit mit der Mutter aufgehoben und auch die Verbindung zu deren gemaltem Portrait, das ihren Tod überdauert, kann fortan nicht mehr gezogen werden. Das Bild der Mutter, eine typische Ausdrucksform der aristokratischen Selbstrepräsentation, spielt zwar für die Aufdeckung der Abstammung Esthers eine entscheidende Rolle, wird aber durch die sichtbaren Krankheitsfolgen und mehr noch durch Esthers Entscheidung für eine bürgerliche Ehe zum obsoleten Zeugnis der aristokratischen Familienstruktur und Lebensform.<sup>144</sup> Esthers physische Deformation befreit sie von der Ähnlichkeit zur Mutter, setzt damit das dynastische Prinzip ausser Kraft und konsolidiert ihre bürgerliche Positionierung. Ein ähnliches, jedoch weniger radikales Szenario hatte Dickens bereits in *David Copperfield* gewählt, um die Abgrenzung von der Mutter und deren Wertesystem zu vollziehen. Anstelle der Krankheitskrise dient hier die lebensbedrohliche Alpenquerung als Sinnbild seiner Lebenskrise dazu, nach dem Tod seiner kindlichen Ehefrau Dora auch den Einfluß seiner kindlichen Mutter zu überwinden, und damit für die Ehe mit der ihm als Partnerin ebenbürtigen Agnes den Grundstein zu legen. Die Reflexion über die eigene Identitätsbildung durch autobiographisches Schreiben stellt den Roman in eine Reihe mit *David Copperfield* und *Great Expectations*. In *Bleak House* lassen die vollständige Negation der Abstammung und Blutsverwandtschaft als unverrückbarer Faktor der Identitätsbestimmung sowie ihre absolute Isolation als Kind – während David und Pip positive frühkindliche Erfahrungen machen - Esther Summersons Identität ungleich

---

<sup>144</sup> Die Portraitmalerei war durch den Siegeszug der Photographie zum Erscheinungszeitpunkt des Romans bereits ein Anachronismus: "Photography, introduced in 1839, provided a wider public with affordable, accurate likenesses" (Victoria and Albert Museum Portrait Collection Homepage), eine Entwicklung, die Maria Frawley als "crucial to emerging notions of modernity" bezeichnet (Poplawski 494). Eine genaue Analyse des Verhältnisses von Abbild und Identität würde den Rahmen dieser Arbeit jedoch sprengen.

fragiler erscheinen,<sup>145</sup> eine Unsicherheit, die teilweise, aber nicht gänzlich dem viktorianischen weiblichen Rollenbild zuzuschreiben ist.

Die modernen Formen der Liebesheirat und der partnerschaftlichen Ehe mit dem Arzt Woodcourt, dessen Existenz von bürgerlicher Erwerbstätigkeit abhängt, besiegelt Esthers Bruch mit dem aristokratischen Erbe der Mutter und verortet sie im Bürgertum. Aus dieser Diskontinuität erwächst ihr persönlich jedoch kein Gefühl der Sicherheit und ihr Schreiben bleibt eine Suche nach Selbstvergewisserung. Ihr Selbstgefühl bleibt abhängig von ihrer Fähigkeit, ihren Mitmenschen zu dienen; neben der eigenen Familie mit Kindern ist daher auch ihre Ersatzfamilie, bestehend aus der Ziehtochter Ada, deren Kind sowie Jarndyce, in das Schlußtableau integriert. Esthers Identitätsbildung beruht auf der Erfahrung ihrer erfolgreichen Berufstätigkeit als Haushälterin, obwohl ihre Beschäftigungsverhältnisse durch emotionale Bande und intime Kommunikation kaschiert sind. Ihre Selbstdefinition ausschließlich über eine soziale, den Mitmenschen dienende Rolle ist eine auffällige Besonderheit des Romans, die Dickens in *Little Dorrit* wieder aufgreifen wird. Der Einfluß Carlyles und Dickens' Interpretation von dessen Forderung nach "duty" im Sinne pflichtbewußter Hilfsbereitschaft ist hier deutlich. Esthers Strategie, durch organische Expansion des familiären Zirkels zunehmend mehr Menschen zu integrieren, auf die bereits in Kapitel 3 hingewiesen wurde, sei an dieser Stelle noch einmal zitiert, da sie einen wichtigen Schlüssel zum Verständnis von Dickens' Analogsetzung von Familie und Gesellschaft darstellt: "... I thought it best to be as useful as I could, and to render what kind services I could to those immediately about me, and to try to let that circle of duty gradually and naturally expand itself" (BH III, 8, 154). Ihre Philosophie wird verdeutlicht durch den scharfen Kontrast mit den Satiren auf die in die koloniale Ferne gerichtete "Telescopic Philanthropy", der Dickens eigens eine Kapitelüberschrift widmet (BH I, 4, 82) und die zur Vernachlässigung und Verwahrlosung der Kinder der bürgerlichen Mrs Pardiggle und Mrs Jellyby führt, ein Kommentar auf die missionarischen und imperialen Ansprüche der britischen Kolonialmacht und die *laissez-faire* Haltung gegenüber dem massenhaften Elend in den englischen Städten.

---

<sup>145</sup> Auch Maria Teresa Chialant weist in ihrer sehr biographisch angelegten Studie zu "The Adult Narrator's Memory of Childhood" auf diesen Vergleich hin (Merchant und Waters 80).

Wie in *David Copperfield* steht auch in *Bleak House* die Mutter für die überkommene Ordnung, die es für das Kind zu überwinden gilt, und für beide Mütter kommt jeweils die Einsicht in ihr Fehlverhalten gegenüber dem eigenen Kind zu spät. Die kurzzeitige Annäherung an das Kind kurz vor dem Tod stärkt im Fall David Copperfields dessen Selbstvertrauen für seinen zukünftigen Lebensweg, im Falle Esthers resultiert die Begegnung mit der unbekanntenen Mutter wegen der unüberbrückbaren Distanz jedoch lediglich in Verwirrung. Sowohl Esthers Wertesystem und Verhalten als professionelle Haushälterin als auch ihre im introspektiven Schreiben problematisierte Selbstwahrnehmung sind der Identitätskonstruktion der Mutter, die ihre äußerliche Schönheit als Kapital nutzt, um für sich durch Heirat aristokratische Privilegien zu erwerben, diametral gegenübergestellt. Anders als David Copperfield, dessen Erfahrung frühkindlicher Geborgenheit durch das von seiner Ersatzmutter Peggotty konservierte "crocodile book" symbolisiert und so an seine Kinder weitergegeben wird, kann Esther aus ihrer Kindheit nichts in ihre erwachsene Existenz hinüberretten.

Es ist kein Zufall, dass Esthers bürgerliche Existenz zum Schluß des Romans in einer Provinzstadt fernab der Machtzentren Londons etabliert wird. Dickens macht die anhand von Esthers Geschichte gezeigte radikale Distanzierung in der negierten Beziehung der Eltern zu ihrem Kind und die daraus resultierende Vernachlässigung des Kindes zum zentralen Motiv des Romans. Er beschreibt die Gesellschaft der Hauptstadt sowohl anhand einer großen Anzahl von Eltern-Kind-Beziehungen als auch seiner staatlichen Institutionen als ebenfalls von extremer Distanzierung und Vernachlässigung geprägt.

Dickens zeigt in *Bleak House* eine kaum überschaubare Reihe von problematischen oder gescheiterten Eltern-Kind-Beziehungen, um die Dysfunktionalität der 'Gesellschaftsfamilie' auf allen Ebenen der Klassengesellschaft zu zeigen. Eltern erscheinen grundsätzlich als egoistische Gestalten, die wie Esthers Mutter für sich aristokratische Privilegien beanspruchen ohne an die zukünftige Generation zu denken. Eine Variante sind die hedonistischen Schmarotzer, die ihre Kinder ausbeuten, um einen Lebensstil aufrechtzuerhalten, den sie nicht selbst erwirtschaftet haben wie Mr Turveydrop, der seinen Sohn "Prince" als Tanzlehrer für sich arbeiten läßt, bis dieser erlahmt. Dickens wird diese Beziehungskonstellation mit Amy Dorrit und der feudalen Selbstinszenierung des Vaters im Schuldgefängnis wieder aufgreifen. In der

bürgerlichen Familie Jellyby entzieht der fehlgeleitete Aktionismus der mütterlichen "telescopic philanthropy" den Kindern zunächst die nötige Fürsorge und schließlich nach dem Bankrott des Vaters die wirtschaftliche Lebensgrundlage. Dickens variiert das Thema in der Arbeiterfamilie des "bricklayer", dessen Frau ihren Kindern das geringe Taschengeld wieder abnimmt, um es wohltätigen Zwecken zu spenden. In einer sentimentalischen Szene bedeckt Esther den Leichnam des von der Mutter mißachteten, toten Säuglings mit ihrem Taschentuch. Die ostentativ karitativen Aktivitäten der Mütter erscheinen hier als fehlgeleitete Varianten aristokratischen Mäzenatentums. Der Wechsel vom Zukunftsoptimismus, der *David Copperfield* auszeichnet, zu dem pessimistischen Grundton, der in *Bleak House* offensichtlich ist, beruht zum Großteil auf der Vielzahl dieser unauflösbar dysfunktionalen Familienbeziehungen im Roman. Es scheint, als bewerte Dickens - zumindest in der Nebenhandlung - die Chancen der Kindergeneration, die Ausbeutung oder Vernachlässigung durch die Eltern zu überwinden, grundsätzlich pessimistisch, besonders wenn die Orientierung an obsolet-aristokratischen Konventionen als wirtschaftlicher Lebensgrundlage perpetuiert wird, beispielsweise durch den Unterricht im Gesellschaftstanz, mit dem die Tochter Jellyby ihre Existenz fristet.<sup>146</sup>

Dickens formuliert seine Konzeption von Familie im positiven modernen Sinne in *Bleak House* noch expliziter als in allen vorangegangenen Romanen als von gegenseitigen Fürsorgebeziehungen geprägt. Er sieht die Elterngeneration in der Pflicht, für die Entwicklung der Kindergeneration gute Bedingungen herzustellen und dies nicht nur für die eigenen, leiblichen Kinder. Gleichzeitig ist die Kindergeneration in der Pflicht, für das Wohl der Familie durch selbständige Arbeit zu sorgen. Das Geflecht aus gelungenen *in-loco-parentis* Beziehungen, das Dickens um Jarndyce und Esther herum konzipiert, wirft ein Schlaglicht auf die fehlende Fürsorge in allen anderen Familien und

---

<sup>146</sup> Wie in Kapitel 3 beschrieben, entspricht Dickens' Pessimismus nicht dem Zeitgeist nach der Great Exhibition von 1851, ist jedoch im Kontext fehlender (oder mangelhaft umgesetzter) die Familie betreffende Reformen verständlich. Dickens beschreibt lediglich anhand von zwei Nebenfiguren eine gelungene Annäherung zwischen Mutter (Lester Deadlocks Haushälterin) und Sohn nach langjährigem Konflikt in allen anderen Familienkonstellationen gibt es keine Konfliktresolution. Positiv verlaufende Lebensgeschichten beruhen auf der Überwindung des elterlichen Einflusses und der Ablehnung der Orientierung an den Lebensformen höherer Schichten der englischen Klassengesellschaft wie im Fall von Caddy Jellyby, die sich gegen den Willen der Mutter gemeinsam mit ihrem Ehemann Prince Turveydrop als Tanzlehrerin selbständig macht und damit erfolgreich ist. Ihre Existenz bleibt jedoch prekär, denn ihr vom Vater ausgebeutete Ehemann ist durch Überarbeitung erlahmt und das gemeinsame Kind "deaf and dumb".

Beziehungskonstellationen im Roman. Dickens zeigt lediglich ein Modell einer gelungenen bürgerlichen Familie, die von Esther und Allan Woodcourt, aber dieser obliegt die Bürde, für eine Vielzahl von bedürftigen 'Kindern' und Patienten in ihrem Umkreis zu sorgen. Die am Ausgangspunkt der Romanhandlung bestehende Ersatzfamilie um Jarndyce im ursprünglichen Bleak House wird hier in die neu entstandene bürgerliche Familie im zweiten Bleak House um Esther integriert: Abgrenzung und Verortung der Familien werden komplex und ambivalent verhandelt. Als Anwalt und Arzt sind Jarndyce und Woodcourt zwar Exponenten des Bürgertums, der Familienverband erinnert jedoch an die nomadischen, alternativen Familien, in denen die moderne Trennung von Arbeit und Privatleben nicht vollzogen ist, wie im Fall der Theaterfamilie Crummles in *Nicholas Nickleby* und der Zirkusfamilie in *Hard Times*.

Dickens bezieht seine zunehmend pessimistische Sicht auf die Eltern-Kind-Beziehung auf die Struktur der Gesellschaft insgesamt durch die Parallelführung zwischen der Vernachlässigung von Kindern in individuellen Familien und dem Versagen diverser staatlicher Institutionen gegenüber den Individuen, zu deren Schutz sie eigentlich dienen sollen. 'Chancery' und dessen Personifizierung durch den patriarchalischen Lord Chancellor schaffen weder Rechtssicherheit – zum Beispiel für Ada und Richard Carstone – noch Überlebenssicherheit durch Wohlfahrt – zum Beispiel für den Straßenkehrer Jo. Statt dessen tragen diese und ähnliche Institutionen und ihre Amtsträger zur durch "mud" und "'fog" (BH 1, 49) gekennzeichneten amorphen Beziehungslosigkeit der Gesellschaft und damit zur Haltlosigkeit des Individuums bei.

Individuelle Familienschicksale und gesamtgesellschaftliche, allegorische Bedeutungszusammenhänge sind bereits im Titel des Romans miteinander verklammert. Mit Ausnahme von *The Old Curiosity Shop*, bezeichnenderweise der einzige Roman mit vergleichbar pessimistischem Grundtenor, folgt Dickens bis zu *David Copperfield* dem Muster der eponymischen Titelgebung. Esther Summerson ist hier jedoch nicht die Titelheldin, sondern Dickens wählt mit *Bleak House* einen titelgebenden Ort, so dass der Fokus nicht auf nur einem Individuum liegt. Mit der Titelgebung nimmt Dickens also eine Verschiebung vor, denn diese zielt weniger auf das Individuum als auf das Zusammenleben in einem gemeinsamen, allegorisch zu lesenden Wohnhaus ab. Der Titel erweist sich im Verlauf des Romans als überaus vielschichtig und von Ambiguität

geprägt. Zum einen verweist er auf die häusliche Sphäre des bürgerlichen Wohnhauses, in der Esther wirkt. Die von Esther selbst sentimentalisierte quasi Adoption durch ihren 'guardian' Jarndyce verschleiern die Tatsache, dass sie als Hausangestellte in sein 'Bleak House' geholt wird und damit de facto berufstätig ist, soweit dies als mittellose und vom Makel der nicht ehelichen Geburt behaftete Frau innerhalb der engen Grenzen der viktorianischen bürgerlichen Gesellschaft möglich ist. Mit der Thematik von Esthers autobiographischem Schreiben könnte Dickens die Möglichkeit einer erfolgreichen Schriftstellerlaufbahn wie er sie für David Copperfield entwirft, tentativ in Betracht gezogen haben, doch Esthers Identitätsbildung beruht zu sehr auf ihrem Dienst am Nächsten in der häuslichen Umgebung.<sup>147</sup> Auf eine Diskussion der Begrenzungen von Dickens' Rollenbild muß hier verzichtet werden, aber es sei darauf hingewiesen, dass zwischen *David Copperfield* und *Bleak House* ein Wandel zu verzeichnen ist. Zwar wird Esther mit den gleichen Worten wie Agnes Wickfield als "little housekeeper" bezeichnet, aber letztere ist Tochter, Ehefrau und Mutter. Esther hingegen ist de facto Angestellte und entwickelt in ihrer Rolle professionelle Methoden der Haushaltsführung. Sie erweist sich in ihrem 'Beruf' als Haushälterin und Ersatzmutter für die von Jarndyce betreuten, biologisch erwachsenen, aber vollkommen abhängigen Kinder als so kompetent, dass das Wohnhaus im Vergleich mit allen anderen Wohn- und Elternhäuser im Roman am wenigsten trostlos, 'bleak', erscheint. Die Alternative der Unbehaustheit des mittellosen Waisenkindes wird am Beispiel des obdachlosen Straßenkehrers Jo radikal vorgeführt und die Verbindung zu Esther durch die von ihm übertragene Infektionskrankheit deutlich gezogen. Es ist selbstverständlich kein Zufall, dass Jo aus dem Slum "Tom-all-Alone's" (BH 16, 270) stirbt, während Esther in dem von ihr gestalteten bürgerlichen Wohnhaus "Bleak House" überlebt. Mit dem Motiv der Infektionskrankheit schafft Dickens eine bewußte Verbindung zwischen den scheinbar disparaten und nicht miteinander verwandten Figuren Jo und Esther und löst in einer Art

---

<sup>147</sup> Die fehlende Trennschärfe der Sphären betrifft hier jedoch auch die männlichen Figuren: Anwalt Jarndyce, agiert *in loco parentis* für seinen verwaisten Cousin Richard Carstone und Cousine Ada und ermahnt Richard wiederholt, dass dieser eine bürgerliche Berufslaufbahn anstreben müsse anstatt Hoffnung auf den Ausgang des Erbschaftsprozesses im 'Court of Chancery' zu seinen Gunsten zu setzen. Trotz seiner Qualifikation als Anwalt und Nähe zum Geschehen weigert sich Jarndyce, in den Prozess einzugreifen und untermauert dadurch die Forderung an die eigenständige Berufswahl der Kindergeneration und damit die Ablehnung des traditionellen, dynastischen Familienmodells, das auf Erbschaftsbeziehungen ausgerichtet ist und sich zum Schluß des Romans als Chimäre mit für Richard tödlichem Ausgang herausstellt. Im zweiten 'Bleak House' steht Esther zwar ihrem eigenen Haus und der Familie mit leiblichen Kindern vor, aber sie betreut nach wie vor auch Ada und deren Sohn sowie viele der bedürftigen Familien der Patienten ihres Mannes.

Gegenbewegung durch die Krankheitsfolgen gleichzeitig die problematische Verbindung zwischen privilegierter Mutter und berufstätiger Tochter.

Esther ist in ihrer 'Berufstätigkeit' als Haushälterin so erfolgreich, dass ihr Arbeitgeber Jarndyce, der sich zugleich als ihr Ziehvater versteht, sie als "my child" schließlich damit belohnt, dass er für sie als Hochzeitsgeschenk ein Haus erwirbt, das ebenfalls 'Bleak House' benannt wird. Die Grenzziehung zwischen dem ersten 'Bleak House' und dem zweiten ist auf mehreren Ebenen unscharf. Das zweite Haus ist sehr viel weiter von London entfernt als das erste in St Albans – Esther selbst verweist auf die Distanz einer Tagesreise – und ist sehr viel bescheidener im Zuschnitt, "a cottage" in provinziell-ländlicher Umgebung, das ihrem bürgerlichen ehelichen Status entspricht. Ungeachtet seiner geringen Größe ist das neue Haus jedoch eine getreue Nachbildung des ersten, denn Jarndyce hat mit großem Aufwand Esthers Geschmack und Methoden der Haushaltsführung bis ins kleinste Detail nachgeahmt. War schon das Wohnhaus von Jarndyce durch Esthers unermüdlichen Einsatz alles andere als 'bleak', weist das zweite Haus gar Züge eines klassischen locus amoenus auf:

We went on by a pretty little orchard, where the cherries were nestling among the green leaves, ... to the house itself – a cottage, quite a rustic cottage of doll's rooms; but such a lovely place, so tranquil and so beautiful, with ... water sparkling away into the distance, here all overhung with summer-growth ... the tiny wooden colonnades garlanded with with woodbine, jasmine, and honeysuckle ... (BH 64, 912)

Das zweite 'Bleak House' wird schließlich zum Ort von Esthers erfolgreicher Familiengründung mit glücklich aufwachsenden Kindern und repräsentiert so den Gegenpol zur Tristesse und Hoffnungslosigkeit der Namensgebung. Die Beschreibung des idyllischen 'cottage' ist Teil der zwei Schlußkapitel von "Esther's Narrative" (BH Kapitel 64/65 und 67). Die beiden Selbstzeugnisse rahmen die heterodiegetisch vermittelte Beschreibung von Chesney Wold: "Down in Lincolnshire" (BH Kapitel 66).<sup>148</sup>

---

<sup>148</sup> Der Kontrast der bescheidenen – "not rich in the bank" ( BH 67, 934) - , aber buchstäblich blühenden bürgerlichen Existenz mit dem von Kinderlosigkeit und Todeszeremonie geprägten aristokratischen Landsitz der Dedlocks, in dessen Park Esthers Mutter im Mausoleum begraben liegt, wird auf diese Weise besonders prägnant verdeutlicht. Bereits in *David Copperfield* hatte Dickens anhand des ebenfalls tödlich verlaufenden Schicksals Steerforths die Abgrenzung der bürgerlichen von der quasi-

Dickens löst das Spannungsverhältnis von Analogie und Kontrast, das er mit dem Titel auf individueller und gesellschaftlicher Ebene transportiert, nicht auf: Esthers individuelles Schicksal endet zwar positiv, aber auf der gesellschaftlichen Ebene besteht kein Grund zum Optimismus, denn Vertrauen in das Rechtssystem oder andere staatliche Institutionen, denen die Elternrolle obliegt, ist nicht gerechtfertigt und für den Rechtstreit, um den sich in *Bleak House* viele Handlungsstränge gruppieren, gibt es keine Resolution.

Erstmals kontrastiert Dickens in *Bleak House* das für die frühen Romane typische Muster der Identitätsfindung als Voraussetzung für die Restitution verlorener Erbensprüche mit der Beschreibung der individuellen Identitätsbildung als Lernprozess. Das hochkomplexe und weitgehend verborgene Beziehungsgeflecht um Esther und ihre Herkunft begreift eine Reihe der Romanfiguren (Anwalt Tulkinghorn, Kanzleihilfe Guppy, Inspektor Bucket) als detektivische Herausforderung.<sup>149</sup> Es ist jedoch bezeichnend, dass sich weder Esther selbst noch der ihr nahestehende Anwalt und Ersatzvater Jarndyce an den Nachforschungen nach den Beziehungszusammenhängen und damit ihrer Herkunft beteiligen, denn das Ergebnis erweist sich für ihre Identitätsbildung, die auf einer privaten und selbstreflektierten Ebene stattfindet, als kaum relevant. Das Geheimnisschema, das in *Oliver Twist* den Schlüssel zu dessen Identität birgt, ist hier externalisiert und der öffentlichen Sphäre zugeordnet. In Esthers bürgerlichem 'cottage' werden Fragen nach der Blutsverwandtschaft oder Erbfolge der Bewohner bewußt kein Raum gegeben. Schicksalshafte Identitätsfindung und bewußt reflektierte Identitätsbildung werden in einer paradoxen Konstruktion im letzten Kapitel von "Esther's Narrative" miteinander verbunden. Zum einen beschreibt sie selbst die Kontinuität ihrer Identität wie folgt: "I have never lost my old names" (BH 67, 934). Auch ihr Ziehvater betont, dass sie sich nicht verändert habe: "Dame Trot! Dame Durden, Little Woman! - all just the same as ever; and I answer, Yes, dear Guardian!

---

aristokratischen Lebensform thematisiert. Die Trennschärfe zwischen der obsoleten, von Kinderlosigkeit geprägten Orientierung an der Aristokratie und der zukunftsorientierten bürgerlichen Familie tritt in *Bleak House* noch sehr viel deutlicher zutage. Die Sicherung des Fortbestands der aristokratischen Dynastie der Dedlocks "with no family to come and go" (BH, 66, 932) obliegt schließlich einem entfernten "debilitated cousin" (BH, 66, 930).

<sup>149</sup> Die detektivischen Elemente des Romans stehen im Kontext der Thematik der historisch neuen Polizei als Ausdruck der Erweiterung staatlicher Macht; Paul Davis verweist auf D.A. Millers Analyse *The Novel and the Police* (1988).

just the same." (BH 67, 934). Ihr Ehemann hingegen thematisiert ihre physische Veränderung und bewertet diese – trotz der objektiven Entstellung – als positiv, womit implizit die Diskontinuität mit dem Erbe der Mutter betont wird. Auch der Ehemann verwendet dabei ihren 'alten' Namen: "My dear Dame Durden ... don't you know that you are prettier than you ever were?" (BH 67, 935).

Helena Michie beendet ihre Untersuchung zu "From Blood to Law – the Embarrassments of Family in Dickens" durchaus stringent mit *Bleak House*, da der Roman das Rechtssystem explizit thematisiert. Sie beschränkt sich dabei jedoch lediglich auf

a brief look at two scenes from *Bleak House*" that add to this tangle of relationships the idea of the law: families are not only linguistically unstable, as brothers become lovers and lovers brothers; families are also, in the world of *Bleak House* – with its courts, inns, and lawyers – legal fictions." (148)

Diese enge Fokussierung auf den Mangel an klarer Grenzziehung zwischen geschwisterlichen und sexuellen Beziehungen verstellt jedoch einerseits den Blick auf die Tatsache, dass Dickens mit den Ehen, die in einer Reihe seiner Romane klassenkonform zwischen "brother" und "sister" geschlossen werden, gerade zur Stabilität der Gesellschaft beiträgt. Zum anderen differenziert Dickens sehr genau zwischen den "legal fictions" im Roman (besonders dem Erbstreit, den Richard Carstone führt, um die Ehe mit Ada finanziell zu ermöglichen) und der Familie, die Esther Summerson mit Hilfe ihres "legal guardian" Jarndyce in den beiden 'Bleak House' Haushalten konstruiert. Michie argumentiert, dass "Jarndyce retains a legal authority that stands in for and trumps biology" (152) und vergleicht dessen Status mit der Rolle des Anwalts in *Nicholas Nickleby*, der die Unterbringung der "natural and unnatural children" (152) in der Yorkshire School arrangiert. Sie übersieht dabei, dass alle familiären Arrangements am Schluß des Romans auf freiwilligen Übereinkünften bestehen. Dickens läßt weder "blood" noch "the law" als Kategorien für die Definition der Familie gelten, deren integratives Ethos Esther in idealer Weise verkörpert. Seine Vorstellung, dass Familie und Gesellschaft in dieser idealen Form strukturanalog sein sollten, ist jedoch in der Vormoderne angesiedelt, eine paradoxe Spannung, die wegen ihrer Unauflösbarkeit zum pessimistischen Grundtenor des Romans beiträgt.

Esther verkörpert zugleich die Erkenntnis, dass sich das Individuum weder über biologische Abstammung noch über das Rechtssystem definieren kann.<sup>150</sup> Ungeachtet der Versicherungen ihres Ersatzvaters und ihres Ehemannes bleibt Esther unsicher, denn für sie ist die Identitätsbildung ein Prozess der Selbsterkenntnis, der nicht abgeschlossen werden kann, da ihre Identität instabil bleibt. Ihr Ton ist daher tentativ und sie sucht weiterhin nach Selbstvergewisserung in ihrer Beziehung zu den ihr nahestehenden Familienmitgliedern, die sie unabhängig vom biologischen Verwandtschaftsverhältnis in eine Reihe stellt:

I did not know that; I am not certain that I know it now. But I do know that my dearest little pets are very pretty, and that my darling [Ada] is very beautiful, and that my husband is very handsome, and that my guardian has the brightest and most benevolent face that was ever seen; and that they can very well do without much beauty in me - even supposing –

(BH 67, 935)

Der letzte Satz ihrer Lebensgeschichte, gleichzeitig der letzte Satz des Romans, bleibt unvollendet, und damit bleibt die Frage nach Esthers zukünftiger Identität selbst nach der Aufklärung ihrer Verwandtschaftsverhältnisse offen. Anders als in *David Copperfield*, für dessen Titelhelden der Status als "hero of my own life" (DC I, 49) im abgeklärten Schlußwort seiner Selbstbetrachtung ausser Frage steht, definiert Dickens hier die bürgerliche Identitätsbildung in Abgrenzung von der Elterngeneration erstmals als Lebensaufgabe, für die es keinen Endpunkt gibt.

---

<sup>150</sup> Mit seiner Sicht, dass das Rechtssystem weder für das Individuum noch für die Gesellschaft eine Identifikationsmöglichkeit bot, war Dickens nicht allein: "The idea of common law as the prime expression of the English people declined throughout the later eighteenth century and was finished by the early nineteenth..." (Colls 31). Jeremy Bentham hatte bereits 1776 die Gerichtsbarkeit als "dog law", d.h. als Instrument der Unterdrückung der ungebildeten Mehrheit kritisiert (Colls 30).

#### 5.4 *Hard Times*

*Hard Times*, von Dickens bewußt als Industrieroman konzipiert und Carlyle gewidmet, nimmt in seinem Werk in mehrfacher Hinsicht eine Sonderstellung ein. Erstmals entfernt sich Dickens vom Schauplatz London, um das zeitgenössische, in Carlyles Sinn mechanistische Zeitalter zu beschreiben. Zugleich ist im Kontext der Familienthematik zu konstatieren dass "the ideal of domesticity ... (as) the natural form of the family" (Waters 27) in *Hard Times* nicht ausgeführt wird, wobei nicht geklärt werden kann, ob dies mit dem Schauplatzwechsel im Zusammenhang steht. Die bereits vorliegenden Analysen zur Familie in Dickens' Werk (Waters et al.) sparen den Roman jedenfalls aus, da die Beschreibung der Ideologie der Familie als Basis für die Selbstvergewisserung der bürgerlichen Mittelschicht (Waters 89) hier kaum – oder lediglich ex negativo - ausgeführt ist.

In der Betrachtung der Funktion der Familie in den Romanen weist *Hard Times* Ähnlichkeiten mit *Dombey and Son* auf, denn in beiden Romanen zeigt Dickens jeweils, dass der autoritäre Vater die bürgerliche Existenz der Familie und besonders das Leben seiner Kinder gefährdet, indem er sich der emotionalen Bindung an sie verweigert und als Folge ihre individuellen Bedürfnisse negiert. Dickens stellt diese moderne Forderung nach einer emotionalen, individualisierten Eltern-Kind-Beziehung erneut ins Zentrum der Handlung und kombiniert sie hier mit einer Auseinandersetzung mit der ebenfalls modernen Bildungsdebatte, ohne diese Bezüge jedoch stringent auszuführen.

Im kürzesten seiner Romane kombiniert Dickens die allegorische Darstellung der Industriegesellschaft im fiktiven Coketown mit einer plakativen Attacke auf das utilitaristische Bildungsprogramm, das darauf ausgerichtet ist, auf mechanistische Weise Arbeitskräfte für das moderne Wirtschaftssystem zu produzieren. Dickens zeigt im Verlauf der Handlung die Folgen dieser Lernkindheit für das Kind, jedoch ohne eine bildungspolitische Alternative anzubieten. Er stellt statt dessen den "Facts" des realienkundlichen Programms in "Gradgrind's model school" eine abstrakte Kategorie gegenüber: "Fancy" (HT 1, 47-8). Diese wird symbolisch repräsentiert durch den Wanderzirkus und das sentimentalisierte Zirkuskind Sissy Jupe. Dickens stellt so die Dichotomie zwischen schulischer Bildung und außerschulischer Fantasiebildung sowie

zwischen der urbanen Industriegesellschaft und der nomadischen, gesellschaftlich randständigen Zirkusfamilie her, die der 'alternativen Familie' der Theatertruppe der Crummles in *Nicholas Nickleby* ähnelt.<sup>151</sup>

Auch in *Hard Times* steht die intensive Auseinandersetzung eines Kindes mit einem Elternteil im Zentrum der Handlung. Anders als in *Bleak House*, in dem die zentrale Figur Esther Summerson nie ein Elternhaus kennenlernt, zeigt Dickens mit der wohlhabenden, bürgerlichen Familie Gradgrind Eltern und Kinder zwar in enger räumlicher Verbindung, doch von emotionaler Distanz geprägt. Der Roman variiert die zentrale Konstellation von Vater und Tochter aus *Dombey and Son*, wemgleich ein fast gleichaltriger Bruder sowie die Mutter und jüngere Geschwister Teil der Familie sind. Dickens variiert die Konstellation zwischen Vater und Tochter als zentrale Figuren in seinen Romanen deutlich häufiger als andere Eltern-Kind-Beziehungen: *Dombey and Son*, *Hard Times* und *Little Dorrit*, sowie unter anderen Vorzeichen auch *A Tale of Two Cities* sind vier Varianten, die, von abnehmendem Optimismus in Bezug auf die emotionale Lernfähigkeit der Väter gekennzeichnet sind. Die Gründe für Dickens' gesteigertes Interesse an der Beziehung zwischen Vätern und Töchtern sind nicht eindeutig zu klären, aber abgesehen von der weiblichen Rollenbindung an die häusliche Sphäre, aus der ein zivilisatorischer Einfluß auf Konstruktionen von Männlichkeit abgeleitet wird, scheint es Dickens in der Eltern-Kind-Beziehung vor allem um den emotionalen Lernprozeß zu gehen, der eine nicht-materielle Voraussetzung für das erfolgreiche Bestehen des Individuums im Modernisierungsprozeß darstellt. In den oben aufgeführten Romanen muß der Vater als Repräsentant der alten Ordnung lernen, das Kind als Individuum zu begreifen. Das Kind hingegen muß lernen, sich zu lösen, um eine erfolgreiche Existenz aufbauen zu können. Dieser Lern- und Ablösungsprozess ist in *Hard Times* nur bedingt erfolgreich, denn für eine eigenständige Lebensgestaltung der Tochter kommt die väterliche Einsicht zu spät. Auch die Identitätsbildung der Tochter, in *Bleak House* als zukunftsorientierter Prozeß thematisiert, erscheint hier nur als retrospektive Einsicht in den Mangel an individueller Freiheit, der auch zum Schluß des Romans nicht kompensiert werden kann. Wie bereits in *Dombey and Son* scheitert der Sohn an den väterlichen Anforderungen; er erreicht zwar das Erwachsenenalter, stirbt jedoch isoliert im Exil. Die alternative Zirkusfamilie hat zwar zunächst eine

---

<sup>151</sup> Zum Zirkusmotiv in *Hard Times* vgl. Schlicke 1985.

rettende Funktion, indem sie die Flucht in die Emigration ermöglicht, aber diese erlaubt nur einen Aufschub des tödlichen Endes des korrumpierten Kindes.

Nachdem er das Gesellschaftspanorama von *Bleak House* in der Vergangenheit der 1830er Jahre angesiedelt hatte, wendet sich Dickens mit *Hard Times* kurzzeitig der Gegenwart der Industriegesellschaft der 1850er Jahre zu, bevor er mit *Little Dorrit* eine weitere Rückwendung aufnehmen wird. Im Vergleich zum weit verzweigten, teils obskuren Beziehungsgeflecht und der labyrinthischen Beschreibung der Großstadt in *Bleak House* unternimmt Dickens mit *Hard Times* eine deutliche Komplexitätsreduktion, indem er sich auf nur eine Familie in einer fiktiven Industriestadt im Norden Englands konzentriert. Dickens entwirft mit Coketown die Vision einer modernen, effizienten und produktiven Gesellschaft, die sich jedoch als ebenso wenig zukunftsfähig herausstellt wie die historisch gewachsenen, weitgehend anachronistischen Institutionen und die aristokratischen Wertmaßstäbe der Londoner Gesellschaft. Der Titel *Hard Times* ist ambivalent, denn Dickens beschreibt eine Gesellschaft, die von Produktivität und Prosperität gekennzeichnet ist und stellt eine Familie in den Mittelpunkt, in der kein Mangel an materiellem Wohlstand herrscht. Mit Ausnahme der Figur des sozial völlig isolierten, kinderlosen und wenig überzeugend dargestellten Arbeiters Stephen blendet Dickens die lebensweltliche Realität der Industriearbeiter ebenso aus wie das Phänomen der Kinderarbeit.<sup>152</sup>

Das von Dickens ursprünglich als Industrieroman angelegte Werk erweist sich bei näherer Betrachtung eigentlich als bürgerlicher Familienroman, obwohl oder gerade weil das Ideal der Häuslichkeit hier fehlt. Auch die psychologisch nuancierten Charakterisierungen in *David Copperfield* und *Bleak House*, die mit den emotionalen Entwicklungen der zentralen Figuren verbunden sind, fehlen hier, eben weil für diese emotionalen Reifeprozesse keine Grundlage vorhanden ist. Mit der Familie Gradgrind und dem Industriellen und Bankier Bounderby beschreibt Dickens eine historisch neue Gruppe innerhalb der Mittelschicht, deren Wohlstand auf Industrieproduktion beruht, also weder auf Grundbesitz noch auf den traditionellen Formen von Überseehandel und

---

<sup>152</sup> Dickens vermeidet es, diesen augenfälligen gesellschaftlichen Skandal aufgreifen zu müssen, indem er die fiktive Stadt Coketown als von der Eisen- und Stahl verarbeitenden Industrie geprägt darstellt. Er wählt also ein Umfeld – ob bewußt oder unbewußt kann nicht geklärt werden - in dem Kinderarbeit wegen der erforderlichen körperlichen Kraft weit weniger verbreitet war als beispielsweise in der Textilindustrie.

Finanzwirtschaft, die in den frühen Romanen die wirtschaftliche Grundlage der bürgerlichen Familien darstellen. Vater Gradgrind empfindet diesen Wohlstand, zu dem er durch "the wholesale hardware trade" (HT, 3, 54) gelangt ist, im paternalistischen Sinne als sozialen Auftrag. Er gründet eine Schule für die Kinder Coketowns, die dort entsprechend den Prinzipien des Utilitarismus zu rational funktionierenden Arbeitnehmern ausgebildet werden sollen.<sup>153</sup> In klarer Abgrenzung zum Kindheitsbild der Romantik wird die Kindheit in Gradgrinds satirisch überzeichneter "model school" ganz den Marktgesetzen als Leitprinzip der modernen Gesellschaft unterworfen. Das Anrecht auf die Kindheit als Schutzraum wird allen Schülern der Modellschule, also auch Gradgrinds eigenen, gänzlich aberkannt. Gradgrind wendet in der privaten Sphäre seines bürgerlichen Wohnhauses die gleichen autoritären Kontrollmechanismen an, die das Leitbild der Institution Schule prägen. Er verbietet seinen Kindern ausdrücklich, eine Vorstellung des zu Beginn des Romans in Coketown gastierenden Wanderzirkuses zu besuchen oder sich den Zelten und Wohnwagen der nomadischen Zirkusfamilie auch nur zu nähern. Die Unterdrückung typisch kindlicher Regungen wie Neugier und der Lust an phantasievollen Unterhaltungsprodukten knüpft einerseits in säkularer Form an die protestantische Angst vor der unkontrollierbaren Sinnlichkeit des Kindes an (Richter 41), auf der anderen Seite reflektiert das Verbot die Grundvorstellung der utilitaristisch-rationalistischen Pädagogik, wonach der Geist des Kindes eine tabula rasa sei, die wenn irgend möglich ausschließlich mit nützlichen Inhalten gefüllt werden müsse. Neu ist hier die Vorstellung, dass nicht vorrangig die Familie für die Identitätsbildung des Kindes verantwortlich ist, sondern eine Institution, die zur Aufgabe hat, die Schüler den Anforderungen der modernen, funktionalen Gesellschaft anzupassen und dabei die Individualität unterdrückt. "Stone Lodge", das imposante, aber wenig einladende Wohnhaus der Familie Gradgrind, ist hier nur der Außenposten der Modellschule. Entsprechend wird die Art der Haushaltsführung, für die in Anbetracht der Größe des Gebäudes und der Vielzahl der Kinder eine beträchtliche Anzahl Hausangestellter benötigt wird, nicht beschrieben. Der Sozialverband der bürgerlichen Familie in engster Verbindung mit seinem Dienstpersonal, wie es der viktorianischen Realität entsprach und in *David Copperfield* geschildert wird, bleibt ausgeklammert und damit auch das weit verbreitete Phänomen der häuslichen Kinderarbeit.

---

<sup>153</sup> Für diese fiktive Figur des paternalistischen Industriellen gab es reale Vorbilder; als Beispiel sei Titus Salt und dessen Modellsiedlung für seine Arbeiter, Saltaire, gegründet 1851, genannt.

Dickens postuliert im Kontext dieses Kindheits- und Bildungskonzepts eine neue Kategorie, die er als "Fancy" bezeichnet und die er den "facts" der modernen, wissenschaftlich-technologisch orientierten Industriegesellschaft, die in der Realienkunde der "model school" ihren Niederschlag finden, oppositionell gegenüberstellt. "Fancy", ein Begriff, den Dickens im Zusammenhang mit David Copperfields kindlichem Lektüreerlebnis einführt, wird im Roman fast durchgehend (wenn auch nicht ganz konsequent) groß geschrieben und – abgesehen vom bis auf wenige Details lediglich skizzierten Wanderzirkus - weitgehend ex negativo in Abgrenzung vom entzauberten Modernisierungsbestreben des Utilitarismus definiert. Der Begriff enthält Elemente der romantischen Vorstellung von der 'natürlichen' Fantasiebegabung des Kindes und geht von der Notwendigkeit aus, dass diese wenigstens in Teilen ins Erwachsenenleben hinübergerettet werden muß. Der Begriff wird symbolisch repräsentiert durch die verbotene Zirkuswelt, ein alternativer Familienverband, wie ihn Dickens mit diesem Roman letztmalig entwirft. Der nomadische Zirkus repräsentiert eine primitive Unterhaltungsform, die vom utilitaristischen Programm der Optimierung der Wirtschaftskraft des Kindes ebenso weit entfernt ist wie von der Hochkultur der aristokratischen und bürgerlichen Oberschicht. Symbolfigur in diesem Kontext ist das Zirkuskind Sissy Jupe, die von ihrem analphabetischen und mittellosen Vater in Coketown zurückgelassen wird, da er darauf hofft, dass seine geliebte mutterlose Tochter an Gradgrinds Schule für eine erfolgreiche Existenz in der modernen Gesellschaft ausgebildet werden kann. Sissy, wenngleich durchaus lese- und schreibkundig, erweist sich jedoch als bildungsresistent. Dennoch wird sie als pädagogisches Experiment, sozusagen als "wildes Kind" (Richter 155-60), in Gradgrinds Haushalt aufgenommen und übernimmt hier die Rolle der Ersatzmutter für die jüngeren Kinder und zum Schluß des Romans den Part der Versöhnerin im Generationenkonflikt zwischen Vater Gradgrind und seinen Kindern. Zum einen ermöglicht ihre quasi Ausgangsfamilie, der Zirkus, die Rettung des Sohnes vor dem Gefängnis (wenn auch nicht vor dem Tod); zum anderen wird sie nach ihrer eigenen Familiengründung zur Ersatzmutter Louisas, die in diese neue Familie quasi als Kind integriert wird.

Im Zentrum seines Interesses steht die Betonung der kindlichen Phantasiebildung als Schlüssel zur bürgerlichen Identitätsbildung, eine Vorstellung, die er in *David Copperfield* bereits auf der Ebene des individuellen Lektüreerlebnisses verhandelt hatte

und die er nun in schärfer konturierter, fast abstrakter Form wieder aufnimmt. Dickens betont somit explizit den Sonderstatus der Kindheit, den er anhand der individuellen Kindheitsgeschichte David Copperfields bereits eingehend beschrieben hatte. Der Zugang zu phantasiestiftenden Kulturgütern erscheint in *Hard Times* als die unabdingbare Voraussetzung für eine gesunde Psyche und die erfolgreiche Identitätsbildung des Erwachsenen. Dickens betont vor allem den Wert von Geschichten als Voraussetzung zur Phantasiebildung des Kindes und greift damit die früh angelegten Motive der eigenständigen Lektüre in *Oliver Twist*, die Experimentation mit der fahrenden Theatertruppe in *Nicholas Nickleby* und vor allem die detailliert beschriebene und mit intertextuellen Bezügen unterfütterte Romanlektüre in *David Copperfield* wieder auf. Erstmals sieht er die Phantasiebildung als essentiellen Aspekt der Kindheit nicht vorrangig durch Armut gefährdet, die im England des 19. Jahrhunderts selbstredend den Ausschluss von Bildung bedeutet. Vielmehr erfolgt hier die Unterdrückung der kindlichen Phantasie durch die Mechanismen der Wohlstands- und Produktivitätssteigerung der Industriegesellschaft. Die Gefahr für das Kind geht vor allem von den auf diese Optimierung ausgerichteten Bildungsinstitutionen aus. Dickens' Sicht auf das Zusammenspiel von privater Bildungsinitiative und staatlichem Reglement durch Inspektoren auf einer ideologischen Linie ist eine zutiefst pessimistische.

Anhand des ganz der Ideologie des Utilitarismus verhafteten Vaters Gradgrind in der Beziehung zu seinen Kindern zeigt Dickens die Verbindung von radikalen Modernisierungsbestrebungen mit dem traditionellen, patriarchalischen Familienmodell. Während zunächst deren Unvereinbarkeit vermutet werden kann, stellt sich jedoch bald eine fundamentale Ähnlichkeit zwischen den beiden Polen heraus, denn sowohl die patriarchalische Familienstruktur als auch die utilitaristische Ideologie negieren die individuellen Bedürfnisse des Kindes, was für diese fatale Folgen hat. Um den Aspekt der Individualität des Kindes zu beleuchten, nimmt Dickens Rekurs auf die Figurenkonstellation, die in *Dombey and Son* als Ausgangspunkt seiner Exploration der Eltern-Kind-Beziehung diente. *Hard Times* weist deutliche strukturelle Ähnlichkeiten mit der Familienentwicklung und dem Handlungsablauf von Krise und Versöhnung in *Dombey and Son* auf: In beiden Romanen ist die Familiendynamik vom wohlhabenden, patriarchalisch-autoritären Vater bestimmt, der in seiner Beziehung zu Tochter und Sohn scheitert, weil sein Weltbild es nicht zulässt, dass er sie als Kinder mit kindlichen

Bedürfnissen und darüber hinaus als Individuen wahrnimmt. Auch in *Hard Times* stirbt der Sohn, während die Tochter Louisa überlebt. Auch hier wird eine Versöhnung ermöglicht durch die Integration einer außenstehenden Figur, dem Zirkuskind Sissy Jupe, die deutlicher noch als Florence Dombey's Ehemann Walter Gay einem anders strukturierten Sozialverband, einer alternativen Familie, entstammt.

Vater Gradgrind übernimmt also die traditionelle Rolle des patriarchalischen Vaters, um ein auf Modernität ausgerichtetes Erziehungsprogramm durchzusetzen, das die Kinder auf ihre Rollen in der Industriegesellschaft vorbereiten soll. Die Kritik an der traditionellen Familienstruktur und an der Aufrechterhaltung des Anspruchs an deren identitätsstiftender Funktion kombiniert Dickens mit der Kritik an der modernen Ideologie des Utilitarismus in seiner Ausformung als pädagogischem Programm. Der Roman reflektiert so auch die Entdeckung der Pädagogik als Instrument der Moderne. Anders als Vater Dombey ist hier der autoritäre Vater ideologisch nicht der Vergangenheit verhaftet, sondern will vielmehr den Aufbruch in die Moderne beschleunigen, indem er seine Kinder einem pädagogischen System unterwirft, das sie, ebenso wie alle anderen Kinder ihrer Generation, zu reibungslos funktionierenden Mitgliedern der Industriegesellschaft formen soll. Im Gegensatz zu Vater Dombey ist Gradgrind nicht auf das Prinzip der männlichen Erbfolge fixiert; sein Weltbild ist in dieser Hinsicht vergleichsweise modern, denn er verordnet sein Bildungsprogramm allen Kindern unabhängig von ihrem Geschlecht oder ihrer Klassenzugehörigkeit in einer koedukativen Schule. Mit der exzessiven Betonung der Realienkunde im Unterricht, den 'facts', geht die bewußte Unterdrückung der Phantasiebildung des Kindes einher; folglich fehlen jegliche Freiräume und die 'Freizeit' in jedem Sinne. Es erweist sich im Laufe des Romans, dass den so erzogenen Kindern die moralische und emotionale Reife und Orientierung fehlt, die für die erfolgreiche Lebensgestaltung notwendige Voraussetzung ist. Die konditionierten Kinder Tom und Louisa Bounderby begegnen ihrer Umwelt lediglich in reaktiver Weise; für die Entwicklung der Selbständigkeit im Erwachsenenalter fehlt die Grundlage. Ohne diese Basis für die eigenständige Identitätsbildung sind Berufslaufbahn und Familiengründung der nun jungen Erwachsenen zum Scheitern verurteilt. Der Zusammenbruch der Eltern-Kind-Beziehung, Korruption, Suchtverhalten, Strafverfolgung, Kinderlosigkeit und Tod sind die Folgen, die Dickens im Roman radikal vorführt.

Die destruktive Kraft, die dieses scheinbar modern-zukunftsweisende pädagogische Programm entfaltet, wird durch die Familienkonstellation des Romans besonders deutlich, denn mit dem Haushalt der Gradgrinds zeigt Dickens erstmals eine vollständige Familie, in der beide Elternteile mit dem zentralen Gespann aus Bruder und Schwester sowie etlichen jüngeren Geschwistern in beträchtlichem Wohlstand in einem bürgerlichen Wohnhaus zusammenleben. Die Perspektiverengung auf die Konstellation des autoritären Vaters und seiner überbehüteten und vom Modernisierungsprogramm überforderten Tochter wird gespiegelt durch den Zirkusartisten Jupe, der seine Tochter Sissy in ein Umfeld entläßt, das ihr fernab des randständigen, von materieller Armut geprägten Wanderzirkus in der modernen Gesellschaft bessere Überlebens- und Entwicklungschancen zu bieten verspricht. Zwar ist in der Familie Gradgrind die Mutter am Leben, sie ist jedoch so schwach und auf kindliche Weise hilflos, dass sie nur durch ihre Passivität Einfluss auf das Leben ihrer Kinder hat. Ihre Rolle ist die einer Leerstelle, die den patriarchalischen Status des Vaters betont und zur Orientierungslosigkeit der Tochter Louisa beiträgt, die weder mit den technischen Aspekten der Haushaltsführung noch mit dem Rollenvorbild der Fürsorgebeziehung vertraut gemacht wird. Im Verlauf des Romans besetzt das Zirkuskind Sissy diese Leerstelle zunehmend als Ersatzmutter und erweist sich dabei als "grown-up child" (Andrews) im positiven Sinne, denn sie ist im Gegensatz zu allen anderen Kindern des Romans unkorruptierbar. Louisas nach den scheinbar rationalen Kriterien der Wohlstandsmehrung und auf Drängen des patriarchalischen Vaters arrangierte Ehe mit dem um vieles älteren Bounderby reflektiert das Ungleichgewicht in der Ehe ihrer Eltern und ist daher zum Scheitern verurteilt. Da sowohl ihr als auch dem Vater das emotionale Vokabular fehlt, ist Louisa nicht in der Lage, ihre Ablehnung dieser im traditionellen Sinne arrangierten Ehe adäquat zu formulieren. Nachdem sie der Verführung durch einen jüngeren Mann und dem moralischen Tabu des Ehebruchs nur knapp entgangen ist, reagiert sie schließlich mit der Flucht zurück ins Elternhaus, in dem sie ihr Leben lang bleiben wird.

Dickens greift in *Hard Times* die Bruder-Schwester Konstellation aus *Nicholas Nickleby* und *Dombey and Son* wieder auf, aber beide Kinder sind durch die Unterdrückung ihrer Phantasie so beschädigt, dass sie sich nicht gegenseitig helfen oder gar retten können. Dickens führt vor, dass er Phantasiebildung und die Fähigkeit zur Empathie als untrennbar miteinander verbunden ansieht. Der Sohn Tom stirbt zwar erst

gegen Ende des Romans, aber wie der junge Paul ist auch sein Tod der Tatsache zuzuschreiben, dass er den scheinbar rationalen, aber mechanistischen und daher unrealistischen Anforderungen des autoritären Vaters nicht gerecht werden kann. Die zentrale Beziehung des Romans ist die zwischen Vater Gradgrind und Tochter Louisa. Wie Vater Dombey gelangt auch Gradgrind angesichts des Scheiterns seiner Kinder schließlich zur Einsicht in sein verfehltes Erziehungsprogramm und lernt, die individuellen Bedürfnisse seiner Kinder wahrzunehmen und mit seiner Tochter auf emotionaler Ebene zu kommunizieren. Zwar erscheint er zum Ende des Romans gründlich geläutert und lebt harmonisch mit der Tochter zusammen, aber dies kann nicht darüber hinwegtäuschen, dass seine Einsicht für seine Kinder zu spät kommt. Die Diskontinuität zwischen den Generationen wird dadurch besiegelt, dass seine leiblichen Kinder selbst für immer kinderlos bleiben. Nachdem er in den ersten Kapitel des Romans eindringlich beschrieben hatte, dass es für Louisa nichts gibt, was sie aus ihrer Kindheit in ihre erwachsene Identität hinüberretten kann, führt Dickens die Entwicklungslinie konsequent zu Ende: das traditionelle Familienmodell wird nicht nur nicht fortgeführt, sondern darüber hinaus durch nichts ersetzt. Louisa wird in Sissys Familie integriert, eine für die viktorianische Zeit nicht ungewöhnliche Konstruktion, die idealerweise unverheirateten oder verwitweten Frauen soziale Anbindung, zumeist in der engen Verwandtschaft, bot und durch den Einsatz ihrer Arbeitskraft im häuslichen Bereich die Ehefrau und Mutter entlastete.

Wie bereits in *Dombey and Son* beschreibt Dickens auch hier die Eltern-Kind-Beziehung als eine dynamische, die in einen Lernprozeß mündet. Vater Gradgrind handelt - anders als der hochmütige Dombey und der absolut selbstbezogene Bounderby - nicht aus egoistischen Motiven, sondern vielmehr aus dem Wunsch heraus, seinen Kindern und der Gesellschaft zu dienen, indem er ihre kindlichen und individuellen Bedürfnisse der utilitaristischen Philosophie unterzuordnen bereit ist. Gradgrinds Modernitätsverständnis ist paradox, denn die Unvereinbarkeit einer fortschrittsorientierten Pädagogik und der nach autoritären Prinzipien arrangierten Ehe scheint ihm nicht bewußt - bis er angesichts des Scheiterns seiner Kinder in den von ihm vorgezeichneten Bahnen zur Einsicht in seine Verblendung gelangt. Während der Bruder versucht, dem Einfluss des Vaters auszuweichen und spiel- und zigarettenüchtig und schließlich kriminell wird, widersetzt sich Louisa zunächst dem väterlichen Phantasieverbot und riskiert den Konflikt, um ihre Bedürfnisse zu

verteidigen, muß sich aber dem Willen des Vaters beugen und in die desaströse Ehe einwilligen. Der Sohn Tom zeigt jedoch als junger Erwachsener die radikalere Form der Rebellion in Form von kriminellen Verhalten. Strafverfolgung, Flucht in die Emigration und Tod sind für ihn die Folgen.

Die Tochter überlebt zwar und es findet in den Schlußkapiteln eine Versöhnung mit dem Vater statt, aber Louisa gelingt es nicht wie Florence Dombey eine eigenständige Identität zu entwickeln und sie bleibt unverheiratet und kinderlos. Der Vater lernt mühsam, die Bedürfnisse der Tochter zu verstehen und über Gefühle mit ihr zu kommunizieren. Dieser Lern- und Versöhnungsprozeß erweist sich jedoch nur in begrenztem Umfang als Heilungsprozeß. Anders als die zentralen Figuren in *Dombey and Son*, *David Copperfield* und *Bleak House* gelingt keinem der Geschwister Gradgrind die erfolgreiche Loslösung von der Familie und der Aufbau einer eigenen Existenz in der modernen Gesellschaft; für die eigene Familiengründung fehlt so die Voraussetzung. Zum einen ist ihre gescheiterte Ehe für Louisa ein unüberwindbarer Makel, der ihr die eigene Familiengründung versagt.<sup>154</sup> Wichtiger noch ist die Tatsache, dass für ihre eigenständige Identitätsbildung in Abgrenzung von den Eltern die Grundlage der Imagination fehlt. Das Fazit am Schluß des Romans ist ein pessimistisches, denn die Destruktion der kindlichen Fähigkeit zur Phantasiebildung durch eine radikale Pädagogik führt zu irreparablen Schäden, die im Erwachsenenalter nicht wieder gut zu machen sind. Für die Freiheit der Partnerwahl als Schlüssel zu einer modernen Familie fehlt Louisa die emotionale Grundlage; sie bleibt daher abhängiges Kind, ihre fatale Identitätsbestimmung durch den Vater perpetuiert die traditionelle Familienstruktur und ihre Existenz bleibt unproduktiv.

In *Hard Times* rückt Dickens den Komplex der bürgerlichen Intimitätskultur und die auf die Eltern-Kind-Beziehung ausgerichtete Lese- und Erzählkultur, die in *David Copperfield* durch das "Crocodile Book" transportiert wird, erneut ins Zentrum seines Interesses und es steht zu vermuten, dass er vor allem diese Aspekte unter dem Leitbegriff "Fancy" subsumiert wissen will. Dickens unternimmt bezüglich dieser bürgerliche Kulturform des geteilten Lektüreerlebnisses jedoch eine paradoxe Zuschreibung, da die Lektüre eben nicht in der bürgerlichen Familie Gradgrind

---

<sup>154</sup> Dickens nutzt den Roman und die Nebenhandlung um den Arbeiter Stephen und dessen alkoholabhängiger Ehefrau auch als Anklage gegen das viktorianische Scheidungstabu.

stattfindet, sondern ein wichtiger Aspekt der Vater-Tochter Beziehung des Zirkusartisten Jupe und seiner Tochter Sissy ist, die beide in den Kontext der quasi-nomadischen, vormodernen Familie des Zirkus eingebettet sind. Allerdings ist es nicht der des Lesens unkundige Vater, der dem Kind Geschichten erzählt, geschweige denn vorliest, sondern es ist die Tochter, die die Rolle der Erzählerin innehat, womit ihr gewissermaßen die Mutterrolle zugewiesen wird, ein für Dickens typischer Rollentausch. Diese doppelt paradoxe Attribution der häuslichen Lektüre an das vorlesende Kind und vor allem an die bildungsferne, nicht bürgerliche Zirkusfamilie ermöglicht es Dickens, das Zirkuskind aus der vormodernen nomadischen Familie als Retterin der patriarchalisch strukturierten Familie Gradgrind zu etablieren. Das Scheitern der Familie Gradgrind ist auf die radikale Negierung der romantischen Idee der kindlichen Imagination und des Verbots der romantischen Erzählstoffe zurückzuführen. Ohne diesen Brückenschlag zwischen der Eltern- und Kindergeneration ist der Fortbestand der Familie nicht möglich. Allein Sissy, die sich gern an das Abendritual der Lektüre mit ihrem Vater erinnert und die darüber hinaus in der illusionsbildenen Sphäre des Zirkus aufgewachsen ist, hat die soziale Bindungsfähigkeit, die für die erfolgreiche Familiengründung Voraussetzung ist. Entsprechend entwirft das Schlußkapitel die Zukunftsvision von Sissy als Mutter eigener Kinder (ein Ehemann wird nicht erwähnt), in einer Familie, in die Louisa zwar liebevoll integriert ist, jedoch ungeachtet ihres biologischen Alters und ihrer geistigen Fähigkeiten damit den Status eines ewigen Kindes hat.

Der Rekurs auf die in *Dombey and Son* entwickelte Figurenkonstellation zwischen einem autoritären Vater und seinen Kindern dient Dickens also dazu, ein Element der Codierung der Eltern-Kind-Beziehung herauszukristallisieren und als absolut essentiell für die Identitätsbildung des Kindes zu definieren. Es ist die vornehmliche Funktion der Familie, die selbstbestimmte bürgerliche Lebensführung des Kindes zu ermöglichen, indem sie eine emotionale Bindung zwischen Eltern und Kindern herstellt. Diese Bindung wird hier vor allem durch die Intimitätserfahrung des Vorlesens von Geschichten hergestellt, die gleichzeitig als Freiheitserfahrung wahrgenommen wird, da die Phantasiebildung nicht – anders als die Realienkunde des Schulunterrichts – schematisch vermittelbar und abrufbar ist und somit das Kind in seiner Selbstwahrnehmung als sozial eingebundenes Individuum bestärkt. *Hard Times* ist der letzte Roman, in dem Dickens das kindliche Lektüreerlebnis als Schlüssel zur

Phantasie- und Identitätsbildung thematisiert und ebenfalls das letzte Handlungsszenario, in dem er einen alternativen Familienverband als rettende Instanz auftreten läßt.<sup>155</sup> Mit dem Abschied von diesen beiden Motiven die Dickens erstmals in *Oliver Twist* miteinander verknüpft und in den folgenden Romanen wiederholt aufgegreift, deutet sich auch ein zunehmend pessimistischer Grundtenor in Bezug auf die Entwicklungsmöglichkeiten der Eltern-Kind-Beziehung an, der *Little Dorrit* zementiert wird.

---

<sup>155</sup> Pips Alphabetisierung in *Great Expectations* und das Vorlesen in *Our Mutual Friend* stehen grundsätzlich unter anderen Vorzeichen; in Pips Fall ist diese Form der Bildung Teil seines sozialen Aufstiegsprogramms.

## 5.5 *Little Dorrit*

Auch in *Little Dorrit* ist die Problematik der Beziehung des Kindes zu den Eltern von zentraler Bedeutung. Dickens beschreibt hier, wie bereits in *David Copperfield*, die problematische emotionale Prägung durch die Eltern-Kind-Beziehung als weit über die biologische Kindheit hinaus wirksam. Die Komplexität der Eltern-Kind-Problematik wird im Roman durch zwei miteinander verklammerte Figuren im Zentrum der Romanhandlung gedoppelt, Amy Dorrit und Arthur Clennam, so dass als entscheidende Neuerung - im Vergleich mit dem individualisierten Schicksal Davids - die Allgemeingültigkeit dieser psychologischen Erkenntnis formuliert wird. Das versöhnliche Ende in *Hard Times*, das Ergebnis der Konfliktresolution zwischen Vater und Tochter ist, weicht in diesem letzten Roman, der zwischen 'Little' Amy und Vater Dorrit eine vergleichbare Figurenkonstellation aufweist, einer überaus pessimistischen Sicht auf die Eltern - Kind Beziehung. Dickens spricht den Eltern die Lernfähigkeit grundsätzlich ab, mehr noch, er bewertet die Möglichkeiten, dass eine problematische Prägung des Kindes durch die Familie überwunden werden kann, als sehr begrenzt.

Amy Dorrit und Arthur Clennam sind zunächst als Komplementärfiguren zu verstehen wie sie Dickens häufig verwendet, um Kontingenz darzustellen. Die beiden zentralen Figuren sind zu Beginn der Romanhandlung bereits biologisch erwachsen, obwohl die physisch kleine Amy Dorrit in ihrer ängstlich-bedürftigen Fixierung auf den Vater noch adoleszente Verhaltensweisen zeigt, während sie zugleich in der Familie die Mutter ersetzt. Der wesentlich ältere Arthur befindet sich jenseits der vierzig bereits im reifen Erwachsenenalter. Dickens stellt im Verlauf der Handlung eine Beziehungsdynamik zwischen beiden her, die am Ende in ihrer Eheschließung konvergiert. Beide verbindet dabei die strukturelle Ähnlichkeit ihrer Kindheitserfahrung, denn beide müssen ihre Identität in Auseinandersetzung mit jeweils einem überlebenden Elternteil konstruieren: Amy wird in symbiotischer Verbindung zu ihrem Vater gezeigt; Arthur unternimmt eine intensive Auseinandersetzung mit seiner Mutter, die sich schließlich als seine Stiefmutter erweist. Beide scheitern weitgehend daran, sich von diesen problematischen Beziehungen im erweiterten Kontext ihrer Familien unabhängig zu machen. Es scheint als wolle Dickens durch die Verklammerung der beiden Figuren, die eigentlich ein beträchtlicher Altersunterschied voneinander trennt, darauf hinweisen, dass der Einfluss der Familie auf das Kind altersunabhängig ist und dass der psychologische Reife- und

Ablösungsprozess, der für die eigenständige Lebensgestaltung notwendig ist, mit großer Verzögerung - und potentiell überhaupt nicht - eintreten kann.

Die Familien Dorrit und Clennam erscheinen auf den ersten Blick völlig unterschiedlich konfiguriert und repräsentieren zu Beginn Gegenpole auf dem Besitzstandsspektrum: völlige Verarmung im Schuldgefängnis steht auf der einen, beträchtlicher bürgerlicher Wohlstand auf der anderen Seite. Es erweist sich jedoch, dass beide Familien fundamentale Gemeinsamkeiten aufweisen, denn beide sind an der traditionellen Familienstruktur orientiert, wenngleich sich dies auf unterschiedliche Weise manifestiert. Familie Dorrit erscheint als Travestie der aristokratischen, patriarchalisch strukturierten Familie. Vater Dorrit hat im Schuldgefängnis eine quasi feudale Art der Lebensführung etabliert und fordert - erfolgreich - Tribut von den anderen Gefängnisinsassen und vor allem von seiner Tochter. Die Mitinsassen sind - Leibeigenen ähnlich - an den 'Sitz' des Gefängnisses gebunden und von der modernen Erfahrung der räumlichen Mobilität ausgeschlossen. Trotz älterer Geschwister ist es die jüngste Tochter Amy, die durch Erwerbsarbeit für den aristokratischen Lebensstil ihres Vaters im Schuldgefängnis aufkommt. Seine Selbststilisierung als patriarchalisch-aristokratischer Haushaltsvorstand beruht gänzlich auf ihrer Arbeit als Hausangestellte der Clennams. Die im Gefängnis geborene Amy ist ausser Stande sich eine andere Lebenssituation auch nur vorzustellen und ist emotional ganz auf diese Konstellation fixiert anstatt sie in Frage zu stellen.

Für Arthur Clennam ist zunächst die Frage der Fortführung des Familienunternehmens nach dem Tod des Vaters der zentrale Aspekt der traditionellen Familienstruktur, mit der er sich auseinandersetzen muß. Darüber hinaus erweist sich im Verlauf seiner Suche nach Klärung der emotionalen Aspekte der Familienbeziehungen, dass die Anwendung des vormodernen Vaterrechts bei der Bestimmung des Ehepartners die Familienkonfiguration und damit sein Leben entscheidend beeinflusst hat: Arthurs Geburt ist das Ergebnis einer gescheiterten Liebesheirat; sein inzwischen verstorbener Vater hatte sich dem Diktat des Großvaters gebeugt und war eine Vernunfthehe mit der Frau eingegangen, die Arthur bislang für seine gefühlskalte Mutter gehalten hatte und die sich nun als seine Stiefmutter herausstellt. Die Betonung der Bedeutung von Erbschaftsverhältnissen ist ein weiterer Aspekt dieses rückwärtsgewandten Familienmodells: die beiden Familien Dorrit und Clennam werden auf komplizierte

Weise über dieses Handlungselement miteinander verknüpft.

Obwohl den Eltern hier keinerlei Vorbildfunktion zugesprochen werden kann, versuchen sowohl Amy als auch Arthur, sich zunächst nach dem traditionellen Muster über die Beziehung zur patriarchalischen Herkunftsfamilie zu definieren und darüber Orientierung in der Gesellschaft zu finden. Dickens beschreibt hier eindringlich, dass dieser Orientierungsversuch unweigerlich scheitern muß, da Familie und Gesellschaft nicht mehr wie in der Vormoderne strukturanalog sind, sondern die Gesellschaft nach gänzlich anderen - vorwiegend wirtschaftlichen - Prinzipien organisiert ist und entsprechend nach Familienstrukturen verlangt, die das Individuum befähigen, auf dem modernen Arbeitsmarkt zu bestehen. Anders als Florence Dombey und David Copperfield sind Amy und Arthur zu Beginn der Handlung bereits erwachsen, aber dennoch in ihrer Identitätsbildung blockiert und in ihrer Fixierung auf ein Familienmodell gefangen, das sie in ihrer Entfaltung lähmt und daher destruktiv wirkt; symptomatisch dafür sind beispielsweise Arthurs Rückkehr in sein Elternhaus und die Tatsache, dass er im reifen Erwachsenenalter noch unverheiratet ist. Catherine Waters sieht die pervertierten Familienbeziehungen der Dorrits vor allem als Kontrastfolie zur "normative definition of the family ... as part of the process by which middle-class values gained ascendancy as cross-class ideals in the Victorian period (89-90). Waters argumentiert, dass "the ideology of domesticity upheld by the heroine, Little Dorrit, orders social life according to the doctrine of separate spheres and transforms bourgeois culture into 'universal nature'" (90). Da in *Little Dorrit* Szenen idealer Häuslichkeit, wie sie Esther Summerson (BH) zelebriert, fehlen, ist dies jedoch nur als Beitrag ex negativo zu verstehen, zumal die Trennung der Sphären keineswegs klar vollzogen ist. Waters übersieht auch die fundamentale Ambiguität, die daraus entsteht, dass sich Amy Dorrit als einziges Mitglied ihrer Familie als Haushaltshilfe auf dem Arbeitsmarkt behauptet und des weiteren, dass ihre Ehe mit Arthur Clennam eben keine "cross-class" Verbindung ist, sondern erst erfolgen kann, nachdem sie finanziell gleich gestellt sind.

Mit *Little Dorrit* kehrt Dickens zum Schauplatz London zurück, was zum außerordentlichen Detailreichtum und der gesteigerten Komplexität der sozialen Beziehungen beiträgt. Wie in *Bleak House* dient eine Institution des Rechtssystems als Schauplatz und Sinnbild für den Zustand der englischen Gesellschaft: das Schuldfängnis. Allerdings war das Marshalsea Schuldfängnis bereits 1849, also

sechs Jahre vor der Entstehung des Romans, geschlossen worden und kann deshalb nicht wie vergleichbare Institutionen in früheren Romanen, beginnend mit dem 'Workhouse' in *Oliver Twist*, als direkter Fokus von Dickens' institutioneller Sozialkritik gelesen werden.<sup>156</sup> Das anachronistische Gefängnis hat vielmehr eine metaphorische Bedeutung, die aufs Engste mit der Familienthematik verknüpft ist. In gewisser Hinsicht ist auch *Little Dorrit* ein historischer Roman, doch Dickens verhandelt die zeitliche Verortung ambivalent und betont so die zeitgenössische Gültigkeit seiner Gesellschaftsbeschreibung.<sup>157</sup>

Dickens' Wahl des zum Zeitpunkt des Schreibens bereits abgeschafften Schuldgefängnisses als Schauplatz der Handlung reflektiert sowohl den Anachronismus als auch den bleibenden Einfluß des traditionellen, patriarchalischen Familienmodells, das die 'Kinder' Amy und Arthur zu lebenslangen Gefangenen macht. Während die Beziehungen in der Familie Dorrit von der räumlichen Enge im Gefängnis, das gleichzeitig 'Elternhaus' ist, bestimmt sind, besteht zwischen Arthur und seinem Elternhaus durch seine Emigration zunächst die größtmögliche Distanz, doch beide Formen der Familie werden als unentrinnbar geschildert.

In diesem Roman bleibt die Identitätsbildung des Kindes gestört: sowohl Amy als auch Arthur bleiben zum Schluß des Romans beschädigt und sind deshalb nur begrenzt in der Lage, eine eigenständige bürgerliche Existenz zu gestalten. In *Hard Times* waren die Verhaltensstörungen der jungen Erwachsenen noch weitgehend als Kommunikationsstörung zwischen Vater und Kindern interpretierbar. Hier stellt Dickens erstmals die leidvolle Kindheitsgeschichte als psychologisches Erklärungsmuster für die emotionalen Schwierigkeiten und Verhaltensstörungen der Erwachsenen dar. Die Gefängnismetaphorik, die in der Verwendung des Schuldgefängnisses offensichtlich ist, aber auch in der Beschreibung des Wohn- und Geschäftshauses der Clennams deutlich wird, verweist darauf, dass dies eine extreme Form der Behinderung statt Ermöglichung durch die Familie ist. Arthurs

---

<sup>156</sup> Dickens' persönliche Erfahrung ist wohl dokumentiert: Er kannte das Gefängnis von seinen Besuchen beim mitsamt der Familie inhaftierten Vater im Jahr 1824, während er als Zwölfjähriger dazu gezwungen war, durch Kinderarbeit zum Unterhalt der Familie beizutragen (Tomalin 23).

<sup>157</sup> Waters argumentiert, dass die Ideologie der Familie Dickens als Vehikel für seine Sozialkritik als Reaktion auf die skandalöse Mißwirtschaft zur Zeit des Krimkriegs dient (90).

zwanzigjährige Abwesenheit im Ausland ist ein weiterer Hinweis darauf, dass es aus der Familienproblematik kaum ein Entrinnen gibt. Dickens' häufig verwendetes Motiv der Flucht aus dem Elternhaus, wie es bei Florence Dombey und David Copperfield der Fall ist, kann hier nicht mehr zur Anwendung gebracht werden.

Die berufstätige Amy Dorrit ermöglicht es dem Vater, der als "Father of the Marshalsea" (Kapiteltitel VI) tituiert wird, die Rolle des feudalen Patriarchen zu spielen. Mütterliches Bemühen um den Vater hatte Dickens bei Tochterfiguren wie Florence Dombey und Agnes Wickfield bislang uneingeschränkt als positiv bewertet. Esther Summersons mütterliches Verhalten kann trotz ihres positiven Wirkens bereits als Ausdruck einer psychischen Beschädigung und dem Ringen um Selbstwert verstanden werden. In *Little Dorrit* ist das Verhältnis zwischen Kind und Erwachsenem jedoch ähnlich grotesk verzerrt wie bei 'Little' Nell und ihrem Großvater (OCS) und das Rollenspiel Dorrits scheint vergleichbar mit der Spielsucht, die eine solide Existenz verhindert. Vater Dorrit beutet seine zu Beginn des Romans siebzehnjährige, im Gefängnis geborene Tochter seit früher Kindheit als Arbeitskraft aus, ohne an ihre Bedürfnisse und Zukunftschancen einen Gedanken zu verschwenden oder je zur Einsicht in seine Verantwortungsglosigkeit zu gelangen (ihre Mutter ist seit ihrem achten Lebensjahr tot, doch bleibt ansonsten unerwähnt, so dass über ihren emotionalen Einfluß auf ihre Kinder keine Aussage gemacht werden kann). Catherine Waters sieht das Versagen Mr Dorrits vor allem in seiner Unfähigkeit, "fatherhood und Fatherhood" (105) und damit "the terms 'public' and 'private'" (106) zu unterscheiden. Seine aristokratische Illusionsbildung, auf die auch seine anderen beiden Kinder fixiert bleiben, beschreibt sie als eine Karikatur auf "the ideology of social paternalism" (103), die er zu rein egoistischen Zwecken nutzt. Doch auch Amys Charakterisierung ist durchgehend von der Doppeldeutigkeit gekennzeichnet, die bereits in ihrem titelgebenden Namen angelegt ist. Die klein gewachsene 'Little Dorrit' ist zum einen physisch verkümmert und wird bis zum Schluß des Romans als Kind bezeichnet: Amy ist "the Child of the Marshalsea" (LD Kapiteltitel VII). Gleichzeitig ist sie eine "Little Mother" (Kapiteltitel IX) nicht nur für ihren Vater, sondern auch für andere Gefängnisinsassen und – wie nach ihrem Auszug deutlich wird - für das gesamte Gefängnis: "The Marshalsea becomes an Orphan" (Kapiteltitel XXXVI). Die Pervertierung der traditionellen Vater-Tochter Beziehung und die fehlende Klarheit der Grenzen zwischen häuslicher und öffentlicher Sphäre verweisen darauf, dass weder die

Identitätsbestimmung nach traditionellem Muster noch die Identitätsbildung durch die bürgerliche Familie erreicht werden kann.<sup>158</sup>

Die Karikatur des patriarchalischen Vaters wird durch seine offensichtliche Schwäche und Lebensuntüchtigkeit, die er außerhalb des Gefängnisses zeigt, nachdem die Familie durch Erbschaft zu Reichtum gekommen ist, noch verdeutlicht. Vater Dorrit ist zum Ende seines Lebens trotz - oder möglicherweise gerade wegen - seiner veränderten Lebensumstände in Freiheit und Wohlstand zutiefst verwirrt. Er regrediert in die Rolle des feudalen Herren als "father of the Marshalsea" und stirbt in dem Wahn, er sei wieder zurück im Gefängnis. Vater und Tochter sind beide gleichermaßen unfähig, ihre Identität unabhängig vom gemeinsamen Referenzsystem Gefängnis zu konstruieren. Amy ist darüber hinaus ganz auf die Beziehung zum Vater fixiert, aus der sie ihr Selbstverständnis ableitet. Entsprechend leidet sie am Aufbrechen dieser Symbiose und dem Zusammenbruch der gemeinsam konstruierten und aufrechterhaltenen Illusion körperlich: als die Familie nach der Erbschaft, die Arthur ermittelt hat, das Schuldgefängnis verläßt, muß Amy ohnmächtig aus dem Gebäude und in die Kutsche getragen werden. In Italien ist die mütterliche Rolle, die sie für ihren Vater und die Geschwister gespielt hat, nicht mehr gebraucht. Innerhalb ihrer Familie wird sie zur peinlich gemiedenen Außenseiterin, aber auch außerhalb findet sie keinen Anschluß und wird als einsame Gestalt beschrieben. Amy bittet Arthur in ihren Briefen, sie weiterhin als das arme Mädchen aus dem Gefängnis anzusehen, während ihre Schwester anstrebt, eine Dame der Gesellschaft zu werden. Diese Gesellschaft beschreibt Amy selbst als "a superior sort of Marshalsea" (LD II, 7) und komplementär zur Selbststilisierung ihres Vaters bleibt ihr Selbstbild bis zum Schluß das des "Child of the Marshalsea". Zu ihrer Hochzeit erscheinen keine Mitglieder ihrer Familie, sondern die Gefängniswärter, um die symbolische Elternrolle des Gefängnisses zu betonen: "deserting the parent Marshalsea for its happy child" (LD II, XXXIV, 785). Während der Inhaftierung des Vaters hatte Amy wiederholt verzweifelt versucht, Arthur daran zu hindern, durch Geldgeschenke an den Vater Teil dieser Beziehungsdynamik zu werden. Ihre

---

<sup>158</sup> Waters widmet den klassengebundenen, satirisch überzeichneten Familien der Nebenhandlungen, beispielsweise der dynastisch denkenden Familie Barnacle, deutlich mehr Raum als den Familien im Zentrum der Handlung und identifiziert hier Machtstrukturen, die Foucault als "the symbolics of blood" bezeichnet (Waters 91). Dickens' Karikatur der vormodernen, identitätsbestimmenden Familie ist hier offensichtlich, doch seine Sicht auf das Verhältnis von bürgerlichem Individuum und der Funktion der Familie ist weit weniger eindeutig.

Tränenausbrüche deswegen, sowie ihre Schlaflosigkeit nach Konflikten mit dem Vater lassen den tiefen emotionalen Konflikt, in dem sie sich befindet, in mehreren Szenen deutlich werden. Auflösen kann sie ihn jedoch nicht. Die eheliche Beziehung zwischen Amy und Arthur kann sich erst entwickeln, nachdem Arthur im selben Raum wie der Vater inhaftiert wird, wo Amy ihn - wie einst den Vater - während seiner Krankheit in mütterlich-fürsorglicher Weise gesundpflegen kann. Diese Parallelführung deutet sich bereits früh an. Nach einem langen Gespräch mit Arthur wird Amy eines nachts aus dem Gefängnis ausgeschlossen (LD I, 14), was für eine junge Frau eine nicht unerhebliche Gefahr darstellt, ein Motiv, das Dickens bereits in *Oliver Twist* mit Nancy und Rose Maylie etabliert und beispielsweise mit Florence Dombey wieder aufnimmt. Arthur seinerseits wird nach einem langen Besuch bei den Dorrits eines Nachts im Gefängnis eingeschlossen. Beide leiden zu unterschiedlicher Zeit nach familiären Krisen an akuter Schlaflosigkeit. Die Problematisierung von Zugehörigkeit und Schlaf beziehungsweise der prekären Schlafstatt ist ein Hinweis auf die Ähnlichkeit ihrer Gefühlswelt.<sup>159</sup>

Arthur Clennams Lebensumstände erscheinen zunächst als diametraler Kontrast zur Erfahrung der symbiotischen Enge im Schuldgefängnis. Die Handlung um Arthur beginnt mit seiner Rückkehr nach langer Abwesenheit im fernen Ausland - seine Tätigkeit in China wird nicht näher spezifiziert - und es wird deutlich, dass das Muster von Abwesenheit und sporadischer Rückkehr seine Kinderjahre als Internatsschüler geprägt haben. Die räumliche, zeitliche und emotionale Distanz, die er durch den Auslandsaufenthalt von ca. zwanzig Jahren hergestellt hat, ist aber nur scheinbar ein Zeichen der Unabhängigkeit von der Familie. Nach seiner Rückkehr als Reaktion auf den Tod des Vaters brechen Kindheitserinnerungen auf und die Gefängnisymbolik, die den gesamten Roman durchzieht, wird auch in Arthurs Kindheitserinnerungen gespiegelt.<sup>160</sup> Aus seiner Perspektive erinnert sein Elternhaus an ein Gefängnis: Im

---

<sup>159</sup> Waters interpretiert die Tatsache, dass Arthur nach seinem Bankrott, der im Gegensatz zu Vater Dorrits das Resultat einer technologisch innovativen, gescheiterten Investition ist, dessen Räumlichkeiten (es handelt sich nicht um eine moderne Gefängniszelle) im Schuldgefängnis zugewiesen bekommt, als Zeichen der Kontinuität von "paternalism" in seiner Beziehung zu Amy: "... he re-inacts the inverted father-daughter relationship" (110). Doch der patriarchalische Vater Dorrit verkörpert eben nicht den benevolenten Paternalismus, der insbesondere in den Retter-Figuren der frühen Romane sichtbar ist. Arthur, andererseits, geht zum Schluß eine gleichgestellte, partnerschaftliche Ehe mit Amy ein, so dass er gerade die Diskontinuität in Relation zum Vater repräsentiert.

<sup>160</sup> Schauplätze sind neben dem Schuldgefängnis auch ein Gefängnis in Marseille und eine Quarantänestation.

Kapitel mit dem ironischen Titel "Home" (LD I, III, 42) wird es beschrieben als umgrenzt von "iron railings" und erinnert an eine Gruft in Wendungen wie "like a sort of coffin" und "like so many mourning tablets" (LD I, III, 42-3). Seine spätere Erfahrung der Inhaftierung im Schuldgefängnis, die eine direkte Folge seiner Ablehnung der Fortführung des Familienunternehmens und der daraus resultierenden Fehlspekulation ist, wirft ihn zurück in diese Erfahrungswelt seiner Kindheit, während der er "morally handcuffed to another boy" zum Kirchgang gezwungen und häufig als "the sole contents, in days of punishment" in einem "old, dark closet" eingesperrt wurde (LD I, III, 43-5).

Arthurs bewußte Rückkehr in sein Elternhaus nach jahrelanger Abwesenheit setzt einen Prozeß des Erinnerns und Bewußtwerdens über seine Kindheit und die Beziehung zu seinen Eltern in Gang. Die Beschreibung dieses Prozesses ist ganz auf die psychologische Plausibilisierung seines Verhaltens und seiner Gefühlslage ausgerichtet. Seine Selbstpräsentation ist die eines Waisenkindes, das willenlos - mit Anklängen an Dickens' frühe Pikaro-Figuren - durch die Welt treibt: "I am such a waif and stray everywhere, that I am liable to be drifted where any current may set". Er sagt von sich selbst, "I have no will" und er sei "broken, not bent" bevor er einem unbekanntem Mitreisenden seine Lebensgeschichte erzählt, die aber sein Erwachsenenleben von ca. zwanzig Jahren fast vollständig ausspart und mit den Worten "this was my childhood" endet (LD I, II, 33). Dickens stellt Arthur zwar als zutiefst deprimiert – "a disappointed mind" - dar, aber auch als "a dreamer ... who had deep-rooted in his nature, a belief in all the good and gentle things his life had been without" (LD I, XIII, 166). Diese Fähigkeit zur Imagination, deren Quelle nicht beschrieben wird, rettet ihn vor dem destruktiven Einfluß der Eltern, "meanness and hard dealing" und "coldness and severity" (LD I, XIII, 166). Der religiöse Terror der Mutter hat jedoch nicht verhindern können, dass Arthur die Werte verkörpert, die Dickens in seiner persönlichen Interpretation des Christentums immer wieder betont: "hope and charity" (LD I, XIII, 166). In dieser extradiegetischen Charakterisierung erscheint Arthur also resilienter als in seiner Selbstwahrnehmung. Seine Identitätskonstruktion in Auseinandersetzung mit den Eltern und dem elterlichen Erbe gestaltet sich als ein langwieriger und schmerzhafter Prozeß, der erst nach einer schweren Krise, der Inhaftierung im Schuldgefängnis und einer lebensbedrohlicher Krankheit, zu der Erkenntnis führt, dass die bis dahin als Schwester wahrgenommene Amy die einzige Möglichkeit darstellt, die

Vergangenheit in sein Leben zu integrieren und ein zukünftiges Leben unabhängig vom elterlichen Erbe zu führen. Dickens' Dominanzsetzung der psychologischen Plausibilisierung und Interesse an deren narrativer Kontinuität wird deutlich in einer Szene, die nur lose mit der Handlung und deren Auflösung in Zusammenhang steht. Arthur Clennam ist auf der Suche nach einem gestohlenen Dokument, von dem er vermutet, dass es über die Erbschafts- und Verwandtschaftsbeziehungen zwischen seinem Vater und Amy Auskunft geben kann und das auf Umwegen in die Hände der neurotischen Gouvernante Miss Wade gelangt ist. Anstelle des gesuchten Dokuments übergibt sie ihm ihre Autobiographie, "The History of a Self-Tormentor" (LD XXI, 635). Ihre leidvolle Kindheitsgeschichte als mißhandeltes und ausgebeutetes Waisenkind ist hier das Erklärungsmodell für ihr Zwangsverhalten als Erwachsene, eine zutiefst pessimistische Variante von "Esther's Narrative" (BH).

Arthur und Amy zeichnen sich durch konstitutionelle Schwäche aus, die sich bei Arthur psychisch manifestiert und bei Amy sowohl physischer als auch psychischer Natur ist. Ihre Verhaltensmuster sind von Orientierungslosigkeit und Passivität gegenüber den eigenen Lebensumständen gekennzeichnet, bei gleichzeitiger obsessiver, sorgenvoller Reflexion. Arthurs Sinnsuche in der Vergangenheit löst verständliche depressive Zustände, nachdem er erfährt, dass der Vater als Bigamist auch moralisch diskreditiert ist und die verlassene, leibliche Mutter an der Beziehung emotional zerbrochen ist. Dickens unternimmt in diesem Roman also eine deutliche Psychologisierung, die den "psychological turn of modernism" (Poplawski 571) vorwegnimmt. Er vollzieht in der Charakterisierung der Figuren erstmals die Trennung zwischen der sozialen Position, die durch die Kategorien Herkunft, Klasse und Besitz bestimmt ist, und der inneren Befindlichkeit des Individuums, das sich über die eigenen Gefühle Klarheit zu verschaffen sucht. Die Selbstreflexion des Individuums spielt bereits in *David Copperfield* und *Bleak House* eine entscheidende Rolle, doch die Ausrichtung auf die Auslotung der Innenwelt ist in *Little Dorrit* sehr viel ausgeprägter. Zugleich ist diese Innenwelt, in der die Gedanken vor allem um die Beziehung des Kindes zu den Eltern kreisen, ein unentrinnbares Gefängnis. Gefühle als Reaktionen auf Veränderungen in der Gegenwart und Gefühle, die durch Erinnerungen an längst vergangene Erfahrungen ausgelöst werden, entfalten hier die gleiche Wirksamkeit. Die potentielle Sprengkraft der Gefühlswelt wird durch die sozialpsychologische Dimension potenziert in Situationen, in denen die innere Befindlichkeit und Steuerungsfähigkeit des

Individuums mit dessen sozialer Position im Konflikt steht. Nicht-Veränderung bedeutet Leiden, das allerdings unbewußt oder verdeckt bleiben kann, und dies hat eine gewisse Beharrungspotenz, die an Amys Verweigerungshaltung gegenüber selbst positiven Veränderungen ihrer Lebensumstände deutlich sichtbar wird.

Kindheit und Kindlichkeit werden in *Little Dorrit* als gleichermaßen problematisch dargestellt. Die kindliche Hilflosigkeit und Passivität Amys reflektieren hier nicht die romantische Vorstellung von der organischen Ganzheit des Kindes, sondern sind vielmehr als Symptome für Beschädigungen zu verstehen. Die Kindheitserfahrung von Geborgenheit und Phantasiebildung, die David Copperfield dazu befähigt, sich von überkommenen Strukturen zu befreien, fehlt hier. Die Mangelerfahrung wird jedoch weit weniger explizit verhandelt als in *Hard Times*. Der Wert der kindlichen Phantasie ist hier keine zentrale Kategorie und die mit dem Märchengenre verbundene prästabilisierte Ordnung, die über-menschliche Garantie des guten Ausgangs und der plötzliche, glatte Übergang vom unvollkommenen zum vollkommenen Zustand haben in der Gesellschaft, die Dickens beschreibt, keine symbolische Kraft mehr. Es scheint, als sei die im Gefängnis geborene Amy ausser Stande, sich eine andere Lebensform auch nur vorzustellen. Der wesentlich ältere und weltgewandte Arthur ist hingegen fähig zur Reflexion über seine Kindheitserfahrung, wobei die Vorstellung von besseren Alternativen immerhin mitschwingt, aber Dickens schildert seinen Prozess der Bewußtwerdung psychologisch realistisch als langwierig und mit größter Anstrengung verbunden. Dickens stellt hier also erstmals den Wert der traditionellen und mit Kindheit assoziierten narrativen Modelle grundsätzlich in Frage. Die wundersame Rettung des Helden und romanzenhafte Auflösung der Handlung, die noch in *David Copperfield* eine große Rolle spielen, sind hier keine Handlungselemente mehr; insbesondere die glückliche Wendung zum Schluß der Handlung, die den Status quo ante wieder herstellt und damit die Vergangenheit quasi ungeschehen macht, wie in *Oliver Twist*, wird hier als vollkommen unrealistische Fiktion bewertet. Das Märchengenre, das in abstrahierter Form in *Hard Times* noch einen hohen Eigenwert hat, erscheint hier marginalisiert und devaluiert in zwei Szenen, in denen die Märchenerzählerin eine demente Person ist, so dass eine Vermittlung zwischen Fiktion und Realität fraglich ist. Die Gefängnisinsassin Maggy, die Amy als ihre "Little Mother" (LD I, 25) bezeichnet, erzählt das Märchen von einer Prinzessin and der "little woman", die spinnt und in ihrem Schrank einen geheimen Schatten verbirgt. Als diese

"little woman" - die Assoziation mit 'Little Dorrit' liegt nahe - stirbt, kann die Prinzessin den Schatten nicht finden, denn die Tote hat ihn mit ins Grab genommen. Das Märchen wird von der Erzählerin in einer späteren Szene wieder aufgenommen, in der Amy weinend zusammenbricht als Arthur ihr versichert, dass sie sich auf ihn verlassen könne (LD I,32). Diese komplexe narrative Verschränkung verdeutlicht Dickens' Betonung der emotionalen Zustände und der Frage nach dem psychologischen Entwicklungspotential des Individuums. Die märchenhafte Erzählung scheint auf die von Dickens häufig verwendete Konstellation von Parallelfikturen zu verweisen, aber signifikanterweise findet hier eben keine Ichspaltung statt, sondern die bestehende Identität von "little woman" und ihrem Schatten wird im Tod konsolidiert, während gleichzeitig der Prinzessin der Zugang zur Identitätsstiftung verweigert wird. "Spinnen" ('to spin a yarn') steht im englischen Sprachgebrauch traditionell für narrative Kontinuität. Mit dem Tod der "little woman" ist die Prinzessin also mit Entfremdung und Diskontinuität konfrontiert. Amys Verweigerung gegenüber dem Wechsel zum 'Prinzessinnenstatus', den ihr die Erbschaft ermöglicht, und den ihre Schwester eifrig vollzieht, erscheint durch dieses Märchenmotiv auf komplizierte Weise reflektiert als notwendige Bewahrung ihrer Identität: sie bleibt 'little' und 'child of the Marshalsea' ungeachtet ihrer äußeren Lebensumstände.

Die Problematik der Aufklärung familiärer Verbindungen ist ein zentrales Thema, das Dickens aus *Bleak House* wieder aufgreift, wobei die detektivische Rolle, die dort von verschiedenen Mitgliedern der juristischen Sphäre ausgefüllt wird, hier auf Arthur Clennam übertragen wird. Dieser sucht nach einer vermuteten verborgenen Verbindung seines Vaters zu Amy Dorrit, doch seine Suche nach der familiären Verbindung ist auch die Suche nach seiner eigenen Identität, denn da Amy in Arthurs Elternhaus seit vielen Jahren täglich ein- und ausgeht, kann sie zur Haushaltsfamilie gezählt werden und erscheint in ihrer Beziehung zu ihm als Schwester. Die fehlende Trennung zwischen der häuslichen und der beruflichen Sphäre, zwischen Gefängnis, Geschäftshaus und Elternhaus läßt Verbindungen entstehen, die nicht Verortung, sondern Verwirrung und Unsicherheit über den wahren Gehalt von Beziehungen und die eigene Identität herstellen. Arthur Clennam bewegt sich den gesamten Roman hindurch in dieser Dynamik zwischen der Suche nach der identitätsstiftenden Verbindung zu den Eltern, besonders dem Vater, von dem er glaubt, dass er Amy quasi als Tochter ins Erbe mit einbezogen habe, und andererseits dem Widerstand gegen die Fortführung des

Familienunternehmens und der Ablehnung der Eltern, besonders der Mutter, von dem er glaubt, dass sie Amys Erbspruch unterdrückt habe. Arthurs beharrliche Suche nach der Beziehung seines ihm entfremdeten Vaters zu dieser quasi Schwester und sein Anliegen, dessen vermutete Verfehlungen aufzudecken und wieder gutzumachen, bringt tatsächlich Geheimnisse ans Licht, die Arthurs Identität betreffen. Die Informationen jedoch, die Arthurs familiären Status unmittelbar betreffen, bleiben ihm selbst bis zum Ende verborgen, da Amy das Geheimnis seiner - vermutlich durch einen Schlaganfall - gelähmten und daher sprachunfähigen Stiefmutter bis zu deren Tod zu bewahren versprochen hat. Zum einen erweist sich seine Suche zum Schluß des Romans als absolut berechtigt, doch andererseits kann die Familiengeschichte ihm keine Antwort auf die Frage nach seiner eigenen Identität und eine daraus resultierende Stabilität bieten. Die Herkunftsfamilie kann endgültig nicht mehr als das Modell der Identitätsstiftung dienen; Arthur bleibt auf sich allein gestellt. Mehr als jede andere Figur in Dickens' Romanen steht Arthur zwischen der Bindung an die Familie und dem Versuch der modernen Lebensgestaltung durch Abwahl des finanziellen und vor allem des emotionalen Familienerbes, zu der es schließlich keine Alternative gibt. Diese Konstellation wird Dickens mit der Figur des John Harmon in *Our Mutual Friend* in noch radikalerer Form wieder aufgreifen.

Beide Eltern-Kind-Beziehungen, sowohl die Amys zu Vater Dorrit als auch die Arthurs zu seinen Eltern, sind mit einem kriminellen Stigma behaftet. Bei der Familie Dorrit ist dies durch die Inhaftierung im Schuldgefängnis offenkundig. In der Familie Clennam ist die Situation weniger eindeutig. Arthur begibt sich aus eigenem Antrieb auf die Suche nach der Verbindung zwischen seinem Vater und Amy Dorrit, weil er die rechtswidrige Unterschlagung eines Erbanteils vermutet, das Amy zusteht. Die komplizierten Abstammungs- und Erbschaftsverhältnisse, die im Zuge seiner Nachforschungen schließlich ans Licht kommen, bleiben Arthur jedoch selbst verborgen: seine pietistisch-strenge, kalte Mutter erweist sich als seine Stiefmutter, sein Vater war zur Zeit der Eheschließung Bigamist, der aus Gehorsam gegenüber seinem eigenen Vater in eine zweite Ehe eingewilligt hatte, woraufhin die erste Ehefrau, Arthurs leibliche Mutter, dem Wahnsinn verfiel und später starb. Arthur begibt sich auf die Suche nach familiären Verbindungen aus einer Identitätskrise heraus, die trotz seines Alters - er ist Mitte vierzig - als Adoleszenzkrise beschrieben wird. Den calvinistisch-materialistischen Lebensstil der Stiefmutter lehnt er ab, aber er hat ihm nichts

entgegenzusetzen und ist allen und allem entfremdet, ein "Nobody" mit "Nobody's State of Mind" (Kapiteltitel XXVI, 299). Adoleszentes Verhalten sowohl in Abgrenzung zur Kindheit als auch in Abgrenzung zur biologischen Pubertät wird hier erstmals deutlich konzeptionalisiert und problematisiert und mit dem Problem der Identitätsbildung in der modernen Gesellschaft in Bezug gesetzt. Auch Amy, die sich einerseits mütterlich gegenüber ihrem Vater und den älteren Geschwistern verhält und als Arbeitskraft überaus diszipliniert ist, zeigt mit ihren Gefühlsausbrüchen, Ohnmachtsanfällen und ihrer Verweigerung gegenüber jeglicher Veränderung ihrer Lebensumstände adoleszentes Verhalten. Typisch für die adoleszente Psychologie ist der Wunsch nach Reduktion von Komplexität als Reaktion auf die verwirrende Erwachsenenwelt. Diese Reduktion von Komplexität wird am Schluß des Romans für Amy ebenso wie für Arthur hergestellt - durch den Verlust des Vermögens ebenso wie durch Tod beziehungsweise Lähmung der Eltern - aber die so gewonnene Klarheit ist in Amys Fall nicht das Ergebnis eines reflektierten Reifeprozess, wie es bei David Copperfield und Esther Summerson der Fall ist. Der Titel, *Little Dorrit*, verweist auf die Bedeutung, die Dickens Amys kleiner Statur beimißt. Im Kontext der Familienproblematik wird ihre Physis als Symbol für die psychische Beschädigung interpretierbar, die sie durch die unauflösbaren Konflikte und ihre paradoxe Rollenzuschreibung in der Familie erfahren hat. In *Little Dorrit* sind zum Schluß des Romans die leiblichen Eltern, sowohl Amys als auch Arthurs tot, und die Stiefmutter gelähmt und sprachlos, ohne dass ein Lern- oder Versöhnungsprozeß in einem harmonischen Zusammenleben münden kann, wie es noch in *Hard Times* der Fall ist.

Dickens stellt die beiden zentralen Figuren und ihre Familien in ein Geflecht von Erbschafts- und Verwandtschaftsbeziehungen, dessen Komplexitätsniveau über das Szenario in *Bleak House* noch hinausgeht, und das sowohl für den Leser als auch für die zentralen Figuren bis über den Schluß des Romans verwirrend bleibt. Erbschaft ist hier ein mehrschichtiges Thema: die Suche nach dem Erbenspruch, hinter dem, im Falle Arthurs die emotionalen Familienbeziehungen verborgen liegen, der Widerstand gegen die Statusveränderung im Falle Amys, und schließlich der Verlust des ererbten Vermögens, der sich für beide als notwendige Befreiung vom Einfluss der Herkunftsfamilie erweist. Ein Nachvollziehen der Auflösung des Plots und seiner Anlage vor Beginn der eigentlichen Romanhandlung ist für den Leser eigentlich nur mit Hilfe einer überblicksweisen Darstellung möglich wie sie John Holloway mit "The

Dénouement of Little Dorrit" liefert (*Little Dorrit* Penguin Classics 1998 Appedix A, 789). Es scheint, als habe Dickens bewußt für die zentralen Charaktere ein Szenario der größtmöglichen Verwirrung, Unsicherheit und schließlich Unentrinnbarkeit – gestützt von der Gefängnismetaphorik - bezüglich ihrer Eltern-Kind-Beziehungen herstellen wollen. Was die Handlung vorantreibt ist vor allem die von Arthur intensiv betriebene Suche nach Verbindungen und Erklärungen, die in der Vergangenheit der Familie Clennam liegen. Die Passivität und weitgehende Handlungsunfähigkeit, die er bereits zu Beginn des Romans bei sich beklagt, wird durch diese Aktivitäten unterbrochen - er unternimmt im Verlauf des Romans insgesamt fünf Interventionen, um die Verbindung seines Vaters zu Amy Dorrit zu ergründen. Insbesondere der endgültige Verlust des Vermögens sowohl auf Arthurs als auch auf Amys Seite läßt die vielschichtige Auseinandersetzung mit dem Erbe retrospektiv als Symbol für die unauflösbar problematischen Eltern-Kind-Beziehungen erscheinen.<sup>161</sup> Voraussetzung für die Ehe der beiden zentralen Charaktere ist der Verlust des familiären Erbes, wobei dieser materielle Wert symbolisch für die notwendige emotionale Diskontinuität zwischen den Generationen steht, die der Preis für eine zukunftsweisende Existenz ist. Durch ihre Armut sind sie nun sozial gleichgestellt können ein gemeinsames Leben außerhalb der Gefängnismauern beginnen. Diese existenzbedrohende Krise des Bankrotts ist somit in ihrer Funktion vergleichbar mit Esthers lebensbedrohlicher Krankheit in *Bleak House*: hier sind der Verzicht auf Schönheit als weibliches Kapital und auf die Verbindung zur aristokratischen Mutter, die in der traditionellen Gesellschaft Absicherung gegen den sozialen Abstieg bedeutet hätte, die Voraussetzungen für ein bürgerliches Leben und die Familiengründung.

Eine weitere entscheidende Voraussetzung für die Ehe zwischen Amy und Arthur ist die Akzeptanz der eigenen Beschädigung und Begrenztheit, die eine bürgerliche Existenz auf bescheidenem Niveau ermöglicht. Eine Heilung im Sinne eines völlig freien, selbstbestimmten Lebens, das einher geht mit wirtschaftlichem und sozialem Aufstieg, wie es bei David Copperfield der Fall ist, erscheint unrealistisch. Vom komplexen Beziehungsgeflecht in ihren Familien sind sie zwar befreit, aber ihre Unabhängigkeit von Vergangenheit und Herkunftsfamilie wird im Schlußbild sehr relativiert. Amy und Arthur heiraten in der dem Gefängnis nächstgelegenen Kapelle im Beisein zweier

---

<sup>161</sup> Der totale Verlust des materiellen Familienerbes auf beiden Seiten entsteht durch den betrügerischen Konkurs der Bank Merdles, in die Arthur investiert hatte.

Gefängniswärter, was die Vermutung nahelegt, dass vor allem Amy selbst als "Child of the Marshalsea" das Gefängnis als Elternhaus begreift, da Eheschließungen traditionell in der Gemeinde der Braut stattfanden. Selbst eine teilweise Restitution der Familie, wie sie David Copperfield in Gestalt seiner Tante Betsey Trotwood erfährt, ist ausgeschlossen. Bezeichnenderweise sind bei der Eheschließung weder Familienmitglieder noch Freunde anwesend. Für die zentralen Figuren gibt es in *Little Dorrit* keine rettenden *in-loco-parentis* Beziehungen oder Ersatzfamilien. Wie in *David Copperfield* verwendet Dickens die häufig verwendete Formel der Eheschließung zweier quasi Geschwister. Es wird deutlich, dass Arthur die um Vieles jüngere Amy in keiner Weise als Liebesobjekt wahrnimmt - bis zu seiner lebensbedrohlichen Krise kurz vor Schluß des Romans, die in der Eheschließung mündet. Für Dickens verspricht allein diese Beziehungsform mit ihrer vorehelichen, familiären und fast inzestuösen Vertrautheit Stabilität für die bürgerliche Familie und die Gesamtgesellschaft.

Die Möglichkeit der erfolgreichen Konstruktion einer Ersatzfamilie, die an die Stelle der gescheiterten Herkunftsfamilie tritt, wird in *Little Dorrit* zum Schluß nur zaghaft skizziert. Der Kommentar des Erzählers projiziert zwar gemeinsame Kinder in die Zukunft, erwähnt aber zuerst Amys und Arthurs Rolle *in loco parentis*, die sie für die bereits vor der Geburt abgelehnten und vernachlässigten Kinder der Schwester Amys übernehmen werden, deren auf sozialen Aufstieg ausgerichtete Ehe gescheitert ist. Dickens' weitere Beschreibung des Schauplatzes und Wahl der rhetorischen Mittel tragen zusätzlich zu der gedämpften Stimmung bei. Zwar scheint die Sonne, aber es ist ein Herbsttag: "they passed along in sunshine and in shade". Vor allem aber die viermalige Wiederholung der Wendung "[They] went down", schließlich variiert in "[They] went quietly down", ist ein deutlicher Indikator für ihren sozialen Abstieg (LD II, XXXIV, 787). Der Gipfel des Erreichbaren für diese durch ihre Kindheitserfahrung emotional beschädigten Figuren ist "a modest life of usefulness and happiness" (LD II, XXXIV, 787). Das bescheidene private Glück findet in *Little Dorrit* also nicht in Abgrenzung zur Gesellschaft statt; ähnlich dem Lebensentwurf Esther Summersons mit dem Arzt Allan Woodcourt zeichnet sich die gelungene bürgerliche Existenz ausdrücklich durch den Dienst an der Gesellschaft aus, deren Reformierbarkeit jedoch

kaum möglich scheint.<sup>162</sup>

Der deutlich pessimistische Tenor des Romans wurzelt in Dickens' Neubewertung der Eltern-Kind-Beziehung als unentwirrbar komplex und als negativ prägende Erfahrung, die bis tief ins Erwachsenenleben fortwirkt, so dass die Familie als ewiges Gefängnis erscheint. Durch die angenommene Strukturanalogie von Familie und Gesellschaft erscheinen beide gleichermaßen unreformierbar. In diesem Roman fehlt die Darstellung der Möglichkeiten der Entwicklung und Konfliktresolution, die Dickens in *Dombey and Son* aufzeigt, und die selbst noch in *Hard Times* zur Versöhnung zwischen Vater und Tochter führen. Die Familie schafft hier eben nicht die emotionalen Voraussetzungen für die selbstbestimmte Identitätsbildung und erfolgreiche Teilnahme an der Moderne: die emotionale Ablösung, Individualität und Selbständigkeit des erwachsenen Kindes erscheinen als kaum oder überhaupt nicht erreichbarer Idealfall. Es scheint, als ob der verhalten durchklingende Optimismus des Schlußbildes nicht über die Sprengkraft des Konfliktpotentials hinwegtäuschen kann.

Mit *Little Dorrit* erreicht Dickens das höchstmögliche Komplexitätsniveau in der Gestaltung der Eltern-Kind-Beziehung; der unrealistische Plot kontrastiert dabei mit dem psychologischen Realismus der Charakterisierungen, besonders Arthur Clennams. Die erfolgreiche Identitätsbildung David Copperfields und Esther Summersons ist hier reduziert auf die Einsicht in die eigene, durch den Einfluß der Familie emotional beschädigte Identität als Voraussetzung für die Ehe, die lediglich das Individuum stabilisieren, nicht jedoch die Gesellschaft retten kann. Mit diesem Roman beendet

---

<sup>162</sup> Der pessimistische Tenor des Romans wird von Dickens' bitterer Sozialkritik am korrupten und fortschrittlähmenden politischen System des 'Circumlocution Office' und am korrupten Finanzsystem gestützt. Arthur versucht den Ausbruch aus der Familientradition und den Aufbruch in die Moderne als Partner des Ingenieurs Daniel Doyce, scheitert jedoch an seiner eigenen Fehlspekulation nachdem er das Firmenvermögen in das Bankhaus des betrügerischen Bankiers Merdle investiert hatte. Dickens stellt die Finanzwirtschaft als inhärent korrupt und als Gefahr für die Gesamtgesellschaft dar, indem er Merdle eine Spitzenposition in der englischen Gesellschaft zuweist, die es ihm ermöglicht, eine Vielzahl von Individuen und die mit ihnen verbundenen Familien in den Ruin - und damit potentiell ins Schuldgefängnis - zu führen; die Dorrits und Clennams stehen in diesem Kontext beispielhaft für viele andere Opfer. Politik und Verwaltung werden in der satirischen Institution des 'Circumlocution Office' zusammengefaßt, die dazu dient, die notwendige Modernisierung der Gesellschaft, beispielsweise durch technische Innovationen wie der Ingenieur Daniel Doyce sie zu entwickeln verspricht, zu verhindern. Wie bereits in den frühen Romanen reflektiert die Familie die Gesellschaft und umgekehrt: Kindheit, Familie und Gesellschaft werden über die Gefängnismetapher miteinander in Bezug gesetzt. Die Ausbruchs- und Entwicklungsmöglichkeiten des Individuums schildert Dickens als sehr begrenzt; selbst große Anstrengungen diesbezüglich sind nicht notwendigerweise von Erfolg gekrönt.

Dickens abrupt seine Untersuchungen zur emotionalen Beziehung zwischen Eltern und Kindern sowie die darauf bezogenen Möglichkeiten der Entwicklung und Konfliktresolution. Die Szenarien der drei letzten Romane schließen diese Entwicklungsmöglichkeiten auf unterschiedliche Weise von vornherein aus, da keine emotionale Beziehung zwischen den Eltern und Kindern im Zentrum der Handlung besteht, so dass *Little Dorrit* als Höhepunkt und Endpunkt dieser Entwicklung in seinem Gesamtwerk erscheint.

## 6. Die späten Romane (1859 – 1865): Die moderne Familie als Problem

In seinen letzten drei Romanen spricht Dickens der Herkunftsfamilie die traditionelle Schlüsselfunktion bei der Identitätsbestimmung des Individuums explizit ab. Er unternimmt eine abrupte Abkehr von der Auslotung der psychologischen Aspekte der Eltern-Kind-Beziehung und der Kindheitserfahrung in der Familie, eine Abwendung, die George Eliot als Mangel an psychologischem Realismus kritisiert (Philip Davis 358).

*A Tale of Two Cities* stellt den Endpunkt seiner Darstellung von Eltern-Kind-Beziehungen dar, die mit *Dombey and Son* begonnen hatte, doch die Figurenkonstellation ist schematisch-ideologisch angelegt und Dickens verzichtet weitgehend – mit Ausnahme des traumatisierten Vaters Manette - auf die psychologische Plausibilisierung der Beziehungen. Im folgenden Roman, *Great Expectations*, ist Dickens' Interesse an der kindlichen Psychologie ein zentraler Aspekt des Romans, doch fehlen die biologischen Eltern des kindlichen Helden. Sie haben lediglich durch ihre Abwesenheit Einfluß auf dessen Entwicklung, ein Rückgriff auf das Waisenszenario der frühen Romane. Die Identitätsbestimmung durch die Familie kann nicht hergestellt oder am Ende restituiert werden. An ihre Stelle tritt die von der Familie unabhängige Identitätsbildung als Auftrag an das moderne Individuum als konsequente Weiterentwicklung von Esther Summersons Suche nach Selbstbestimmung in *Bleak House*. In Dickens' letztem Roman, *Our Mutual Friend*, geht es um die Überwindung der patriarchalischen Vorherrschaft über die Nachkommen der Familie, doch die Frage nach einer emotionalen Prägung durch die Familie oder die Untersuchung einer psychologische Entwicklung der Beziehungen zwischen Kindern und ihren biologischen Eltern erscheinen hier völlig bedeutungslos. Die traditionelle Identitätsbestimmung durch die Familie wird in Form von Erbschaften und in der Klassegebundenheit des Individuums thematisiert. Die Entscheidung für die Akzeptanz oder die Überwindung dieser Identitätsbestimmung durch die Familie motiviert die Handlung in *Our Mutual Friend*. Dickens formuliert hier die eigenständige Identitätsbestimmung in der bewußten Auseinandersetzung mit der Familie als Verpflichtung für das moderne Individuum.

## 6.1 *A Tale of Two Cities*

Bereits der Titel des historischen Romans, *A Tale of Two Cities*,<sup>163</sup> ist ein Hinweis darauf, dass hier - anders als im vorausgegangenen Roman *Little Dorrit* - nicht das Individuum im Mittelpunkt steht, sondern die urbane Gesellschaft, wobei das Verhältnis zwischen den historischen Ereignissen der Französischen Revolution und Dickens' Blick auf die zeitgenössische Gesellschaft von 1859, dem Erscheinungsjahr des Romans, ein problematisches ist. Dickens' Haltung zu sozialem Wandel ist grundsätzlich von Ambivalenz geprägt: Angst vor einem möglichen revolutionären und gewalttätigen Umbruch auf der einen Seite und andererseits die Forderung nach einer Modernisierungsschub durch die Abschaffung - oder zumindest die Entmachtung - der Aristokratie. Stark beeinflusst von der persönlichkeitsorientierten und impressionistischen Geschichtsschreibung Thomas Carlyles, dessen Werk *The French Revolution* 1837 von einem viel bewunderten Publikumserfolg war (Kaplan DNB), teilte er dessen Sicht auf die Französische Revolution als paradigmatische Episode sowie dessen Ablehnung der Aristokratie und die Angst – gemischt mit Faszination - vor dem damit einhergehenden Terror.

Dickens richtet sein Hauptaugenmerk in *A Tale of Two Cities* auf die Abfolge von Ereignissen und auf idealtypische Figuren. Der Roman stellt den Endpunkt seiner Darstellung von Eltern-Kind-Beziehungen dar, die er mit *Dombey and Son* begonnen hatte, doch die psychologische Auslotung der Eltern-Kind-Beziehung fehlt hier völlig. Dickens verfolgt damit eine dezidiert neue narrative Strategie, die von den vorausgegangenen Romanen deutlich abweicht. Auch Waters verweist auf die deutliche Komplexitätsreduktion bezüglich Handlung und Detailreichtum im Vergleich zu den vorangegangenen "big books" (122). Zwar entwirft Dickens auch hier das für seine Romane typische Geflecht von komplexen Familienbeziehungen, jedoch in abstrahierter, schematischer Form, die sich von der Individualisierung, die er vor allem

---

<sup>163</sup> NB: "Although it has been republished more than any other novel by Dickens, there is at present no authoritative scholarly text" (Schlicke 561).

in *David Copperfield*, *Bleak House* und *Little Dorrit* vornimmt, weit entfernt. Kinder stehen im Verlauf des Romans nicht im Vordergrund, aber die Vorstellung von Kindheit als schützenswertem Lebensabschnitt motiviert an entscheidenden Stellen die Handlung, insbesondere ihre Kulmination, in der Dickens das zuvor vielfach variierte Doppelgängerschema nutzt, um durch ein Opferszenario die Rettung der Kleinfamilie in einer utopischen Schlußvision christlich zu überhöhen. Vor allem nutzt Dickens den scharfen Kontrast zwischen dem bürgerlichen Vater-Tochter Gespann Manette und dem aristokratischen Charles Darnay, um sich vor dem Hintergrund des revolutionären Geschehens wiederum mit der Familie als Schnittstelle von Tradition und Moderne auseinanderzusetzen.

*A Tale of Two Cities* unterscheidet sich grundlegend von den vorangegangenen Romanen, weist aber deutliche strukturelle Ähnlichkeiten mit Dickens' frühem historischen Roman *Barnaby Rudge* auf. Obwohl zwischen der Entstehung von *Barnaby Rudge* und *A Tale of Two Cities* die Zeitspanne von achtzehn Jahren liegt, sind Dickens' zwei historische Romane nicht nur thematisch ähnlich gelagert. In beiden Romanen setzt sich Dickens mit revolutionären Unruhen auseinander, aber darüber hinaus sind auch die familienbezogenen, zentralen Figurenkonstellationen und deren Ergebnisse strukturell vergleichbar. Wie im Einleitungskapitel zu Dickens' Schaffensphasen erwähnt, spiegelt *A Tale of Two Cities* in gewisser Hinsicht die Figurenkonstellation in *Barnaby Rudge*.

In beiden Romanen werden die historischen Ereignisse durch eine zentrale Eltern-Kind-Beziehung gefiltert. Das plötzliche Erscheinen eines totgeglaubten Vaters beeinflusst in beiden Fällen das Leben eines jungen Erwachsenen. Zu Beginn des Romans um die Französische Revolution erfährt die vermeintliche Vollwaise Lucie Manette im Alter von siebzehn Jahren, dass ihr Vater lebt: der Titel des "Book the First" lautet "Recalled to Life". Lucies Kindheitsgeschichte wird dabei fast vollständig übersprungen, da ihre emotionale Entwicklung in der klassenbezogenen Figurenkonstellation des Romans nicht relevant ist. Die Entwicklung dieser Beziehung zu ihrem Vater weist eine entscheidende strukturelle Ähnlichkeit zu der Barnabys mit seiner Mutter auf:

sie erscheint als eine fast spiegelbildliche Variante der symbiotischen Mutter-Sohn-Beziehung, denn nach einer kurzen, luziden Phase der Annäherung an die Tochter erweist sich der Vater als von der Revolutionserfahrung und anschließender Einzelhaft

so beschädigt, dass er regrediert. Der Zustand der Eltern-Kind-Beziehung ist in beiden Romanen zu Beginn und am Ende der Handlung gleich: die Beziehung durchläuft keine Entwicklung in Form von Ablösungs- oder Lernprozessen und das Ergebnis ist in beiden Fällen Stasis.

In *A Tale of Two Cities* ist nicht das Kind, sondern der Vater debil und erweist sich schließlich als von der Tochter vollkommen abhängig. Für die Tochter ist dies allerdings eine symbolische Befreiung, die es ihr ermöglicht - anders als Barnaby - eine eigene, zukunftsgerichtete Familienbeziehungen zu etablieren, zumal sie ohnehin bereits erwachsen und selbst Mutter ist, so dass die Problematik der Ausbeutung des "grown-up child" (Andrews) nicht besteht. Die Beschreibung der Behinderung des Vaters ist ungleich moderner als die Mischung aus Aberglauben und Erbsünde, die Dickens heranzieht, um Barnabys Zustand zu erklären. Anders als der von Geburt an geschädigte Junge Barnaby wird Dr. Manette als traumatisiert dargestellt; sein Zustand beziehungsweise seine Regressionsschübe werden auf moderne Weise psychologisch plausibilisiert durch die Beschreibung seiner 18 Jahre währenden Haft in der Bastille. Durch die Fürsorge der Tochter verbessert sich sein Zustand und es entwickelt sich eine Beziehung, die jedoch dadurch gestört wird, dass sich ihr Ehemann als der Neffe des aristokratischen Vergewaltigers und Kindermörders herausstellt, der Dr. Manettes Haft veranlaßt hatte. Der Vater fällt wiederholt - und schließlich endgültig - in sein Zwangsverhalten zurück. Als Mediziner konnte er in der Bastille nicht praktizieren, aber die Schusterei war ihm erlaubt, und zu dieser Beschäftigung kehrt er schließlich nach seiner Rettung zurück, unfähig, seine Freiheit als solche zu begreifen und zu nutzen. Ähnlich der Regression des Vaters in *Little Dorrit* kann er die Statusveränderung nicht verarbeiten, so dass er auf psychischer Ebene ein Gefangener bleibt. Am Schluß des Romans ist Dr. Manette hilflos auf seine Tochter angewiesen, ebenso wie Barnaby hilflos in die Obhut seiner Mutter zurückkehrt. Die signifikante strukturelle Parallele zwischen *Barnaby Rudge* und *A Tale of Two Cities* besteht darin, dass jeweils ein Teil in der jeweiligen Eltern-Kind-Beziehung nicht wirklich beziehungs- und entwicklungsfähig ist, wodurch die Beziehung letztlich unveränderlich bleibt. Waters analysiert *A Tale of Two Cities* eingehend, da die Bedeutung der Familienthematik unbestritten ist, und der Roman ihr zufolge Dickens' Entwicklung vom Früh- zum Spätwerk und von der Betonung von "blood" zu "domesticity" (122) mit dem Kontrast zwischen der aristokratischen und der bürgerlichen Familie besonders

gut illustriert. Ihr Fokus ist jedoch "female identity" (123) und der Prozess des "gendering" (125) als Voraussetzungen für das als weiblich definierte "middle-class domestic ideal" (122). Sie stellt die sehr ausführliche Beschreibung der Figur der Mme Defarge als Symbolfigur für Dickens' Auseinandersetzung mit der französischen Revolution in den Mittelpunkt ihrer Untersuchung, da sie ihr zufolge das "domestic ideal" ex negativo definiert.<sup>164</sup> Zwar ist Mme Defarge durchaus ein Gegenbild zu Lucie Manette, doch Waters lenkt hier von der zentralen Figurenkonstellation ab, vermutlich auch, weil Dickens Lucies häusliches Leben nicht detailliert beschreibt: Esther Summersons (BH) professionelle Haushaltsführung und die genaue Beschreibung der bürgerlichen Wohnkultur haben in diesem schematisch angelegten Roman keinen Platz.

In beiden Romanen wählt Dickens historische Stoffe, die von einer beschleunigten und gewalttätigen sozialen Dynamik geprägt sind, in deutlicher Unterscheidung beispielsweise von der amorphen Unveränderlichkeit der juristischen Institutionen in *Bleak House* oder der anachronistischen Beschreibung des Schuldgefängnisses in *Little Dorrit*. Sowohl in *Barnaby Rudge* als auch in *A Tale of Two Cities* verknüpft Dickens die von ihm geschilderten revolutionären Unruhen und Umwälzungen mit einer Eltern-Kind-Beziehung, die grundsätzlich unveränderlich ist und damit die Dynamik ihrer sozialen Umgebung gewissermaßen symbolisch negiert. Es scheint, als sei es Dickens unmöglich gewesen, die Eltern-Kind-Beziehung in den von ihm gewählten historischen Kontexten zu beschreiben, die jeweils den radikalen Bruch mit der traditionellen Gesellschaft beschreiben oder zumindest diese Möglichkeit nahelegen. Die beiden Strukturmodelle der Familie, die den anderen Romanen zugrunde liegen, kann oder will er mit der Revolutionserfahrung nicht verknüpfen: weder die patriarchalisch strukturierte und dynastisch orientierte traditionelle Familie noch die moderne, emotional ausgerichtete und die Freiheit des Individuums betonende Familie, weder ein Ausbrechen aus einer traditionellen Beziehung noch eine Lernerfahrung, die einen emotionalen Reifeprozess nach sich zieht.

Die Figur der Lucie Manette weist zwar zunächst gewisse Ähnlichkeiten mit Esther Summerson auf - beide erfahren erst im jungen Erwachsenenalter, dass ein tot

---

<sup>164</sup> Waters vergleicht Mme Defarge mit der ebenso gefährlich-intriganten Französin Mademoiselle Hortense in *Bleak House* (126), doch der genaue Zusammenhang dieser zweiten Nebenfigur mit Dickens' "ideology of the family" (29) ist nicht genau zu bestimmen.

geglaubtes Elternteil lebt - aber gerade im Vergleich wird die statische Qualität der Beziehung von Lucie zu ihrem Vater besonders deutlich. Es ist für Esther durchaus wichtig zu erfahren, wer ihre Mutter ist, aber vor allem ist es für sie lebensnotwendig, sich von dieser Beziehung zu lösen, eine Überwindung, die durch ihre Akzeptanz ihres veränderten Aussehens und damit der Überwindung der physischen Ähnlichkeit zur Mutter besiegelt wird. Lucies Identität hingegen bedarf keiner Klärung und erscheint unveränderlich. Während die Beziehung Esthers zu ihrer Mutter von Diskontinuität geprägt ist, repräsentiert Lucie symbolisch generationsübergreifende Kontinuität, denn ihr Vater erkennt die ihm bis dato unbekannte Tochter daran, dass sie das goldene Haar ihrer englischen Mutter geerbt hat, von dem er einige Strähnen zur Erinnerung um den Hals trägt. Zudem wird ihre Tochter ebenfalls Lucie genannt. Weder *compos mentis* noch in seinem traumatisierten, geistesabwesenden Zustand hat Vater Manette einen Einfluß auf die Ehe und die Kinder seiner Tochter, während Esther erst nach dem Tod der Mutter und ihrer entstellenden Krankheit bereit ist, eine Ehe einzugehen. Die Relevanz dieser statischen Identität, die sozusagen das mütterliche Erbe ist, ergibt sich aus Dickens' schematischer Darstellung der Klassengegensätze zwischen der bürgerlichen Lucie und dem aristokratischen Darnay. Dieser ist im Verlauf der Handlung von der Aufdeckung problematischer Familiengeheimnisse beeinflusst und muß seine aristokratische Identität aufgeben, um als nunmehr bürgerlicher Familienvater in England zu überleben. Mit Ausnahme der eindringlichen Beschreibung der posttraumatischen Belastungsstörung Dr. Manettes geht es Dickens jedoch nie um psychologische Plausibilisierung oder den Prozeß der Identitätsbildung.

Dickens verwendet in *A Tale of Two Cities* eine antithetische Struktur, der er die Charakterisierung seiner Figuren unterordnet, so dass sie teilweise als allegorische Repräsentanten bestimmter klassengebundenen Prinzipien erscheinen. Diese ist bereits im viel zitierten ersten Satz angelegt: "It was the best of times, it was the worst of times" (TTC I,1).<sup>165</sup> Der Schluß des Romans kann als Synthese gelesen werden, die auf Familienbeziehungen beruht: der Nachkomme der aristokratischen Familie Darnay wird für seine Ehe mit der Tochter des bürgerlichen Arztes Manette - und die bereits

---

<sup>165</sup> Die antithetische Struktur verfolgt Dickens konsequent: 'Book the First: Recalled to Life' präsentiert zunächst die anglo-französische bürgerliche Familie des Arztes Dr. Manette. 'Book the Second: The Golden Thread' verbindet die Familie Manette mit der Familie von Charles Darnay, Neffe und Erbe des aristokratischen französischen Marquis St Evrémont. 'Book the Third: The Track of a Storm' beschreibt die revolutionären Ereignisse, die schließlich beide Familien synthetisch zusammenschließt.

geborene gemeinsame Tochter - gerettet. Es erfolgt die Integration des aristokratischen französischen Elements in die bürgerliche englische Kleinfamilie, die sich aus den Nachkommen eines aristokratischen Täters und dessen bürgerlichen Opfers konstituiert, und der in London ein glückliches und sicheres Leben in Aussicht gestellt wird. Die Synthese aus aristokratischer und bürgerlicher Familie kann nur durch die moderne, bürgerliche Liebesheirat in der vergleichsweise modernen englischen Gesellschaft erfolgen. Wie in vielen seiner vorangegangenen Romane birgt auch in *A Tale of Two Cities* ein Mangel an Modernisierung Konfliktstoff, doch in diesem Roman ist diese Gefahr aus der englischen Gesellschaft ausgelagert. Der Umschlag in einen revolutionären Modernisierungsschub, der zum radikalen Bruch mit der traditionellen Gesellschaft führt, birgt aber seinerseits Gefahr für die bürgerliche Familie: der französische Aristokrat und Familienvater Darnay kann bezeichnenderweise nur im nicht-revolutionären England gerettet werden. Das postrevolutionäre Frankreich ist dagegen nicht von Interesse.

Dickens organisiert seine Kritik an der Gesellschaftsordnung des Ancien Régime über zwei Geschichten, die eng mit der Kindheitsthematik verknüpft sind. Die Beschreibung von Kindlichkeit wird hier formelhaft verwendet, um die Opfer der Gesellschaftsordnung eindeutig zu identifizieren. Die Vorgeschichte, die zur Inhaftierung Dr. Manettes und damit zur Trennung seiner Familie geführt hat, spielt für die Romanhandlung eine entscheidende Rolle, insbesondere da sie in Form eines belastenden Manuskripts an entscheidender Stelle während des Revolutionsgeschehens wieder auftaucht und die Familie Lucies und Darnays zu zerstören droht.

Die Darstellung von Dr. Manettes Verwicklungen mit der Familie Darnay ist kompliziert und die Charakterisierung der Aristokraten ebenso wie ihrer Opfer ist seltsam ambivalent. Beide Aspekte seien hier überblicksweise zusammengefaßt, da sie zum einen für das Verständnis der Handlung notwendig sind, aber vor allem die Klassegebundenheit des jungen Darnay relativieren, was seine narrative Integration in die bürgerliche englische Familie und Gesellschaft erleichtert. Dr. Manette hatte als Arzt zwei Opfer behandelt, nachdem sie von den aristokratischen Zwillingsbrüdern Evrémonde, dem Vater und Onkel von Charles Darnay, angegriffen worden waren. Die Opfer weisen teils kindliche Züge auf, wobei die im bürgerlichen Zeitalter durchaus übliche Gleichsetzung von 'Volk' und 'Kind' (Richter 175-177) hier eindeutig ist. Es

handelt sich um ein bäuerliches Geschwisterpaar, kein Ehepaar, und beide sind zwar nicht mehr im Kindesalter, aber jung, die Schwester ungefähr zwanzig, der Bruder nur wenig älter. Die vom jüngeren Zwillingenbruder vergewaltigte Bäuerin ist bereits von ihrem verstorbenen Ehemann schwanger, der wiederum von den Evrémondes durch Ausbeutung in einen frühen Erschöpfungstod getrieben worden war. Die Doppelgängerkonstellation der Zwillingenbrüder ist für die Familienzusammenführung der bürgerlichen Manettes mit den aristokratischen Evrémondes notwendig, so dass nicht der Vater Darnays, sondern dessen Onkel als Vergewaltiger der jungen Bäuerin dargestellt wird und keine im traditionellen Sinne direkte Verbindungslinie zwischen dem Täter und Charles Darnay besteht. Der Vater Darnays verstirbt in der Zeit zwischen der Vorgeschichte und der eigentlichen Romanhandlung und die Beziehung zu seinem Sohn wird nicht näher ausgeführt. Nach einem zeitlichen Sprung von ca. zwanzig Jahren wird der Marquis, der seinen Bruder, den Vater Darnays, mittlerweile beerbt hat, zu Beginn des 'Book the Second' durch eine Szene charakterisiert, in der er den Tod eines Kindes billigend in Kauf nimmt. Durch rücksichtsloses Fahren in seiner Kutsche wird ein Kind der Unterschicht getötet, ein Verhalten, das der Erzähler wie folgt kommentiert: "... an inhuman abandonment of consideration not easy to be understood in these days" (TC II, 7, 140). Der distanzierte Kommentar erscheint jedoch ambivalent durch den Mangel an Identifikation mit dem Kind und seiner Familie. Das Kind wird als "a bundle" bezeichnet, und von einem Vertreter der Nachbarschaft als "poor little plaything" (TC II, 7, 142), für das der plötzliche Tod ein besseres Schicksal sei als das ärmliche Leben, das ihn sonst erwartet hätte. Im Verlauf der späteren Handlung stellt sich heraus, dass der Vater des Kindes unerkannt unter der Kutsche des Marquis auf sein Landgut mitgereist ist, wo er den aristokratischen Täter ersticht. Der Vater erscheint jedoch seltsam entpersonalisiert, da er einer von insgesamt fünf Figuren ist, die 'Jaques' heißen. Er wird schließlich verhaftet und gehenkt als sei dies der naturgegebene Verlauf der Geschichte. Auch der Name des Adelsgeschlechts, St Evrémonde, trägt zum Eindruck von Ambivalenz bezüglich der moralischen Zuschreibung bei. Zum einen transportiert das 'St' Heiligenstatus, zum anderen zeigt 'Evrémonde' Anklänge an den englischen 'everyman', ungeachtet der semantischen Diskrepanz zwischen 'monde' und 'man'. Die Nähe zur Schuld-und-Sühne Thematik des christlichen 'morality play' scheint von Dickens bewußt angelegt und er erzeugt damit eine ahistorische, ewig-menschliche Dimension, die die Grenze zwischen Tradition und Moderne in Familie und Gesellschaft im Vergleich zu den anderen Romanen amorph

erscheinen läßt, was wiederum den Eindruck von Stasis in der zentralen Eltern-Kind-Beziehung unterfüttert.

Im zweiten Teil des Romans wird deutlich, dass die Revolution eine ebenso große Gefahr für die bürgerliche Familie darstellt wie der ihr vorangehende Mangel an Modernisierung. Hier ist die zentrale Figur Charles Darnay, ein Grenzgänger zwischen Frankreich und England ebenso wie zwischen der aristokratischen und der bürgerlichen Gesellschaft. Zu Beginn der Handlung sind seine Eltern tot und er hat sich - trotz der Aussicht auf das Erbe durch seinen kinderlosen Onkel - von der Familie losgesagt und fristet eine bescheidene Existenz als Französischlehrer in London. Mit dem Statusverzicht geht allerdings nicht die Ablehnung der Verantwortung einher. Darnay gesteht Dr. Manette seine Verwandtschaftsbeziehung und nimmt damit den Verzicht auf die Ehe zu Lucie in Kauf, woraufhin der Arzt einen posttraumatischen Rückfall in sein Zwangsverhalten erleidet. Durch sein ungebrochen traditionelles Familienverständnis fühlt er sich verpflichtet, nach Frankreich zu reisen, wo er sofort verhaftet wird.<sup>166</sup> Relevant ist hier vor allem, dass Darnay sich in Gefahr begibt, um ein Mitglied seiner Haushaltsfamilie zu retten. Die scheinbar sinnlose - und gegenüber seiner Ehefrau und Tochter verantwortungslose - Regression in den aristokratischen Verhaltenskodex hat im Rahmen der Betrachtung der Familienthematik eine bestimmte Funktion: mit der Verteidigung des langjährigen Dieners der Familie zeigt Darnay paternalistische Fürsorge, ein Prinzip, das Dickens in die Moderne hinüberretten will.

Um diese Rettung im doppelten Sinne - der Figur und des Prinzips - zu bewerkstelligen, greift Dickens auf eine Doppelgänger-Konstruktion im klassischen Sinne zurück und bedient sich des Kunstgriffs der vorher etablierten physischen Ähnlichkeit und des Verwehlungspotentials zweier Figuren. Darnay und Carton sehen einander ähnlich, sind aber in mehrfacher Hinsicht ein Kontrastpaar, französisch und englisch,

---

<sup>166</sup> Als etliche Jahre nach Darnays Ausreise der Gutsverwalter des mittlerweile ermordeten Onkels vor einem Revolutionsgericht angeklagt wird, eilt er diesem nach traditionell-patriarchalischem Muster als quasi Familienvorstand zur Hilfe und wird in Paris verhaftet. Nach seiner kurzfristigen Freilassung wird Darnay erneut in 'Sippenhaft' genommen und auf der Grundlage des Manuskripts des Dr. Manette über die Straftaten seines Onkels und Vaters zum Tode verurteilt. Dieses Todesurteil nimmt er an: er verweigert sich der Intervention Sydney Cartons, als dieser bereit ist, sich an seiner Stelle zu opfern, so dass Darnay unter Drogen gesetzt und bewußtlos vom Bruder der für Lucie in-loco-parentis agierenden Miss Pross aus dem Gefängnis getragen werden muß. Darnays Bruch mit dem dynastischen aristokratischen Familienkonzept und der ererbten Schuld und Verantwortung - und damit seine Rettung als bürgerlicher Familienvater - ist also nicht konsequent und erfolgt nicht freiwillig.

aristokratisch und bürgerlich, verantwortungsvoller Familienvater und verlebter Einzelgänger. Cartons Neigung zu einzelgängerischer Introspektion und - bis zu seiner heroischen Tat - depressiver Passivität weist Ähnlichkeiten mit der Charakterisierung Arthur Clennams in *Little Dorrit* auf. Der heroische Befreiungsschlag, der im vorangegangenen Roman explizit nicht möglich ist, erscheint hier als neues, aus psychologischer Sicht wenig plausibles Element. Entscheidend ist jedoch Darnays fatalistische Akzeptanz seiner dynastischen Verpflichtungen und des unausweichlichen Todesurteils, während Carton sich der scheinbar auswegslosen historischen Entwicklung entgegenstellt. Eine zentrale Rolle spielt dabei seine Fähigkeit zur Phantasie, die es ihm ermöglicht, London, also die urbane englische Gesellschaft, in einer zukunftsoptimistischen Vision als fruchttragenden "garden" wahrzunehmen - jenseits der Realität, die "desert" und "wilderness" ist, und im Gegensatz zu Paris, einer Stadt von Gefängnissen und engen Gassen:

When he got out of the house, the air was cold and sad, the dull sky overcast, the river dark and dim, the whole scene like a lifeless desert. And wreaths of dust were spinning round and round before the morning blast, as if the desert-sand had risen far away, and the first spray of it in its advance had begun to overwhelm the city.

Waste forces within him, and a desert all around, this man stood still on his way across a silent terrace, and saw for a moment, lying in the wilderness before him, a mirage of honourable ambition, self-denial, and perseverance. In the fair city of this vision, there were airy galleries from which the loves and graces looked upon him, gardens in which the fruits of life hung ripening, waters of Hope that sparkled in his sight. (II, 5, 121-2)

Der Roman endet mit der Rettung der bürgerlichen, englischen Familie durch den unverheirateten und auch wirtschaftlich weitgehend unproduktiven Carton, der zum – von Carlyle inspirierten - heroischen Individuum wird, indem er sich auf dem revolutionären Schafott für den Familienvater Darnay opfert. Auf dem Weg zur Guillotine hat Carton die Vision einer intakten Familie und der glücklichen Jahre, die vor ihr liegen. Der christliche Opfergedanke wird hier von Dickens verknüpft mit dem von ihm so oft variierten utopischen Schlußtableau einer Kleinfamilie, die dem Zukunftsträger Kind - hier Lucies Tochter, die ebenfalls Lucie heißt - ideale

Bedingungen bietet. Diese, für Dickens' Schlußkapitel typische, Zukunftsprojektion der Utopie der geschützten Kindheit in der idealen bürgerlichen Familie erscheint hier vergleichsweise abstrakt, da Carton weder Teil dieser Familie, noch bei ihr physisch anwesend ist, wodurch der Wert des Individuums gegenüber dem abstrakten Prinzip als grundsätzlicher Konflikt in jeder ideologisch-revolutionären Bewegung zusätzlich betont wird.

Ein zentrales Anliegen der französischen Revolution war die Säkularisierung der Gesellschaft, doch Dickens stellt hier den anti-aristokratischen Fortschrittsdiskurs in den semantischen Kontext des christlichen Opfergedankens. Auf der einen Seite ersetzt Dickens in diesem Roman die traditionelle Familie durch die bürgerliche, räumlich und sozial überaus mobile Kleinfamilie. Andererseits verortet Dickens die Rettung der Familie nicht in der Realität der modernen Gesellschaft, sondern im ahistorischen Kontext der christlichen Tradition. In gewisser Weise verweigert er sich so dem Fortschrittsdiskurs, eine Verweigerung, die in der statischen Eltern-Kind-Beziehung reflektiert wird, die mit der revolutionären Entwicklungsdynamik eben nicht korrespondiert. Der radikale Wechsel zu *Great Expectations* läßt die Vermutung zu, dass er selbst dies als künstlerische und im allgemeinen Wortsinn politische Sackgasse angesehen haben mag.

## 6.2 *Great Expectations*

*Great Expectations* steht ganz im Zeichen von Dickens' Auseinandersetzung mit Klassenzugehörigkeit und Mobilität. Bereits der Titel verweist darauf, dass der Fokus hier - anders als in den Romanen der mittleren Schaffensphase - nicht vorrangig auf ein Individuum und auf den emotionalen Gehalt einer Eltern-Kind-Beziehung gerichtet sind. Vielmehr steht der autodiegetische Erzähler Pip als paradigmatischer Anti-Held für die Erfahrung der Moderne in ihrer spezifischen Ausprägung in der englischen Gesellschaft, die sich durch die Fixierung auf das 'gentleman' Ideal auszeichnet, das sich in anachronistischer Weise an der aristokratischen Lebensform orientiert. Unter dem Titel "Modern Gentlemanly Progress" verknüpft Robert Colls beide Aspekte miteinander: "'Modernity' can be defined as having to do with the inclusion and representation of the mass of the people in the everyday life of the state" (69). Die Vorstellung des 'gentleman' spielt im Modernisierungsprozess eine zentrale Rolle, denn: "The 'gentleman' had been around for a long time, but he survived these nineteenth-century reforms and adapted to them. In the new, more extended state, his was a reformed character that was considered best able to connect the classes and keep the nation in touch with its old essential self" (Colls 69). Der 'gentleman' dient also der Überwindung der vormodernen gesellschaftlichen Hierarchie, was Pips Orientierung an ihr in seiner Fixierung auf eine imaginierte aristokratische Familienbindung umso ironischer erscheinen lässt.<sup>167</sup>

Das zentrale Thema der Klassendynamik behandelt Dickens durch das Prisma der Beziehungen zwischen Pip und den Figuren, die *in loco parentis agieren* und jeweils unterschiedliche soziale Schichten repräsentieren. Pips Wunsch nach Aufstieg aus dem traditionellen Handwerkerhaushalt, angesiedelt nach dem Kriterium von 'manual labour' in der Arbeiterklasse, materiell jedoch im niedrigen Bürgertum, ist ein modernes Moment. Seine sehnsuchtsvolle Orientierung an der aristokratischen Lebensform

---

<sup>167</sup> Unter Berufung auf Robin Gilmours Untersuchung zu *The Idea of the Gentleman in the Victorian Novel* fasst Waters den diesbezüglichen moralischen Diskurs zusammen: "The 'gentleman' became an important enabling metaphor in the representation of middle-class ascendancy. The appropriation and redefinition of 'gentlemanliness' as a mark of character, rather than a sign of birth, enabled the upwardly mobile professional classes to be assimilated into the existing hierarchy through the middle-class discourse of morality" (165). Pips vehemente Ablehnung des Vermögens, das der Kriminelle Magwitch – legal – erarbeitet hat, ist so erklärbar.

verweist jedoch auf die Vormoderne. Die mittlere Position im Klassengefüge nimmt Pips Schwager und Ersatzvater Joe Gargery ein, der sozial und materiell gesichert, aber ohne Aufstiegschancen ist. Magwitch repräsentiert als Gefangener ohne bürgerliche Rechte das untere Ende des Spektrums, woran auch sein in der Deportation erworbenes Vermögen nichts ändert, doch dieses erlaubt es ihm, wenngleich anonym, gegenüber Pip als quasi aristokratischer Gönner zu agieren. Miss Havisham entstammt dem gehobenen Bürgertum, verfolgt aber aristokratische Ideale, insbesondere für die Adoptivtochter Estella. Mit deren leiblichem Vater Magwitch, der sich überdies als der Mittäter des Heiratsschwindlers Compeyson erweist, dessen Opfer Miss Havisham war, wird diese so in Verbindung gesetzt. Miss Havisham und Magwitch übernehmen in unterschiedlichen Ausprägungen die Rolle der Ersatzeltern für Pip und Estella. Was sie vor allem miteinander verbindet, ist die ähnlich gelagerte Motivation für ihr Handeln, das nicht der Rettung des Kindes dient, sondern eigennützig darauf abzielt, Rache für selbst empfundenes Unrecht auszuüben. Miss Havisham instrumentalisiert Estella, stellvertretend für sie Rache an den von ihr seit ihrer Betrugserfahrung verhassten Männern zu üben. Magwitch sinnt auf Rache am klassengebundenen Rechtssystem als dessen Opfer er sich empfindet, nachdem der Haupttäter der gemeinsam begangenen Straftat, Compeyson, als 'gentleman' freigesprochen, während er als Vertreter der Unterschicht hart bestraft wurde. Sein Entschluß, Pip anonym zum 'gentleman' ausbilden zu lassen, ist allerdings nicht ausschließlich negativ motiviert, denn er möchte diesen tatsächlich begünstigen, da er dem geflohenen Magwitch als kleines Kind zu Nahrung und Fluchtwerkzeug verholfen hatte. Pip ist durch die Erkenntnis in die Quelle seines Wohlstands jedoch entsetzt und sieht seinen eigentlichen Gönner Magwitch – ungeachtet einer gewissen Sympatie - als Inbegriff der kriminellen Unterschicht, der seinen Status als 'gentleman' vollkommen kontaminiert und daher als Vaterersatz abgelehnt werden muß. Mit der Vorstellung von der aristokratischen Identitätsbestimmung durch die Erbfolge ist diese Entscheidung und Negierung natürlich unvereinbar. Die Parallelsetzung von imaginerter Aristokratie und Kriminalität (durch Magwitch) sowie mentaler Instabilität (durch Miss Havisham) reflektiert Dickens' grundsätzliche anti-aristokratische Haltung; Mitglieder der eigentlichen Aristokratie zeigt er jedoch nicht (mit Ausnahme einer marginalen Nebenfigur, der Mutter Herbert Pockets).

*Great Expectations* greift das Geheimnisschema aus *Oliver Twist* wieder auf, doch hier wird es über die Kinderfigur internalisiert. Nur durch diese Geheimnisstruktur – in Kombination mit seiner relativen sozialen Isolation, die vom Aussenseitertum Magwitchs und Miss Havishams gespiegelt wird - ist es Pip möglich, seine Wunschvorstellungen zu verfolgen. Dickens nimmt die autodiegetische Erzählhaltung und die Beschreibung der frühen Kindheit aus *David Copperfield* wieder auf; die Geschichte der Identitätskonstruktion des kindlichen, später jugendlichen Helden Pip ist in ihrem Verlauf und Ergebnis allerdings weitaus problematischer als die David Copperfields.<sup>168</sup> Pip wächst im wenig harmonischen Haushalt seiner Ersatzeltern in der Dorfschmiede des Ehemannes der Schwester auf. Waters bezieht ihre Analyse des Romans vor allem auf ihre Funktion als "defective mother", und stellt sie nach diesem Kriterium in eine Reihe mit Miss Havisham und Mrs Pocket (151). Pips Suche nach Identität sieht sie vornehmlich auf "anxieties about male identity in a period of rapid industrial change and rampant individualism" bezogen (150), bis zum Schluß "(t)he narrator's preoccupation with the deviations from the norm of domesticity, and his recognition of the 'true gentleman', all work to affirm the ideology of the middle-class family" (166). Allerdings ist die Problematik der Identitätsbildung in *Great Expectations* sehr viel ausführlicher mit der Frage der Klassenzugehörigkeit verknüpft, in der die bürgerliche Häuslichkeit durchaus eine Rolle spielt; doch im Roman ist das häusliche Ideal eigentlich nur ex negativo präsent. Auch Waters konzediert, dass der Schluß des Romans keineswegs als "vision of everlasting bliss" verstanden werden kann und der Roman als Ganzes damit das Ideal der Häuslichkeit in Frage stellt (166). Es erscheint daher sinnvoll, die Funktion der Familie in Bezug auf die Identitätsbestimmung des Individuums in *Great Expectations* als grundsätzliches existentielles Problem zu verstehen.

Durch den Kontakt zu Miss Havisham und ihrem Haushalt wird ihm die Sicht auf eine Lebensform eröffnet, die Pip aus kindlicher Perspektive aristokratisch und märchenhaft zugleich erscheint. Tatsächlich ist sie jedoch auf bürgerliche Erwerbstätigkeit gegründet: Miss Havisham ist die Tochter eines Brauereibesitzers. Bereits als Kind von

---

<sup>168</sup> Einen Vergleich der beiden Romane unter der Fragestellung des Bildungsromans, einschließlich der definitorischen Aspekte des Genres im Vergleich zum Künstlerroman, stellt Florian Schweizer bereit. Er kommt zu dem Fazit, dass *Great Expectations* "a wider critique of society" formuliert und "an ambivalent view of personal development" vermittelt, doch "ultimately (the novel) produces an affirmative attitude towards life" (146).

ungefähr acht Jahren entwickelt Pip den brennenden Wunsch, sozial aufzusteigen und die vorgezeichnete Laufbahn als Handwerker zu verlassen; er hofft auf eine arrangierte Ehe mit Miss Havishams Adoptivtochter Estella und damit auf die Erbschaft des Havisham Vermögens. Pip fehlt das Bewußtsein dafür, dass sowohl er in der Familie der Schwester als auch Estella im Hause Havisham nur adoptiert sind, d.h. nicht über Blutsverwandtschaft Erbsprüche erheben können. Beide der für Pip - scheinbar - zur Wahl stehenden Familienstrukturen sind traditionell auf generationenübergreifende Kontinuität bezüglich Berufs- und Partnerwahl und Erbschaftsverhältnissen ausgerichtet, doch Pip ist weder in der einen noch in der anderen Familie wirklich verortet.

Pip lehnt den vorgezeichneten Weg als Schmiedelehrling im quasi Familienbetrieb ab, wobei ihm auch hier das Bewußtsein dafür fehlt, dass er von seinem Schwager Joe in seiner Rolle als Ersatzvater dafür ausgewählt worden ist und keinen eindeutigen Erbspruch geltend machen kann. Er legt seinem Selbstverständnis ein Romanzenschema zugrunde und fühlt sich als Erbe und zukünftiger Ehemann in einer quasi dynastischen arrangierten Ehe auserkoren. Motor für die Handlung des Romans ist Pips konsequente Fehlinterpretation der Ereignisse seines Lebens, um sie in dieses Schema zu integrieren. Wie anhand der Väter in *Dombey and Son* und in *Hard Times* schafft Dickens eine in der Figur Pips angelegte paradoxe Kreuzverbindung aus Tradition und Moderne, die als Lebensentwurf unweigerlich zum Scheitern verurteilt ist. Pip strebt nach Anbindung an eine Familienstruktur, die nach dynastischen Kriterien über Erbschaft und Ehe bestimmt. Aufstiegswunsch und Aufstiegschancen in Abkehr von der Herkunftsfamilie sind jedoch ein modernes Moment: die Wahlfreiheit, sich von der von der kleinbürgerlich-provinziellen Handwerkerfamilie loszusagen, setzt die soziale Mobilität der Moderne voraus. Sehr spät erkennt Pip die Unvereinbarkeit seiner Wünsche im Spannungsfeld zwischen Identitätsbestimmung durch die Familie und individueller Identitätsbildung, eine Erkenntnis, die es ihm schließlich ermöglicht, eine moderne bürgerliche Existenz, wenngleich mit bescheidenem wirtschaftlichen Erfolg und ohne Familienanbindung, zu führen. Die Erkenntnis nach den dramatischen Ereignissen mit Magwitch ist krisenhaft, denn er ist wegen seines Lebensstils als kreditwürdiger 'gentleman' mit 'great expectations' "in debt" (470) und erkrankt dann schwer, "with a heavy head and aching limbs, and no purpose, and no power" (470). Die Fieberkrise schildert er wie folgt als Identitätskrise mit Hilfe einer baulichen Metapher,

die als Reflexion seiner Position im gesellschaftlichen Gebäude interpretierbar ist: "I often lost my reason... I confounded impossible existences with my own identity; that I was a brick in the house wall, and yet entreating to be released from the giddy place where the builders had set me... I know in my own remembrance..." (471).

Zum ersten Mal seit *Martin Chuzzlewit* nimmt Dickens Rekurs auf die typische Figurenkonstellation seiner frühen Romane: mit Pip steht ein Waisenkind im Mittelpunkt der Handlung. Um die fehlenden Eltern zu ersetzen, entwirft Dickens auch hier ein Geflecht aus *in-loco-parentis* Beziehungen; wie in *David Copperfield* erfolgt die Identitätskonstruktion des autodiegetischen Erzählers in Auseinandersetzung mit einer Reihe von Figuren, die die fehlende Familienanbindung ausgleichen sollen. Die entscheidende Neuerung ergibt sich aus der Tatsache, dass die meisten dieser Beziehungen nicht in der Realität verankert sind, sondern das Produkt der Imagination des Kindes sind. Die *in-loco-parentis* Beziehungen (mit Ausnahme durch den Ersatzvater Joe) beruhen auf Täuschung und Selbsttäuschung, und ihre Eigendynamik wirkt bis ins Erwachsenenalter. Als weitere Variante ist als Rollenspiel mit einer theatralischen Dimension angelegt: die manipulative und egozentrische Ersatzmutter Miss Havisham instrumentalisiert das Kind Estella, um ganz ihren eigenen emotionalen Bedürfnissen zu dienen; Pip ist in diesem pervertierten 'love plot' der fehlende männliche Darsteller, und gerade wegen seiner Naivität dafür geeignet. Estella hingegen verliert durch die Inszenierung bereits als Kind ihre Kindlichkeit, also gerade die Qualität, die Oliver Twist für seine ausbeuterischen Ersatzeltern, beispielsweise Fagin, so attraktiv macht. Die Beziehungen des Helden zu den Ersatzeltern sind hier also im Spannungsfeld zwischen realer Erfahrung und imaginierten Zuschreibungen und Wünschen an diese angesiedelt. Pips Internalisierung bestimmter sozialer Rollenvorstellungen, insbesondere des 'gentleman' Ideals geht einher mit der zunehmenden Isolation des Kindes, das sich von seiner häuslichen Umgebung abgrenzt. Pip verheimlicht die Begegnung mit Magwitch und verschleiert seine reale Erfahrung bei Miss Havisham gegenüber seinen Ersatzeltern. Die Geheimnissituation und das Rollenspiel machen ihn psychisch instabil, so dass seine Identität von vornherein fragmentiert erscheint. Da ein stabiles Fundament für eine erfolgreiche Identitätsbildung fehlt, setzt sich die Erfahrung der Entfremdung im Erwachsenenalter fort. Wie in *Bleak House* und *Little Dorrit* dient auch hier die Kindheitsgeschichte als Erklärungsmodell für die Lebensumstände und das Verhalten des Erwachsenen, aber im Unterschied zu den

vorangegangenen Romanen ist diese Kindheitsgeschichte sehr weitgehend selbst konstruiert, nicht durch äußere Lebensumstände diktiert. Dickens kommt hier zu einer radikalen Neubewertung von Kindheit und Kindlichkeit, insbesondere der kindlichen Fähigkeit zur Imagination, so dass der Roman in dieser Hinsicht als Anti-Bildungsroman zu bezeichnen ist.<sup>169</sup> Die dreiteilige Struktur des Romans zeigt drei Stationen des Lebens des Helden, die Kindheit in Kent, die Ausbildung in London, und schließlich die Desillusionierung, Emigration und Einsicht in die Leere seiner materiellen Werte, wobei die Kindheits- und Bildungsgeschichte den weitaus größten Raum einnimmt und die letzte Station, eine Zeitspanne von elf Jahren in Kairo, lediglich zusammenfassend Pips langsamen Aufstieg durch eigene Arbeit von den Anfängen als 'clerk' zum 'third man' in der Auslandsvertretung der Firma verdeutlicht. Der im Vergleich zu *David Copperfield* bescheidene wirtschaftliche Erfolg des Helden läßt den Roman auch als Gegenmodell zum Aufstiegsroman in der Tradition von Richardsons *Pamela* erscheinen.

Auch in *Great Expectations* fehlt die Führung durch die Elterngeneration, aber anders als in fast allen vergleichbaren Szenarien der anderen Romane ist die Ersatzfamilie des Kindes hier mit den leiblichen Eltern verbunden - die Schwester agiert als Ersatzmutter - und sie ist darüber hinaus im traditionellen Sinne intakt, denn Pips Schwager Joe Gargery ist ein fürsorglicher Ersatzvater, der bereit ist, den Jungen als Lehrling auszubilden und so die Kontinuität des Familienbetriebs und die zukünftige materielle Versorgung des Nachfolgers zu gewährleisten. Allerdings fehlt ihm jede patriarchalische Autorität, denn die gewalttätige Ersatzmutter "Mrs Joe" kehrt das traditionelle Rollenmuster um und erlaubt zudem keine emotionale Identifikation. Die Verhältnisse sind zwar relativ bescheiden, aber die soziale Position innerhalb der Provinzgemeinschaft ist gesichert und es herrscht keine materielle Not, was die gut ausgestattete Speisekammer, aus der Pip für den flüchtigen Kriminellen Magwitch Nahrung stehlen kann, bereits zu Beginn des Romans bezeugt. Gegen Ende der

---

<sup>169</sup> Der Fokus auf der Problematisierung der Identitätskonstruktion in Abgrenzung zur Herkunftsfamilie wird auch in der Namensgebung ersichtlich: Pip, eine kindliche Konstruktion des Helden selbst, die Vor- und Familiennamen (Philip Pirrip) zu einem Diminutiv reduziert, verweist durch die Kernmetaphorik zugleich auf das Potential künftiger Entwicklung und auf den Mangel an organischem Wachstum, zumal Pip am Schluß des Romans keine eigenen Kinder zugeschrieben werden. In *David Copperfield* hingegen wurde der Familienname und dessen Kontinuität ausdrücklich betont: auch der am Schluß des Romans geborene Sohn trägt den Namen des Titelhelden.

Handlung wird deutlich, dass der Dorfschmied Joe, obwohl Analphabet, durchaus in der Lage ist, sich wirtschaftlich zu behaupten - entgegen den Erwartungen seines Ziehsohnes, aber zu dessen Gunsten, denn Joe bezahlt die beträchtlichen Schulden, die der junge 'gentleman' inzwischen in London angehäuft hat und verhindert so seine Inhaftierung im Schuldgefängnis: "I had never dreamed of Joe's having paid the money; but, Joe had paid it, and the receipt was in his name" (GE 57, 481). Das aus *David Copperfield* und *Little Dorrit* wieder aufgegriffene Motiv steht hier symbolisch als Drohung der Gefahr des sozialen Abstiegs im Raum, ohne weiter ausgeführt zu werden, denn es geht vielmehr um Pips Einsicht in die wahre Qualität und die wahren wirtschaftlichen Verhältnisse seines Ersatzelternhauses.

Die emotionale Lage des Kindes Pip ist deutlich problematischer als die materielle, denn die Haltung der Schwester ist durch die fundamentalistisch-protestantische Vorstellung der Ursünde geprägt, woraus sie die Pflicht ableitet, die vermeintlich sündigen Impulse des Kindes mit brutaler Disziplin zu unterdrücken. Das Kind Pip übernimmt ihre Formulierung des Erziehungsprinzips als "brought up by hand" (GE 2, 39) und die ideologische Basis für ihr Verhalten wird weiter ironisiert in der Aussage des Onkels Pumblehook, dass alle Kinder "naterally wicious" seien (GE 4, 57), eine Szene, die Dickens mit der neutestamentarischen Botschaft des Christentums kontrastiert und ironisiert, indem er sie beim Familienessen an Heiligabend stattfinden läßt.<sup>170</sup> Der sanftmütige, verspielte Joe erscheint besonders im Kontrast zur autoritären Schwester als Gegenbild zu den patriarchalischen Vätern der früheren Romane: er verleiht ihr zwar Namen und gesellschaftliche Position als 'Mrs Joe Gargery', hat ihr aber im Familienleben nichts entgegenzusetzen. Trotz seiner fürsorglichen Rolle hat die Beziehung zwischen Pip und Joe eher Geschwisterstatus (als Pips Schwager steht Joe ohnehin in der Familienhierarchie auf der Stufe eines Bruders): "Joe ... had told me ... we would have such Larks there!" (GE 3, 48). Durch die Ehe Joes mit Pips quasi Schwester Biddy wird der Geschwisterstatus zum Schluß zementiert. Joes Kindlichkeit wird ambivalent verhandelt: Zwar ist er moralisch vollkommen positiv gezeichnet als

---

<sup>170</sup> Einen weiteren Hinweis auf die Fragmentarisierung der Familie liefert Dickens mit Pips Bemerkung, dass er seinen Onkel Pumblehook nicht so nennen dürfe: "N.B. *I was not allowed to call him uncle, under the severest penalties*" (GE, 4, 55; Kursivsetzung des Autors). In ihren detaillierten Ausführungen zu "Dickens, Christmas and the family" (58-88) widmet Waters der Weihnachtsszene in *Great Expectations* viel Aufmerksamkeit und verweist dabei auf die Gleichsetzung von Kindern mit Kriminellen durch den Freund der Familie, Mr Hubble.

eine der wenigen Romanfiguren, die nicht korrumpierbar sind, jedoch kann er das Kind Pip weder vor Gefahren schützen noch auf das moderne Leben vorbereiten. In Joes Haltung zu Pips Ausbildung sind beide Positionen ersichtlich: zunächst ist er selbstverständlich bereit, Pip als Lehrling aufzunehmen, aber er ist ebenso freudig bereit, Pip aus seiner Lehrverpflichtung zu entlassen, und darüber hinaus auf die Ablösesumme für die Vertragsaufhebung zu verzichten; gemeinsam verbrennen sie den Lehrbrief in einem zeremoniellen Freudenfeuer. Die Tatsache, dass Joe Analphabet ist, erschwert eine generationenübergreifende Kontinuität in der Ausbildung. In Ermangelung einer Schule wird Pip auf eigenen Wunsch von einer älteren Dame im Dorf und deren Tochter Biddy unterrichtet; durch den so in Gang gesetzten Lernprozess wird ihm Joes Bildungsdefizit erstmals schamvoll bewußt und ein innerer Konflikt entsteht, denn Pip empfindet zwar weiterhin Zuneigung zu dem liebevollen Ersatzvater, erlebt ihn aber als sozial minderwertig. Pip genießt also keineswegs die geschützte frühe Kindheit, die in *David Copperfield* das Fundament für den emotionalen Reifeprozess des Titelhelden darstellt. Andererseits ist Pips frühe Erfahrung auch nicht wie die Amy Dorrits durchgehend von materieller Entbehrung oder emotionalem Trauma gekennzeichnet. Dickens betont in *Great Expectations* nicht die emotionale Prägung der Kindheit, sondern beschreibt facettenreich das komplexe Zusammenspiel von verschiedenen Einflüssen und der Disposition des Kindes, das von Anbeginn selbstbestimmte Entscheidungen trifft, die schließlich sowohl psychische also auch wirtschaftliche Konsequenzen für seinen Lebensweg zur Folge haben. Dieser Lernprozess ist sowohl Verpflichtung als auch Herausforderung für das Individuum. Die Einsicht in Joes positiven Einfluß kommt für Pip fast zu spät: "I had never been struck at so keenly, for my thanklessness to Joe, as through the brazen impostor Pumblechook" (GE 52, 432).

Joe ersetzt die fehlende mütterliche Fürsorg so weit, dass Pip dafür anderweitig keinen Ersatz sucht, aber an der Stelle des Vaters ist in dieser Familienkonstellation ein Machtvakuum zu verzeichnen. Dieses Vakuum versucht Pip selbst zu füllen, indem er sich an einer Figur orientiert, die bereits für die bewunderte Estella die Rolle *in loco parentis* übernommen hat. Er ist fixiert auf Miss Havisham, die er nicht nur wegen deren vermeintlich adliger Lebensführung bewundert, sondern auch als autoritäre Figur, ohne Verständnis dafür, dass traditionelle Autorität patriarchalisch, also männlich konnotiert ist. Die bewunderte Ziehtochter Estella erinnert in ihrer autoritären Rolle an

die Rollenverteilung zwischen Joe und seiner Ehefrau, doch Pip ist auch hier nicht in der Lage, dies als Zeichen für ihren keineswegs adligen Status, sondern vielmehr als instrumentalisiertes Kind aus der kriminellen Unterschicht zu erkennen.

Eine entscheidende Neuerung in diesem Roman betrifft Dickens' Sicht auf Kindheit und Kindlichkeit in Relation zu Realität und Phantasie. In *Great Expectations* ist sie keineswegs als "Fancy" positiv konnotiert, wie in *Hard Times*, sondern vielmehr ein Zeichen mangelnder sozialer Verortung und sinnvoller Orientierung, die dazu führt, dass sich Pip ausschließlich an einer sozialen Schicht orientiert, die deutlich über der seiner Herkunft liegt und dessen Vertreter sich ihrerseits am aristokratischen Ideal der gänzlich ererbten - nicht erarbeiteten - Privilegien ausrichten. Zu Anfang der Handlung ist Pip sieben Jahre alt - in der traditionellen pädagogischen Vorstellung der Beginn des bildungsfähigen Alters - und seine Phantasiebegabung wird dadurch verdeutlicht, dass er sich in metonymische Assoziationen mit den Grabsteinen der Eltern und seiner im Kindesalter verstorbenen Geschwister verspinnt, die er nie kennengelernt hat (Lodge). Diese Phantasiebegabung tritt erneut deutlich zutage, als der nun achtjährige Pip bei seinem ersten Besuch bei Miss Havisham dessen Satis House realistisch als "of old brick, and dismal" (GE, Kapitel 8, 84) beschreibt, aber nach seiner Rückkehr - unter Druck gesetzt durch Onkel und Schwester - Details wie "a black velvet coach" und "cake and wine on gold plates" (GE, Kapitel 9, 97) erfindet, die weder in der Realität noch in der Lektüreerfahrung wurzeln, denn er kann zu diesem Zeitpunkt nicht lesen und formuliert dies als sein Bildungsziel erst als Reaktion auf den als erniedrigend empfundenen Besuch. Hier ist die kindliche Imagination und deren Hinüberrettung in die Erwachsenenwelt jedoch nicht der Schlüssel zum emotionalen Überleben des Kindes und zur Herausbildung des Künstlertums im Erwachsenen wie bei David Copperfield. Vielmehr birgt diese kindliche Fähigkeit, die bei Pip offenbar ausgeprägt ist, die Gefahr der Illusionsbildung bei gleichzeitiger emotionaler Verkümmern. Die positive Lektüreerfahrung, die für Dickens seit *Oliver Twist* ein wichtiges Motiv in diesem Kontext der kindlichen Entwicklung darstellt, fehlt hier völlig. Pip selbst beschreibt seine Beschädigung im Zusammenhang mit seinem entwürdigenden ersten Besuch bei Miss Havisham und Estella wie folgt:

My sister's upbringing had made me sensitive... Within myself, I had sustained, from my babyhood, a perpetual conflict with injustice ... my sister, in her capricious and violent coercion, was unjust to me... I had nursed this assurance;

and to my communing so much with it, in a solitary and unprotected way, I in great part refer to the fact that I was morally timid and very sensitive (GE 8, 92).

Wie in *David Copperfield* verdeutlichen zwei etwa gleichaltrige Kontrastfiguren Pips unrealistische Sicht auf seine Beziehungen und seinen sozialen Status. Beide sind in der modernen, urbanen Sphäre Londons jeweils knapp oberhalb und knapp unterhalb der neu erworbenen beziehungsweise imaginierten sozialen Position Pips angesiedelt und beide werden in einem familiären Kontext gezeigt. Auf unterschiedliche Weise sind beide realistisch und pragmatisch in ihrer Lebenseinstellung und meistern damit im Gegensatz zu Pip ihr Leben erfolgreich. Herbert Pocket ist der Sohn des Lehrers, der Pip in London ausbildet. Der Vater hat zwar eine Eliteausbildung in Harrow und Cambridge genossen, ist aber ebenso lebensuntüchtig wie seine dem Adel entstammende, sozial ambitionierte Ehefrau Belinda, so dass die häuslichen Verhältnisse chaotisch und für die Kinder verunsichernd sind. Das Szenario ist eine deutliche Kritik an den zwei Säulen, die Pips Ideal des 'gentleman' ausmachen. Das Kontrastmuster zu Pips fehlender Orientierung ist im Sohn Herbert sichtbar, der sich über die Werte seiner Eltern hinwegsetzt und die Berufslaufbahn in einer Reederei sowie die Ehe mit der lebensstüchtigen Tochter eines 'ship's purser', also mit einer Frau des unteren Mittelstandes wählt. Sozial knapp unterhalb der 'gentleman' Existenz Pips angesiedelt ist der Anwaltsgehilfe Wemmick, der sich auf andere Weise abgrenzt, allerdings nicht von den Werten der Eltern. Er lebt in liebevoller Gemeinschaft mit seinem Vater in einem Haus, das durch eine Zugbrücke zur Trutzburg en miniature umgestaltet ist und trennt mit dieser von ihm selbst humorvoll betrachteten Adelspersiflage sein Arbeits- und Privatleben. Auch er heiratet eine sich bescheiden präsentierende Frau des unteren Mittelstandes. Sowohl Herbert als auch Wemmick, deren glückliche Liebesheiraten in deutlichem Kontrast zu Pips quälend-unerfüllter Bindung an Estella stehen, spielen schließlich eine entscheidende Rolle dabei, Pip den Ausweg aus seiner eskapistischen Illusion aufzuzeigen. Als lebenserfahrene Stadtbewohner sind sie für Pip weit attraktiver als die Dorfbewohner seiner Heimat, so dass er ihren Kontakt sucht und dadurch weniger isoliert lebt. Pip hat zwar zeitweilig einen korrumpierenden Einfluß auf Herbert, den er dazu verführt, sich zu verschulden, aber dieser erkennt seinen Irrweg weitaus früher und ändert sein Verhalten, um seine Aussicht auf eine glückliche bürgerliche Ehe und berufliche Existenz nicht weiter zu gefährden. Pips Fähigkeit, sich zu einem realistischen und pragmatischen Erwachsenen

zu entwickeln, ist hier aber bereits angelegt und wird lange vor seiner Desillusionierung vorbereitet, da Pip unter Wemmicks Anleitung seinerseits die Rolle des 'benefactors' übernimmt und insgeheim Herberts Eintritt als Partner in der Firma finanziert, was diesen von den überkommenen Werten seiner Eltern unabhängig macht. Die beiden Pragmatiker haben einen stabilisierenden Einfluß auf die Resolution der Beziehung zwischen Pip und Magwitch und ermöglichen schließlich Pips berufliche Laufbahn in Herberts Firma in Kairo, eine Erwerbstätigkeit, die nach dem Verlust von Magwitchs Vermögen, das Pip aus moralischen Gründen nicht für sich retten will, nun notwendig ist. Pips prekäre Identitätskonstruktion muß durch die Erkenntnis der Identität Magwitchs und der Rolle, die er für Pips und Estellas Leben gespielt hat, notwendigerweise zusammenbrechen. Retrospektiv wird die abgespaltene, nicht in das Romanzenschema integrierbare Erinnerung an die traumatische Begegnung mit einem gefährlichen sozialen Aussenseiter in der Isolation der Marschlandschaft zum identitätsstiftenden Ereignis seiner Lebensgeschichte. Für Pip ist dieser Erkenntnisprozeß schmerzhaft und seine Einstellung gegenüber Joe und Magwitch schließlich von tiefer Ambivalenz gekennzeichnet. Er bereut seine sozial begründete Verachtung, aber zugleich ist seine nunmehr offenkundig beschädigte Identität durch die positiv erlebte Erfahrung der Bildung und des Lebens in der Großstadt, die durch seinen langen Auslandsaufenthalt nach der Krise noch konsolidiert wird, so entscheidend geprägt, dass eine Rückkehr in das traditionelle dörfliche Leben unmöglich ist.

Dickens zielt in diesem Roman erstmals nicht auf eine Kritik an Institutionen, die Kinder betreffen, und in diesem Roman sind es nicht die Phänomene der Modernisierung und Urbanisierung, die die Ausgangsfamilie zerstören. Die Dorfschmiede bleibt für die nächste Generation - Joes Sohn Pip - bestehen. Aber der Möglichkeitshorizont der modernen Gesellschaft ist omnipräsent. Pips Aufstiegszweifel besteht bereits vor seinem Kontakt mit einem Bildungsprogramm und motiviert ihn dazu, sich selbst - ohne wirkliche Not - von der Familie zu entfernen. Aus dieser Perspektive erscheinen Miss Havisham und Magwitch - trotz ihrer egoistischen Motivation - weniger als Täter, sondern eher als Katalysatoren für das Modernisierungsbestreben, das im Individuum Pip von Kind an angelegt ist. Der Roman zeigt Aufstiegszweifel und Phantasiebildung als notwendig für den Aufbruch in die Moderne, doch die unausweichliche Folge ist die Entwurzelung des Individuums.

Die brüchige, fehlgeleitete Identitätskonstruktion macht ein Scheitern zwar nicht unausweichlich, aber wahrscheinlich. Das traditionelle Familienmodell, das auf Erbschaftsbeziehungen beruht, wird hier zweifach durchgespielt, in der Dorfschmiede Joes und in der quasi aristokratischen Beziehung Miss Havishams zu Estella, die Pip auch für sich imaginiert. In beiden Ausprägungen ist das Modell zum Scheitern verurteilt und kann dem Individuum keine Kontinuität bieten. Dickens zeigt die Konstruktion der eigenen Identität als Aufgabe und Verpflichtung des modernen Individuums, zugleich zeigt er, wie leicht der Einzelne mit dieser Konstruktionsleistung überfordert sein kann, wenn die notwendigen sozialen und emotionalen Bindungen fehlen. Pips jahrelange 'Verbannung' in Kairo ist so eigentlich nur die Fortsetzung seiner Isolation, deren Wurzeln in der Kindheit liegen.

Der Schluß des Romans ist vielfach diskutiert worden, da Dickens auf Anraten seines Freundes Edward Bulwer-Lytton eine alternative Versionen produzierte, die ein versöhnliches Ende zumindest andeutet. In der ersten Version haben Pip und Estella eine distanzierte Begegnung im Beisein des zwischenzeitlich geborenen Kindes Pip, dem Sohn von Joe und Biddy. Auf unterschiedliche Weise sind Joe, Biddy sowie Estella quasi Geschwister des erwachsenen Pip und behalten diesen Status am Schluß des Romans. Die für Dickens typische geschwisterähnliche Konstruktion, die in die stabile Ehe mündet, wird hier auf die Nebenfiguren übertragen. Für Pip kann generationenübergreifende Kontinuität wegen dessen fragmentierter Identität nicht erreicht werden – in keiner der beiden Schlußversionen hat er selbst Kinder. Im revidierten Schlußkapitel entwirft Dickens eine verhalten optimistische, utopische Vision, die Pip und Estella in den Ruinen von Satis House zeigt, dessen Konturen vom abendlichen Nebel unscharf sind. Die Formulierung, "I saw no shadow of another parting from her" (GE, 59, 493), läßt Freundschaft und Ehe gleichermaßen als Interpretation zu. Obwohl der Roman über weite Strecken seine Dynamik aus der Unterschiedlichkeit der beiden bezieht, erweisen sie sich zum Schluß als durchaus ähnlich. Beide wurden als Waisen unter ähnlichen Vorzeichen von denselben Figuren betreut und korrumpiert. Estella formuliert dies gegenüber Miss Havisham ganz deutlich als diese ihr vorwirft, kalt und gefühllos zu sein: "I am what you have made me" (GE 38, 322). Beide sind nun durch Leiden zu einem anderen Selbstverständnis gelangt, wie Estella in einer Aussage, die in beiden Versionen erscheint und die einen romantischen Liebesbezug hat, ausdrücklich betont: "now, when suffering has been

stronger than all other teaching, and has taught me to understand what your heart used to be" (GE 59, 491). In ihrem Fall besteht die leidvolle Erfahrung in der Ehe mit einem von Miss Havisham als standesgemäß angesehenen Mann, der sich als physisch gewalttätiger Sadist herausstellt. Am Schluß des Romans bleibt offen, ob sich Estella auch mit der Realität ihrer eigenen Kindheitsgeschichte in Zukunft wird auseinandersetzen müssen. Die vermeintliche Vollwaise ist die Tochter Magwitchs mit einer Mörderin, die bei Miss Havishams Anwalt als Haushälterin arbeitet, eine Tatsache, die ihre soziale Herkunft auf einer niedrigeren Stufe als die Pips ansiedelt und die Pip ihr bisher bewußt verschwiegen hatte. Zugleich wird Pip damit ihr quasi Bruder. Magwitch, der sich nach seiner Rückkehr Pip mit den Worten "I am your second father" (GE 39, 337) eröffnet hatte, bringt beide noch sehr viel deutlicher als die konkurrenzbetonende Miss Havisham in ein geschwisterähnliches Verhältnis. Betrachtet man die zweite Schlußversion, also das gemeinsame Ende, in Relation zu den vielen geschwisterähnlichen Konstellationen in Dickens' Romanen, die in eine Ehe münden, beispielsweise die David Copperfields mit Agnes Wickfield, erscheint die Kombination von beiden hier angelegten Faktoren - Freundschaft und Ehe - als plausibel. Das 'romantische' Ende zollt also nicht nur dem zeitgenössischen Lesergeschmack Tribut, den Bulwer-Lytton im Blick hatte, sondern läßt sich als konsistente Fortführung eines von Dickens von Anbeginn etablierten Beziehungsmusters erkennen, das grundsätzlich darauf ausgerichtet ist, die Familie und damit die Gesamtgesellschaft zu stabilisieren. Das soziale Hierarchiegefälle und die erotische Leidenschaft, die Pips Beziehung zu Estella bis dahin charakterisiert hatten, werden hier neutralisiert und in die ruhige Bahn und emotionale Balance der 'companionate marriage' gelenkt, was eine stabile Lebensplanung immerhin möglich erscheinen läßt.

Selbst die Variante des versöhnlichen Endes kann nicht darüber hinwegtäuschen, dass Pip, im Gegensatz zu David Copperfield, mit seinem Lebensentwurf scheitert, der auf unzeitgemäßen und unrealistischen Annahmen und Erwartungen beruht. Sein Wunsch nach einer traditionellen aristokratischen Familienanbindung ist eine anachronistische Illusion. Die Spinnweben und die verschlissene Raumdekoration in 'Satis House' verweisen von Anbeginn auf diese Illusion, die Pip mit Miss Havisham teilt; ihr vertrocknetes Hochzeitsbankett konservierte ihre enttäuschte Hoffnung auf eine Heirat mit dem aristokratischen Betrüger Compeyson bis schließlich bei einem Hausbrand

alles Flammen aufgeht und die geläuterte Miss Havisham zwar von Pip unter größter Gefahr zunächst gerettet wird, jedoch tödliche Verletzungen davonträgt. Das Haus bleibt als Ruine zurück und ist der - unwahrscheinliche - Schauplatz der zufälligen letzten Begegnung zwischen Pip und Stella. Symbolisch transportiert die leere Hülle des Hauses als Fazit des Romans die Erkenntnis, dass das Individuum in der modernen Gesellschaft in der traditionellen Familie keine Verortung finden kann.

Bei aller Sympathie lenkung auf das Kind betont Dickens hier dessen Eigenverantwortlichkeit und beschreibt in *Great Expectations* die Ablösung von der Kindheit und der hier weitgehend selbstkonstruierten Kindheitsgeschichte als Abschied vom Romanzenschema, das für die Helden seines Frühwerks als narratives Muster Gültigkeit hat. Dickens' Augenmerk ist hier nicht mehr auf das Hinüberretten der kindlichen Fähigkeit zur Phantasiebegabung gerichtet, sondern er stellt Pips Lern- und Ablösungsprozeß von der Kindheit und von traditionellen Erzählmustern als die notwendige Voraussetzung dar, die es dem erwachsenen Individuum ermöglicht, das moderne Leben zu meistern. Den Realitätsbezug zu behalten, wie Joe, oder zu finden, wie Herbert, ist das eigentlich erstrebenswerte Lebensziel. Für Pip und Estella ist diese Realitätsfindung ein überaus schmerzhafter Prozess, der im Ergebnis offen bleibt. Nur die Einsicht in die generationenübergreifende Diskontinuität, zu der Herbert Pocket rechtzeitig gelangt, schafft die Möglichkeit, erfolgreich eine eigene Familie zu gründen, die notwendigerweise anders konfiguriert sein muß als die der Eltern generation.<sup>171</sup> Ob diese Einsicht für Pip zu spät kommt, bleibt offen. In jedem Fall wäre auch die nächste Kindergeneration in der Pflicht, die eigene Identitätsbildung in Abgrenzung von der Eltern generation zu meistern, denn weit entfernt von der grundsätzlichen Annahme ihrer identitätsbestimmenden Funktion in den frühen Romanen, kann die Familie für keines der 'Kinder' in *Great Expectations* auch nur zur Orientierung beitragen.

---

<sup>171</sup> Miss Havisham läßt Herbert Pocket allerdings einen Teil ihres Erbes zukommen, eben weil er ein Blutsverwandter ist, doch auch als Eingeständnis in ihre Schuld an der Misere 'ihrer' Kinder.

### 6.3 *Our Mutual Friend*

Dickens' letzter vollendeter Roman, *Our Mutual Friend*, gilt wegen der Vielzahl der Figuren und miteinander verwobenen Handlungsstränge als "the most complexly plotted of all Dickens's novels" (Schlicke 445). Kohärenz erzielt Dickens in diesem Roman, der als soziales Panorama bewußt breit angelegt ist, durch die Leitmotivik von Fluß, Abfallbergen, und Geld.<sup>172</sup> Ich beschränke mich auf die zentralen Figurenkonstellationen, die sich direkt auf die Funktion der Familie beziehen lassen. Dickens' Sozialsatire auf die gänzlich materialistisch ausgerichteten, von Illusion und Betrug gekennzeichneten Beziehungen im Personenkreis um die Veneerings als Repräsentanten einer ebenso oberflächlichen wie parasitären Oberschicht bleibt ausgespart.<sup>173</sup> Dickens greift in *Our Mutual Friend* seine Kritik an der 'New Poor Law' wieder auf, repräsentiert durch die Angst vor dem Tod - und vor allem dem unwürdigen 'pauper's burial' - im 'workhouse', die Betty Higdens formuliert, eine alte Frau der Unterschicht, die Dickens als "deserving Poor" kategorisiert (in seinem "Postscriptum" OMF 894; Großschreibung des Autors). Ein Waisenkind, das durch Adoption zunächst gerettet wird, doch schließlich stirbt, ist ein weiteres Motiv in der Nebenhandlung, das ebenfalls lediglich ein schwaches Echo der zentralen Wohlfahrts- und Waisenthematik in *Oliver Twist* ist.

Die Thematik des Geldes als Zeichen für die Kommerzialisierung zwischenmenschlicher Beziehungen, die das marxistische Interesse an der Verbindung zwischen "the morality of individualism and laissez-faire economics" rechtfertigt, worauf auch Waters verweist (175), muß als Hintergrund mitgedacht werden. Der Fluß des Geldes sowie der Fluß, der als die kommerzielle Lebensader der Großstadt und der englischen Gesellschaft, aber auch als gefährliche Kloake, voller "slime and ooze" (OMF I, 1, 43) beschrieben wird, lassen sich mit der Dynamik in Bezug setzen, die Dickens anhand der familienbezogenen Figurenkonstellationen hier zeigt: die Überwindung von Klassenschranken und die selbstbestimmte Positionierung des

---

<sup>172</sup> Als dessen herausragender Interpret gilt J. Hillis Miller, der eine Reihe von Publikationen zu einer Vielzahl von Aspekten zu diesem Roman hervorgebracht hat (Paul Davis 378). Waters verweist auf seine Untersuchung des Geldes, die sich jedoch nicht explizit auf die Familienthematik bezieht (175).

<sup>173</sup> Das letzte Kapitel des Romans zeigt ironisch, dass "The Voice of Society" (Kapiteltitle 4, 17) gerade nicht personifiziert werden kann, und der Verteidigung der individuellen, die Klassengrenzen überwindenden Partnerwahl nicht entgegenzusetzen hat.

Individuums im Klassengefüge. Eine genaue Analyse der möglichen Zusammenhänge würde den Rahmen dieser Arbeit jedoch sprengen. Bildung, Lese- und Schreibfähigkeit sowie Lektüre sind ebenfalls wiederkehrende Motive, die auf die Möglichkeit des sozialen Aufstiegs verweisen, doch auch bezüglich dieser Thematik muß ich mich auf wenige Hinweise beschränken.

Das Motiv des Geldes ist verknüpft mit dem 'inheritance plot' um Vater und Sohn Harmon. Diese Figurenkonstellation ist die tragende Säule der Handlungsstruktur, die es Dickens ermöglicht, eine Vielzahl von Beziehungen unter materiellen und kommerziellen Aspekten auf der einen und familienorientierten, emotionalen Aspekten auf der anderen Seite zu beleuchten. Dickens geht es dabei vor allem um die Abgrenzung und Selbsterkenntnis des Individuums, und kaum um die psychologisch ausdifferenzierte Beschreibung der Beziehungsdynamik zwischen Eltern und Kindern im Sinne eines Lern- und Annäherungsprozesses. Die Kindheitserfahrung, die noch in *Great Expectations* eine entscheidende Rolle spielt, ist hier nicht relevant; ebensowenig wird die emotionale Bindung zwischen Eltern und Kindern oder eine durch ihr Fehlen verursachte etwaige psychische Beschädigung thematisiert. Vielmehr erscheinen die patriarchalische Familienstruktur und die Notwendigkeit ihrer Überwindung in diesem Roman als abstraktes Prinzip, nicht als emotionaler Konfliktherd für die beteiligten Individuen.

In *Our Mutual Friend* agieren zwei autoritäre Vaterfiguren, die in der Klassenhierarchie zunächst zwei weit auseinanderliegende Schichten repräsentieren: der Schiffer Gaffer Hexam ist nicht nur arm, sondern mit dem beinahe kriminellen Stigma der Leichenfledderei behaftet. Der zu Beginn der Handlung bereits tote Vater Harmon ist sehr reich; allerdings sind beide Väter durch die Art ihrer Erwerbstätigkeit miteinander vergleichbar, denn Harmon hat sein Vermögen durch Müllverwertung erworben.

Das erste Kapitel des Romans zeigt den Konflikt zwischen Lizzie, einer jungen Erwachsenen von "nineteen or twenty" (OMF 1, 1, 43), und ihrem patriarchalischen Vater: zwischen Vater und Tochter Hexam besteht eine quasi symbiotische Arbeitsgemeinschaft auf der Themse, die Lizzie jedoch zutiefst verabscheut. Anders als beispielsweise in *Dombey and Son*, geht der Wunsch nach Distanz nicht vom Vater, sondern von der Tochter aus. Als er eine Leiche an Bord zieht, betrachtet sie ihn mit

"dread or horror" (OMF 1, 1, 43; die Wortwahl wird wiederholt auf S. 44). Das moderne Moment der Wertedistanz zwischen der Eltern- und Kindergeneration wird hier überdeutlich. Der Vater ist auf ihre Kraft zum Rudern des Bootes angewiesen und zeigt keinerlei Alternative zu dieser gemeinsamen Tätigkeit auf. Er geht argumentativ auf ihre Ablehnung ein, indem er den Fluß als quasi naturgegebenen Lebensquell, darstellt und gar in die Nähe der Mutterrolle rückt, eine Anthropomorphisierung, die ihren existentiellen Ekel in noch schärferes Licht rückt:

How can you be so thankless to your best friend, Lizzie? The very fire that warmed you when you were a babby, was picked out of the river alongside the coal barges. The very basket that you slept in, the tide washed ashore. The very rockers that I put it upon to make a cradle of it, I cut out of a piece of wood that drifted from some ship or another. (OMF, 1, 43-4)

Anders als beispielsweise Florence Dombey oder Amy Dorrit betreibt die Halbweise Lizzie aktiv ihre Unabhängigkeit vom Vater. Da sie selbst aus genderspezifischen Gründen ihren Aufstiegswillen nicht durch bürgerliche Bildung befriedigen kann, setzt sie statt dessen alles daran, ihren Bruder Charley vor der vorgezeichneten Laufbahn als Leichenfledderer zu bewahren. Lizzie fordert ihren Bruder auf, zu fliehen und sich um eine Schulbildung zu bemühen; unter eigenem Verzicht stellt sie ihm die dafür notwendigen finanziellen Mittel zur Verfügung. Vater Hexam verstößt daraufhin seinen Sohn, dessen Ausbruch aus der traditionellen Familie durch die Ausbildung zum Lehrer mit Hilfe der Schwester jedoch gelingt.

Die Konstellation von Vater Hexam mit Tochter und Sohn wird durch die Familie Harmon auf einer sehr viel höheren sozialen Ebene gespiegelt. Vater Harmon hat auf das Leben seiner Kinder über den Tod hinaus Einfluss durch das Instrument seines Testamentes. Seine Tochter hatte er bereits verstoßen und enterbt, da sie eine ihm nicht genehme Heirat eingegangen war. Seinem Sohn John Harmon ist er seit dessen Kindheit entfremdet, und dieser kehrt wie Arthur Clennam in *Little Dorrit* erst nach seinem Tod des Vaters aus dem Ausland zurück. Dennoch hinterläßt der Vater dem Sohn sein gesamtes Vermögen. Das Testament bestimmt jedoch, dass der Sohn dieses Erbe nur antreten könne, wenn er in die Heirat mit Bella Wilfer einwillige, eine junge Frau die der Vater bewußt wegen ihres Eigensinns (die Assoziation von 'wilful' mit 'Wilfer' liegt nahe) für den Sohn ausgewählt hatte. Die Auswahlkriterien ihres problematischen

Verhaltens, das zunächst als negatives Charaktermerkmal gezeigt wird, und ihrem fehlenden Wohlstand machen diese Bestimmung zu einer pervertierten Version der traditionellen, dynastischen Heirat.

John Harmon ist vom Beginn der Romanhandlung an Vollwaise; seine Mutter wird ebenso wenig erwähnt wie die Lizzie Hexams. Anders als bei Arthur Clennam hat diese offenbar entfremdete Kindheit jedoch keine erkennbare emotionale Störung verursacht. Wie Lizzie macht sich auch John Harmon ohne introspektives Zögern vom väterlichen Willen unabhängig. Er nutzt seine lange Abwesenheit, um seine Identität vor der Londoner Gesellschaft zu verbergen, die er im Glauben läßt, er sei in der Themse ertrunken. Er nutzt dabei eine Verwechslung, um diese radikale Maßnahme in seiner Beziehung zur Familie, insbesondere zum Vater, und zur Gesellschaft der vermögenden Oberschicht durchzuführen. Mit Hilfe einer falschen Identität und Verkleidung kann er das testamentarische Korsett, das sein Vater ihm hinterlassen hat, insbesondere die für ihn auserkorene Bella, aber auch die Geschäfte und Geschäftsfreunde des Vaters einer kritischen Prüfung unterziehen. Er schlüpft in die Rolle des mittellosen Sekretärs John Rokesmith, um Bella Wilfers Charakter und Absichten kennenzulernen. Harmon/Rokesmith nimmt dabei in Kauf, dass ein früherer Angestellter seines Vaters, der Analphabet Boffin, das väterliche Erbe antreten und über das Vermögen verfügen kann.

Mit der Figur des Analphabeten Noddy Boffin, der durch plötzlichen Reichtum zum Paradoxon des "Golden Dustman" (OMF 3, 5, 522) wird, stellt Dickens eine Verbindung zwischen einer Vielzahl von Personen und dem Motiv der Lektüre und Bildung her.<sup>174</sup> Boffin stellt – neben dem Vorleser Sloppy – Rokesmith als seinen Sekretär an. Zugleich übernehmen er und seine Frau die Betreuung von Bella Wilfer, eine Umkehr der üblichen *in-loco-parentis* Konstruktion. Die der Unterschicht

---

<sup>174</sup> Dickens zeigt auch in *Our Mutual Friend* eine Art 'alternative Familie', die Ähnlichkeit mit dem Gasthaus von Mrs Todgers in *Nicholas Nickleby* aufweist, doch hier mit dem Bildungsmotiv verknüpft wird. Die Besitzerin der Hafenkneipe, Miss Abbey Potterson, unverheiratet und wirtschaftlich unabhängig, "had more the air of a schoolmistress than mistress of the Six Jolly Fellowship Porters"; ihre Gäste werden als "pupils" bezeichnet und sie liest Zeitung während sie den gewalttätigen Rogue Riderhood diszipliniert (OMF 1, 6, 107). Ihr Gasthaus, "this haven divided from the rough world" (OMF 1, 6, 105), ebenso wie die Freundschaft zwischen Lizzie Hexam und Jenny Wren, ist eine der wenigen Orte, an dem 'mutual friends' abseits von materiellen Überlegungen gezeigt werden. Andererseits zeigt Dickens' mit dem Schicksal des 'self-made' Lehrers Bradley Headstone, der in seiner Rivalität zum unproduktiven Eugene Wraybourne um die Gunst Lizzie Hexams unterliegt und stirbt, "how complex Dickens's moral outlook has become" (Schlicke 445).

angehörigen Boffins adoptieren Bella, die aus intaktem bürgerlichen Elternhaus stammt, um sie – und nicht wie sonst die Eltern – umzuerziehen. Rokesmith wiederum zieht als Untermieter zu den Wilfers, die so ihre ökonomische Lage verbessern, was im London des 19. Jahrhunderts durchaus üblich war. Waters verweist auf Leonore Davidoffs Untersuchungen zu Untermietverhältnissen in der viktorianischen Gesellschaft, die mit dem Verlust familialer Intimität und moralischer Gefahr, insbesondere für unverheiratete Töchter des Vermieters, einhergingen (182). Das Ideal der Häuslichkeit, das Waters als Kern der Ideologie der Familie bei Dickens bezeichnet, erscheint in diesem Roman jedoch sehr ambivalent verhandelt, wie Waters auch selbst konstatiert:

... in spite of his efforts to associate his work with the sanctified space of the family home, Dickens found himself inevitably crossing the threshold between public and private domains in a number of ways which put the division itself under threat. (205)

Anders als in *Dombey and Son* oder *Hard Times*, um nur zwei Beispiele für einen handlungsbestimmenden Konflikt mit einem patriarchalischen Vater zu nennen, entsteht aus dieser zunächst ähnlich erscheinenden und hier verdoppelten Figurenkonstellation für Harmon kaum Konfliktpotential. In den beiden früheren Romanen führt jeweils der Erkenntnis- und Reifeprozess des Vaters dazu, dass er schließlich eine liebende Beziehung zu seinem Kind eingehen kann, die sich sowohl für ihn als auch für das nunmehr erwachsene Kind als überlebenswichtig erweist. In *Our Mutual Friend* kommt es zu keiner Konfliktresolution zwischen Vater und Kind; ebenso wenig wird das Verhalten des toten Vaters Harmon psychologisch motiviert oder die Beziehung zu seinem Sohn aus dessen Sicht problematisiert. Die Trennung Lizzies von ihrem Vater ist ebenfalls ein absoluter Bruch. Hexam wird von einem Konkurrenten ermordet als seine beiden Kinder bereits unabhängig von ihm ihr jeweils eigenes Leben meistern. Der Tochter Lizzie gelingt es gar - ungewöhnlich für die viktorianische Zeit - sich finanziell unabhängig zu machen, ohne sich zunächst an einen Ehepartner zu binden. Bereits vor dem Tod des Vaters wird sie vom Lehrer des Bruders und von einem Anwalt aus der oberen Mittelschicht umworben; sie überwindet schließlich Klassenschranken, indem sie die Ehe mit dem sehr viel höhergestellten Eugene Wrayburn eingeht, der allerdings - ähnlich Rochester in *Jane Eyre* - erst durch die Erfahrung einer lebensgefährlichen Krankheit lernen muß, dass diese Ehe in seinem individuellen Interesse ist, nachdem Lizzie ihn gesund gepflegt hat. Diese, die

Klassengrenzen und sogar das Stigma der Nähe zur Kriminalität überwindende Ehe ist eine entscheidende Neuerung in Dickens' Werk: sieht man von der Ehe zwischen Dick Swiveller und dem kleinwüchsigen, leseunkundigen Dienstmädchen 'the Marchioness' in *The Old Curiosity Shop* ab, zeigt er in allen anderen Romanen die Ehepartner in einer geschwisterähnlichen Konstellation, die auch sozial und wirtschaftlich auf einer Stufe angesiedelt ist. Die Diskontinuität zwischen den Generationen eröffnet in beiden Fällen – für John Harmon und Lizzie Hexam - die Chance für ein selbstbestimmtes Leben, eine optimistische Note, die Dickens mit dem letzten Wort des Romans bestätigt: "gaily" (OMF 892).

Die Radikalität der Entscheidung zur Selbstbestimmung wird allerdings betont durch Dickens' Beschreibung von John Harmons Verhalten getarnt als Rokesmith, der zeitweilig in Form eines Selbstgesprächs Harmons traumatisches Erlebnis des Beinahe-Ertrinkens vermittelt. Der drohende Verlust des Ichs im Tod, vermittelt mit einer Geburtsmetaphorik, macht ein fundamentales Ringen um Identität und Selbstbestimmung explizit, das in der bewußten Entscheidung, sich selbst zu retten, mündet:

This is still correct? Still correct, with the exception that I cannot possibly express it to myself without using the word I. But it was not I. There was no such thing as I, within my knowledge. It was only after a downward slide through something like a tube ... that a consciousness came upon me, "This is John Harmon, call on Heaven and save yourself... and it was I who was struggling there alone in the water (OMF 2, 13, 426)

Eine weitere Eltern-Kind-Beziehung erscheint zunächst anders konfiguriert: zwischen Lizzie Hexam und Bella Wilfer stellt Dickens ein Schema von Parallele und Kontrast her. Bella entstammt einem intakten, wenn auch nicht sonderlich harmonischen Elternhaus: auch wenn ihr realistischer Vater und die sozial ambitionierte Mutter unterschiedliche Werte verkörpern, sind doch beide bemüht um das Wohlergehen der Tochter. Bella lehnt die relative Armut ihrer Herkunft ab und erklärt ihre Absicht, reich zu heiraten. Sie hat daher keine Einwände gegen die von Vater Harmon vor seinem Tod nach traditionellem Muster (jedoch pervertierten dynastischen Kriterien) arrangierte Ehe mit seinem Sohn und Erben. Ihr Plan, den sozialen Aufstieg durch Heirat zu erreichen, scheint durch den scheinbaren Tod ihres unbekanntem Verlobten jedoch

zunächst aussichtslos, bis das Ehepaar Boffin, die Erben des Harmon-Vermögens, sie quasi adoptieren und ihr eine großzügige Mitgift in Aussicht stellen. Bella verläßt ihre Eltern, um diese Möglichkeit für sich zu nutzen. Durch das Rollenspiel John Harmons und Noddy Boffins auf die Probe gestellt, erkennt sie schließlich, dass Geld korrumpiert, und verläßt ihre durchaus fürsorglichen Ersatzeltern, um geläutert in ihr Elternhaus zurückzukehren, wo sie in eine Liebesheirat mit dem sich als Rokesmith ausgebenden, vermeintlich armen John Harmon einwilligt. Es wird deutlich, dass sie beide Entscheidungen freiwillig und unabhängig von ihren Eltern unternimmt; ihre Läuterung und Abkehr vom Materialismus der Mutter führen darüber hinaus zu einer Annäherung an den Vater, die auf gemeinsamen Werten beruht. Ihre Erziehung zur Einsicht verläuft parallel zur Lernerfahrung Eugene Wrayburns, die zu seiner Ehe mit Lizzie Hexam führt, und beide repräsentieren das Gegenbild zu Pips unrealistischer Wunschphantasie nach Aufstieg durch die –in seiner Imagination arrangierte – Ehe mit Estella.

Die Auseinandersetzung mit der eigentlichen - biologischen - Kindheit und ihren psychologischen Aspekten und das Ringen um die Grenzziehung zwischen Kindlichkeit und Erwachsensein, ist in diesem letzten Roman nur noch von so untergeordneter Bedeutung, dass das von Dickens so oft variierte Thema hier gewissermaßen atrophiert erscheint. Zwar adoptieren die Boffins ein bedürftiges Kind, das sie in memoriam nach dem vermeintlich toten John Harmon benennen, doch der Junge stirbt bald darauf im neuen "Children's Hospital". Es ist das erste Mal, dass Dickens eine Institution überaus positiv beschreibt - bezeichnenderweise mit der Familienmetaphorik – und ist daher eine weitere Neuerung des Romans: "Johnny had become one of a little family, all in little quiet beds" (OMF 2, 9, 384).<sup>175</sup> Die Boffins araufhin adoptieren sie einen weiteren Sohn der Mutter des toten Kindes, einer alleinerziehenden Waschfrau. Dem physisch deformierten Sloppy hätte sonst ein tragisches Schicksal gedroht, aber dieser Einsatz *in loco parentis* dient einzig dazu, die Boffins als besonders großzügige Erben zu charakterisieren. Weder das tote Kind noch Sloppy stehen im Zentrum der Handlung. Sie dienen Dickens dazu, fürsorglich-paternalistische Beziehungen als Rollenmodell für alle gesellschaftliche Beziehungen dem negativen Einfluß der patriarchalischen Familienstruktur gegenüberzustellen.

---

<sup>175</sup> Zu Dickens' Engagement für das Great Ormond Street Hospital for Sick Children vgl. Katharina Boehm 79 u. passim.

Eine weitere Nebenfigur, eine Freundin Lizzies spiegelt ebenfalls deren Unabhängigkeit von der Elterngeneration. Die mutterlose und wie Sloppy ebenfalls deformierte dreizehnjährige Jenny Wren stellt Puppenkleider her und ernährt damit sich und ihren alkoholkranken Vater, eine Rollenverschiebung, die an Nell Trent und ihren suchtkranken Großvater erinnert (OCS). In einer der letzten Szenen des Romans, nach dem Tod des Vaters, der Mr Dolls heißt, zeigen sich zaghafte Ansätze einer Beziehung zwischen Sloppy und Jenny Wren.<sup>176</sup> Als Sloppy den Auftrag hat, eine Puppe abzuholen, "little Miss Harmon's doll", sagt Jenny über ihren toten Vater:

If you had known a poor child I used to have here, ... you'd have understood me.

But you didn't, and you can't. All the better! (OMF 16, 881)

Vor dem Hintergrund der zentralen Beziehungen des Romans läßt sich auch diese Aussage als positive Manifestation der Unabhängigkeit des Kindes von seinem Vater interpretieren. Diese Vater-Tochter-Beziehung wird durch die Mutter Sloppys gespiegelt. Die Waschfrau verläßt London als Straßenverkäuferin, um ihrem Sohn nicht zur Last zu fallen und dem Armenhaus zu entgehen. Ihr Tod befreit den Sohn von jeglicher Verantwortung.

Alle Figurenkonstellationen in *Our Mutual Friend* kreisen um das Thema der Unabhängigkeit von den Eltern und den damit verbundenen Aspekten von Klassenzugehörigkeit, Besitz und Bildungschancen. Mit John Harmon und Bella Wilfer konstruiert Dickens das Paradox der arrangierten Liebesheirat. Harmon zelebriert seine Unabhängigkeit vom väterlichen Willen und Erbe, bis er sich sicher sein kann, dass seine Ehe mit Bella Wilfer auf beiden Seiten auf Freiwilligkeit beruht. Nach der Heirat und einem Besuch der Eltern Wilfer lobt er Bella dafür, dass sie das materialistische und präntiöse Verhalten ihrer Mutter überwunden habe:

Yet John Harmon ... told his wife, when he and she were alone, that her natural ways had never seemed so dearly natural as beside this foil, and that although he did not dispute her being her father's daughter, he should ever remain steadfast

---

<sup>176</sup> Boehm konstatiert zu dieser Figur folgendes: "Critical assessments of child figures in *Our Mutual Friend* have mostly focused on Jenny Wren's character (199). Hilary M. Schor betont ihre vehement verteidigte Eigenständigkeit, die im Kontext der Funktion der Familie hier tatsächlich relevanter zu sein scheint als ihr kindliches Alter: "... the weirdness of Jenny Wren ... seems to offer some other account of property and persons for Dickens ... one in which the heroine has a house which is less bleak, and in which she can sign her name to her own (however antic and crooked) story" (203-4).

in the faith that she could not be her mother's. (OMF 4, 16, 875)

Waters interpretiert diese Wandlung sowie die Tatsache, dass das Familienerbe den Umweg durch die Hände der Boffins geht, und damit vom Makel der quasi aristokratischen "lineage" (201) befreit wird, wie folgt:

... above all, the novel plots moral transformation as a process of domestication – most notably in the depiction of Bella Wilfer – inscribing the middle-class family ideal as a resolution in which love is held to transcend financial and social status. (176)

Diese Interpretation ist, wie bereits angedeutet, jedoch problematisch. Zwar zeigt Dickens John Harmon und Bella Wilfer als glückliches Paar, doch das in fast allen Romanen übliche Schlußkapitel, das in einer utopischen Zukunftsvision Kinder zeigt, denen die Eltern durch eine glücklichen Ehe und materiellen Wohlstand ideale Bedingungen bieten, fehlt in seinem letzten Roman. Selbst das Ideal bürgerlicher Häuslichkeit wird hier in zaghaften Ansätzen von Dickens erstmals in Frage gestellt. In *Bleak House* wird Esther Summerson am Schluß des Romans überglücklich in ihrem "rustic cottage of dolls' rooms" (BH 64, 912) gezeigt, dem zweiten 'Bleak House, dass sie als Idyll empfindet. Auch Bella Wilfer beschreibt nach ihrer Eheschließung mit dem vermeintlich relativ armen John Harmon ihren Eltern gegenüber ihr bescheidenes Zuhause als "doll's house", in dem sie - auf dem gleichen materiellen Niveau ihres Elternhauses - glücklich lebt. Gleichzeitig formuliert sie mit ihrem berühmten Kommentar dazu gegenüber ihrem Ehemann jedoch ihr Bestreben nach Eigenständigkeit auch in der Ehe in deutlicher Abgrenzung zum Status Kindheit: "I want to be something so much worthier than the doll in the doll's house" (OMF 4, 5, 746). Kritik am häuslichen Ideal der Familie ist in *Our Mutual Friend* also deutlich zu erkennen, wobei unklar bleibt, in welcher Form und in wieweit Bella Wilfer über die Häuslichkeit des "doll's house" hinaus in der öffentlichen Sphäre wirken will. In *Our Mutual Friend* kündigt Dickens also nicht nur das Aufbrechen der Klassengesellschaft, sondern auch das Aufbrechen der Genderrollen an. Der Vergleich mit *Oliver Twist* macht die Tragweite der Entwicklung deutlich: dort waren die bürgerliche Adoptivtochter Rose Maylie und die Prostituierte Nancy noch vollkommen im weiblichen Rollenkorsett und auf ihrer jeweiligen Stufe in der Klassenhierarchie gefangen.

Dickens unternimmt mit *Our Mutual Friend* den Versuch, die Funktion der Familie zwischen Tradition und Moderne in einem unrealistisch-stilisierten Szenario miteinander zu versöhnen: John Harmon nimmt sich die Freiheit, das väterliche Erbe, zu dem die moderne Freiheit der Partnerwahl explizit nicht gehört, kritisch zu prüfen, und nimmt es dann als selbstbestimmte Entscheidung an. Diese Bewahrung des traditionellen Schemas unter modernen Bedingungen ist eine konservative, paradoxe 'Lösung' für die Problematik, die Dickens' Gesamtwerk prägt. Die Betonung liegt auf der Selbstbestimmung der Identität des Kindes, die durch die Betonung des Wertes der Bildung in der Nebenhandlung untermauert wird.<sup>177</sup> Zugleich sind Ansätze zur Problematisierung der bürgerlichen Kultur der Häuslichkeit und der Begrenzung der Rolle der Frau erkennbar. Zusammenfassen stellt Catherine Waters in ihrem Schlußwort fest, dass "Dickens's novels resist the closure of the middle-class family" (206).

Der Mangel an "closure" im Sinne klarer Grenzziehungen und Definitionen erscheint in Dickens' "Postscript, In Lieu of Preface" gespiegelt.<sup>178</sup> Auch dieses verweist letztlich darauf, dass sich einige Aspekte der Familie und ihrer Funktion für das Individuum in seinen Romanen der Interpretation entziehen. Sehr deutlich attackiert Dickens im Nachwort zu seinem letzten Roman die Institution des "Prerogative Office", das die juristische Absicherung für die Kontinuität der Familie durch Erbschaft in der testamentarischen Form der "Will Cases" (OMF 893) bereitstellt, eine Attacke, die er metaphorisch untermauert: Im Wortspiel zu "Mr Harmon of Harmony Jail" (OMF 893) stellt Dickens die Verbindung von familiärer Harmonie und ihrer Funktion als Gefängnis her, eine Paradoxie, die auf der Ebene des Textes die paradoxe Konstruktion seines familienbezogenen Gesellschaftsbildes in ihrer Unauflösbarkeit spiegelt. Mit den letzten Worten des Postscriptums zu seinem letzten vollendeten Roman scheint es beinahe, als wolle er den Endpunkt seiner Auslotung der Familienthematik ankündigen, denn Dickens verknüpft das Ende des Romans mit der fiktionalisierten Erfahrung seiner real erlebten Todesgefahr im "terribly destructive accident", auf der Strecke der "South Eastern Railway" (OMF 894): "THE END" (OMF 894, Großschreibung des Autors).

---

<sup>177</sup> Das Datum war "9th June 1865 ... when the 'tidal train' carrying them (Dickens und seine Geliebte Nelly Ternan) to Charing Cross in London hit a bridge... and fell into the river below at Staplehurst in Kent" (Tomalin 332).

<sup>178</sup> Das 1865 der Gesamtausgabe angefügte Nachwort ist eine *tour de force* durch Dickens' Lebenswerk, beginnend mit *The Pickwick Papers*, und zugleich eine erneuerte Attacke auf die New Poor Law, die er in *Oliver Twist* thematisiert hatte, und deren "illegality" und "inhumanity" (OMF 893-4) er anklagt, während er die Rechte der "deserving Poor" verteidigt (OMF 894).

## 7. Zusammenfassung der Ergebnisse und Schlussbetrachtung:

### Der Funktionswandel der Familie in den Romanen von Charles Dickens

Die hier vorgelegte Untersuchung zu Kindheit und Familie in den Romanen von Charles Dickens ist auf den Funktionswandel der Familie im Kontext des Modernisierungsprozesses der englischen Gesellschaft vor allem mit Bezug auf die jeweils zentrale Figurenkonstellation ausgerichtet. Wie der Forschungsüberblick zeigt, liegt eine kaum zu überblickende Fülle von Literatur vor, die sich mit Aspekten von Kindheit und Familie in Dickens' Romanen auseinandersetzt, doch von wenigen Ausnahmen abgesehen verfolgen die Analysen biographische und psychoanalytische Fragestellungen, zum Teil in Kombination mit feministischen Ansätzen. Die Mehrzahl der Beiträge ist vergleichsweise eng auf das Kind fokussiert und begreift dieses entweder als Motiv oder beleuchtet es aus der psychologischen Perspektive. Die Perspektivverengung auf die emotionale Befindlichkeit des Kindes und seiner im Freudianischen Sinn internalisierten Konfliktlage unter weitgehendem Ausschluss des Gesichtspunkts der Familie als Schnittstelle zwischen Individuum und Gesellschaft ergibt jedoch ein ebenso undifferenziertes wie fragmentarisches Bild des Romanwerks. Der eigentlichen, d.h. der biologischen Kindheit wird jedoch nur in knapp der Hälfte der Romane breiter Raum gegeben. In den meisten Fällen ist das Individuum im Zentrum der Handlung im biologischen Sinn erwachsen, wird jedoch in Relation zu seiner Familie gezeigt, also als Kind von Eltern, die entweder abwesend sind oder unfähig, ihre Elternrolle wahrzunehmen. Untersuchungen, die sich allein auf die Kinderfiguren beziehen, können daher nur begrenzte Aussagen zur Funktion der Familie in den Romanen erlauben. Die wenigen bereits vorliegenden Untersuchungen zur Rolle der Familie beschränken sich zudem auf eine sehr begrenzte Auswahl der Romane und nehmen teilweise Perspektivverengungen auf einige Nebenfiguren vor, während die zentrale Konfiguration in den Hintergrund gerät.<sup>179</sup>

Zu Dickens' sozialem Engagement, auch als Journalist und Verleger, liegt ebenfalls eine Reihe von Untersuchungen vor. Vielfach organisiert Dickens seine explizite, ja

---

<sup>179</sup> Beispielhaft seien Catherine Waters' ausführliche Besprechung der Rolle der Mme Defarge in *A Tale of Two Cities* (125-144) genannt, sowie Holly Furnaux' Untersuchung "Reconfiguring the Domestic: Bachelor Dads", in der sie u.a. die *in-loco-parentis* Rolle der Cheerybles (NN) und Mr Brownlows (OT) unter dem Aspekt von "Queer Kinship" betrachtet (2010, 25-33).

programmatische Sozialkritik in den Romanen, beispielsweise an der 'New Poor Law', über die Rolle des Kindes, teils aus dessen Perspektive. Die hier vorgelegte chronologische Analyse des gesamten Romanwerks (mit Ausnahme der episodischen *Pickwick Papers* und dem Fragment *The Mystery of Edwin Drood*) zeigt jedoch darüber hinaus, dass die Romane in ihrer Gesamtheit als Reaktion auf den Modernisierungsprozess der englischen Gesellschaft des 19. Jahrhunderts lesbar sind, wobei Dickens seine Auseinandersetzung mit der Gesellschaft in der jeweils zentralen Figurenkonstellation ganz auf die Struktur und Funktion der Familie bezieht.

Die von Dickens wahrgenommenen Modernisierungsphänomene sind eingebettet in den Kontext des 'Umbaus der Gesellschaft' im Sinne Luhmanns, ein Prozeß bei dem der Strukturwandel der Familie eine zentrale Rolle spielt. Im Zuge des historischen Umbruchs von der vormodernen, hierarchischen (überwiegend ländlichen) zur modernen, sich funktional ausdifferenzierenden (zunehmend urbanen) Gesellschaft wandelt sich die Funktion der Familie für das Individuum grundsätzlich, in vereinfachter Darstellung von der identitätsbestimmenden, wirtschaftlichen Einheit zum vornehmlich auf emotionale Bindung ausgerichteten Rückzugsort vor der Industriegesellschaft, ein Schutzraum, der das Kind idealerweise zu individueller Freiheit und unabhängiger Lebensgestaltung als Erwachsener befähigt. Diese beiden Positionen bestimmen jeweils die zentralen Figurenkonstellationen und damit die Plots in den Romanen.

Dickens' kontinuierliche Auseinandersetzung mit der Rolle der Familie in allen seinen Romanen ist ein klarer Hinweis auf die Bedeutung des Themas für das Verständnis seines Gesamtwerks. Zum einen zeigt diese chronologische Untersuchung den Variantenreichtum in seiner Auseinandersetzung mit dem Thema. Zum anderen macht diese Perspektive alle Romane miteinander vergleichbar und kann dazu beitragen, Dickens' Auseinandersetzung mit der Funktion der Familie in Relation zu seinem Gesellschaftsverständnis als lebenslangen künstlerischen Prozess zu begreifen. Zwar läßt sich dabei weder der genaue Grad seines Bewußtseins für den von ihm beschriebenen Kulturwandel feststellen, noch kann Dickens' Darstellung des Wandels der Funktion der Familie als klare lineare Entwicklung im Romanwerk beschrieben werden, doch wird im Verlauf der Romananalysen deutlich, dass sich Dickens schrittweise und schließlich konsequent von der traditionellen Position der

Identitätsbestimmung durch die Familie entfernt und sich der Moderne zuwendet, in der das Individuum seine Beziehung zur Familie durch Selbstreflexion und Bewußtseinsbildung individuell selbst gestalten kann und muß.

In allen Romanen ist nachweisbar, dass die zwei grundsätzlich gegensätzlichen Formen der Familie als Gegenpole präsent sind: Die traditionell identitätsbestimmende Funktion der Familie auf der einen und die affektiven Bindungen der bürgerlichen Familie auf der anderen Seite, sind prototypische Gegensätze, die in vielen Varianten und Figurenkonstellationen erscheinen und in ihrer jeweiligen Wirkung auf das Individuum problematisiert werden. Die Familien in den Romanen sind - bis auf wenige Ausnahmen in den Nebenhandlungen - nicht intakt, sondern entweder unvollständig oder gestört, mit negativen Folgen auch für das im biologischen Sinn erwachsene Kind. Dickens konstruiert Ersatzfamilien in vielen Variationen, auch dies ist ein Merkmal der Bedeutung der Familie als Bezugspunkt in seinem Romanschaffen. Im Zuge seiner Auseinandersetzung mit dem Übergang von der traditionellen identitätsbestimmenden zur modernen bürgerlichen Familie entstehen zunehmend analytische Schilderungen der emotionalen Konflikte zwischen Eltern und Kindern. Harold Bloom beschreibt Dickens' Status wie folgt: "Since Dickens's influence has been so immense, even upon writers so unlikely as Dostoevski and Kafka, we find it a little difficult now to see at first how overwhelmingly original he is" (5). Es liegt daher nahe, anzunehmen, dass auch sein präziser Blick auf die emotionalen Aspekte der Eltern-Kind-Beziehungen in der modernen Familie über die englische Kultur hinaus kulturbildend gewirkt hat und noch wirkt.

Zwar gilt Dickens als "the central representative of nineteenth-century canonicity" (Furnaux 191), doch mit der Betonung der Bedeutung der Familie nimmt Dickens in der englischen Romanliteratur eine Sonderstellung ein. Die thematische Ausrichtung trägt entscheidend zu seinem Status als einem der – in den Worten Harold Blooms - "Great Originals" bei, den dieser in eine Reihe mit Shakespeare und Freud stellt (5). Die Untersuchung der Rolle der Familie für das Individuum verdeutlicht Dickens' Abgrenzung vom Romanschema des 'love plot'. Das moderne Schema des Liebesromans, das mit Richardsons *Pamela* für einen Großteil der Romanliteratur seit dem 18. Jahrhundert stilbildend wird, und das ganz auf den sozialen Aufstieg durch Ehe der weiblichen Hauptfigur ausgerichtet ist, greift Dickens kaum auf und wenn,

dann überwiegend in Nebenhandlungen und mit satirischem Impetus.<sup>180</sup> Dickens beschreibt in den Romanen vor allem die Krise der Familie und die Auswirkungen auf das Individuum. Die Eheschließung, mit der die Mehrzahl der Romane endet, dient im Frühwerk der Wiederherstellung der Familie und ihrer identitätsbestimmenden Funktion, im Haupt- und Spätwerk dient sie der Herstellung einer neu definierten Familie, die den individuellen Bedürfnissen der Kinder – sowohl im biologischen als auch im Sinne von Nachkommen – gerecht werden muß.

Dickens' Gesellschaftsbild ist ohne die Einsicht in seine Haltung zur Familie nicht verständlich, da er immer in Familienstrukturen denkt und an der anachronistischen Analogie zwischen Familie und Gesellschaft festhält - bis er in *Great Expectations* und *Our Mutual Friend* die Auseinandersetzung mit eben dieser Problematik ins Zentrum seiner Untersuchung stellt. Diese Verklammerung von Familie und Gesellschaft ermöglicht es Dickens nicht, ein abstraktes Gesellschaftsbild zu entwickeln: auf die Widersprüche in seinen Schilderungen der Probleme und auf den daraus resultierenden Mangel an aufgezeigten Lösungsmöglichkeiten ist in den obigen Analysen vielfach hingewiesen worden. Dickens schildert im Zentrum der Romane ausschließlich problematische Familien, doch zugleich gilt er als der herausragende Verfechter der "ideology of the family" (Waters 16) im Sinne eines "new ideal of domesticity assumed to be the natural form of the family" (Waters 27), das unabhängig von den Klassegegensätzen im England des 19. Jahrhunderts für die Gesamtgesellschaft Gültigkeit hat. Einerseits schildert er soziales Elend, doch andererseits er ist zugleich überaus kritisch gegenüber jeglicher institutioneller Organisation; als Journalist zweifelt er sogar grundsätzlich am demokratischen System (Paul Davis: "Parliament" 384). Zwar betont er die Unabhängigkeit des Individuums sowie den Wert der Eigeninitiative, schildert jedoch dessen Isolation - ohne Familie

---

<sup>180</sup> In den jeweiligen Konfigurationen der Romane spielen Liebesbeziehungen und – mit Ausnahme ihrer ehestiftenden Funktion - Geschwisterbeziehungen eine vergleichsweise untergeordnete Rolle. Der Frage nach den Machtverhältnissen und der Untersuchung der Problematik von Herrschaft und Dienstpersonal, die in *Pamela* mit dem 'love plot' verknüpft ist, weicht Dickens meist aus, indem er Dienstboten - sofern er sie überhaupt erwähnt - in die bürgerliche Familie integriert: das ausgebeutete und kleinwüchsige Dienstmädchen 'the Marchioness' in *The Old Curiosity Shop* wird durch eine bürgerliche Heirat selbst zur Dienstherrin, die mütterliche Haushälterin Peggotty in *David Copperfield* erhält im Haushalt des nunmehr erwachsenen Familienvaters ihre Position zurück und erzieht zum Schluß des Romans dessen Kinder. Dickens zeigt gelegentlich asymmetrische, jedoch romantisierte Freundschaftbeziehungen, wie die zwischen Little Nell und Martin Chuzzlewit und deren treuen Dienern.

oder Familienersatz - als existentielle Gefahr. Er karikiert die individualistische Self-Help Bewegung nach dem Vorbild Samuel Smiles ebenso wie die utilitaristische Ideologie Benthams (Paul Davis: "Political Economy" 409). Die freie Marktwirtschaft erscheint in Form von kriminell-motivierter spekulativer Finanzwirtschaft als unkalkulierbares Risiko für den Einzelnen, beispielsweise in der Verarmung der Familie Nickleby und Arthur Clennams; zugleich beschreibt Dickens jedoch die Einkommensquellen der bürgerlichen Familien in fast allen Romanen nur äußerst vage. Die auf Wirtschaftsfreiheit ausgerichtete, bis Mitte des 19. Jahrhunderts vorherrschende liberale *laisser-faire* Politik verhindert darüber hinaus Sozialreformen wie die Abschaffung der Chancery Gerichtsbarkeit oder die Einrichtung von Abwasser- und Müllentsorgung (Belchem und Price 123). Die von Dickens' Vorbild Carlyle angeführte frühviktorianische "Condition of England" Debatte macht vor allem die Problemstellungen deutlich, die sich aus der rasanten Modernisierung der Gesellschaft ergeben (Philip Davis 9-10). Wie in Kapitel 3 dargestellt, kommt das Zeitalter der Reformen ab der Jahrhundertmitte, besonders in Bezug auf die Familie, für Dickens' Wahrnehmung der Gesellschaft eigentlich zu spät. Viele der Ambivalenzen, zum Beispiel seine Sicht auf die Rolle der Frau zwischen Häuslichkeit und Berufstätigkeit,<sup>181</sup> die inneren Widersprüche und Paradoxien, beispielsweise in Bezug auf sein grundsätzliches Mißtrauen gegenüber Institutionen und den von ihm vehement kritisierten Mangel an Reformen, sind vor dem Hintergrund seiner anachronistische Annahme von der Strukturanalogie von Familie und Gesellschaft verständlich. Zwar beschreibt Dickens den Funktionswandel der Familie mit zunehmender Ausrichtung auf die Freiheit des Individuums, doch zugleich hält er an der vormodernen Vorstellung fest, dass die Familie im Sinne Luhmanns Inklusionsinstanz für das Individuum in die Gesellschaft sei.

Die chronologische Sicht auf Dickens' Romanwerk zeigt, dass im Prozeß der Auseinandersetzung mit der Familie im Spannungsfeld von Tradition und Moderne deutlich zwei Wendepunkte erkennbar sind, an denen er jeweils eine grundsätzliche Neubewertung der Funktion der Familie für das Individuum vornimmt. Im Hinblick auf diese zwei radikalen Brüche läßt sich das Gesamtwerk in drei deutlich voneinander

---

<sup>181</sup> Das Thema der Berufstätigkeit der Mehrheit der zentralen Frauengestalten bei Dickens ist bislang weitgehend ausser Acht gelassen worden, vermutlich weil der Fokus meist auf der Repräsentation der Häuslichkeit liegt. Arlene Young, beispielsweise, beschreibt "Bachelor Girls and Working Women" nur anhand von Oliphant, Levy, Allen und Gissing (119-155).

abzugrenzende Schaffensphasen einteilen. Die Differenzierungskriterien und Tendenzen seien hier noch einmal zusammenfassend referiert; die idealtypische Darstellung läßt die vielen Varianten in ihrer jeweils spezifischen Ausprägung in den einzelnen Romanen weitgehend außer Acht.

Die entscheidenden Kriterien für diese Differenzierung in drei Schaffensphasen sind auf der einen Seite die Identitätsbestimmung des Individuums durch die Familie, auf der anderen Seite seine Freiheit, über die eigene Lebensgestaltung selbst zu entscheiden. Dickens' auf die Familie ausgerichteten Figurenkonstellationen lassen sich nach den Kriterien der Kontinuität und Diskontinuität zwischen den Generationen sowie der Bestimmung des Familienerbes im materiellen, aber auch im ideellen Sinn beschreiben. Die Berufs- und Partnerwahl sind die wichtigsten Aspekte; damit verbunden nimmt Dickens die Klassenzugehörigkeit in den Blick, seltener die Religionszugehörigkeit, die im Säkularisierungsprozess der englischen Gesellschaft eine immer geringere Rolle spielte. In der vormodernen Gesellschaft ist es die traditionelle Funktion der Familie, sowohl über die räumliche als auch die soziale Verortung des Individuums zu bestimmen. Die Wahl des Wohnorts unterliegt in Dickens' Romanen bereits einer enormen Mobilität; die Sogwirkung der Großstadt London mit ihren Chancen und Gefahren für das Individuum ist – mit Ausnahme von *Hard Times* – in allen Romanen ein Faktor. Bis zu *Great Expectations* ist Dickens deutlich mehr auf die Gefahr des sozialen Abstiegs aus der bürgerlichen Schicht als auf die Dynamik des sozialen Aufstiegs fokussiert. Die moderne bürgerliche Familie konstituiert sich idealtypisch selbst aufgrund von freiwilligen Lebensentscheidungen der beteiligten Individuen, und die soziale Position des Einzelnen hängt nun nicht mehr zwingend von der Familie ab. In Abgrenzung zu den vornehmlich wirtschaftlichen und dynastischen Kriterien, die für die vormoderne Familie vornehmlich gelten, wird die moderne Familie explizit definiert über die emotionale Bindung zwischen den Ehepartnern sowie zwischen Eltern und Kind, wobei Dickens vor allem die Eltern-Kind-Beziehung beleuchtet. Eheleiche Beziehungen beschreibt er fast nur in Relation zur Funktion der Familie, für Kinder ein emotional förderliches Umfeld herzustellen.

Dickens' Frühwerk steht ganz im Zeichen der Restitution der traditionellen Familie. Entsprechend werden in den fünf frühen Romanen (*Oliver Twist*, *Nicholas Nickleby*,

*The Old Curiosity Shop*, *Barnaby Rudge* und *Martin Chuzzlewit*) die traditionellen Aspekte der Familie betont: räumliche und soziale Verortung sowie materielles Erbe sind die entscheidenden Faktoren, die durch die Modernisierung der Gesellschaft gefährdet sind, und die zum Schluß der Handlung für die zentrale Figur wiederhergestellt werden müssen. Die Elterngeneration fehlt in fast allen Romanen vollständig und die Lebenssituation des Kindes ist prekär: die Schwäche der Familie reflektiert bereits den Verlust ihrer identitätsbestimmenden Funktion im Prozess des Wandels der Gesellschaft, doch Dickens hält an der anachronistischen Vorstellung ihrer Funktion fest und bewirkt ihre Restitution zum Schluß des Romans jeweils mit Hilfe von Ersatzeltern und -familien. Alternative Familienverbände, in denen die Trennung von Leben und Arbeit aufgehoben ist und die Züge einer nomadischen Stammesgesellschaft aufweisen, spielen in den Romanen wiederholt eine Rolle, doch in fast allen Fällen dienen sie letztlich dazu, die bürgerliche Familie zu stabilisieren. Die emotionale Bedeutung der Eltern-Kind-Beziehung läßt Dickens dabei ebenso ausser Acht wie die berufsbedingte Diskontinuität zwischen den Generationen, die ein Zeichen der zunehmend bildungsorientierten modernen Gesellschaft ist (bis auf einen skizzierten Ansatz in *Martin Chuzzlewit*, wo der junge Titelheld eine Ausbildung zum modernen Architektenberuf anstrebt).

Die Zäsur zwischen *Martin Chuzzlewit* und *Dombey and Son* als Übergang in die mittlere Schaffensphase ist bereits vielfach analysiert worden, da bereits in *Dombey and Son* eine deutlich stringenteren Planung und Ausführung im Vergleich zum Frühwerk offensichtlich ist, die Dickens' Arbeitsweise auch zukünftig bestimmt (Tillotson 157). Auch unter dem Gesichtspunkt der Rolle der Familie sind die frühen Romane deutlich von den fünf darauf folgenden zu unterscheiden. Beginnend mit *Dombey and Son* rückt die Problematik der Eltern-Kind-Beziehung an die zentrale Stelle und motiviert in weiten Teilen die Handlung. *Bleak House*, *David Copperfield*, *Hard Times* und *Little Dorrit* stehen ganz im Zeichen der Problematik der Ablösung des Individuums vom Einfluß der Eltern, eine radikale Gegenbewegung zur Restitution der traditionellen, identitätsbestimmenden Rolle der Familie – bei gleichzeitiger Abwesenheit der leiblichen Eltern - im Frühwerk. Dickens beschreibt in dieser Schaffensphase vor allem das Spannungsfeld zwischen Selbstbestimmung und emotionaler Prägung durch Konflikte innerhalb der modernen 'Closed Domesticated Nuclear Family' (Stone), die sich dadurch auszeichnet, dass nicht nur zwischen den

Ehepartnern, sondern auch zwischen Eltern und ihren Kindern eine tiefe emotionale Bindung besteht. Mit ihr entsteht die bürgerliche Kultur der Häuslichkeit, die Rituale der Intimität als Ausdruck von 'affective individualism' bereitstellt und die emotionale Beziehung zwischen Eltern und Kindern als Bindemittel des inneren Zusammenhalts und Fortbestands der Familie beschwört, eine Entwicklung, die Waters als kulturbildendes Ideal, ja als Ideologie (16) der Familie beschreibt. Die materiellen Aspekte der Versorgung des Kindes haben in den fünf Romanen dieser Phase eine weit geringere Bedeutung und sind - anders als beispielsweise für *Oliver Twist* und *Little Nell* - nicht existenzgefährdend. Die Grenzziehung zwischen privater, weiblich konnotierter und öffentlicher, wirtschaftlicher, männlicher Sphäre ist jedoch in den Romanen oft äußerst problematisch - nicht zuletzt durch die Berufstätigkeit einiger der zentralen weiblichen Figuren wie Esther Summerson (BH) und Amy Dorrit (LD) - so dass die ideologische Ausrichtung, auf die Waters sich bezieht, deutlich weniger klar zu bestimmen ist, als sie annimmt.

In den fünf Romanen dieser Schaffensphase stehen die Freiheit und Selbstkonstitution des bürgerlichen Individuums auf der einen und die emotionale Bindung an die Familie auf der anderen Seite im Fokus. Trotz der Gefährdung des Individuums in einer sich rapide verändernden Gesellschaft mit fluktuierenden Finanz- und Arbeitsmärkten, wird der Zugewinn an individueller Freiheit nun explizit als positive Errungenschaft der Modernisierung dargestellt. Die Analysen zeigen, dass Dickens die Bedeutung der emotionalen Bindung an die Familie in den fünf Romanen dieser Phase deutlich herausstellt und zugleich zunehmend problematisiert. Zum einen ersetzt die emotionale Bindung die traditionelle ökonomische Bindung an die Familie und ermöglicht in der kindlichen Entwicklung die Stärkung des Individuums, das sich so besser auf dem Arbeitsmarkt (und dem Heiratsmarkt) der modernen Gesellschaft behaupten kann. Zum anderen konterkariert jedoch die emotionale Bindung den Zugewinn an individueller Freiheit, besonders in Fällen, in denen die Eltern-Kind-Beziehung zutiefst problematisch ist. In den Romanen dieser Phase, kulminierend in *Little Dorrit*, leidet das biologisch erwachsene Kind an den Folgen schwieriger oder gescheiterter Eltern-Kind-Beziehungen, ein negativer Einfluß, der den Zugriff auf die soziale, geistige und materielle Freiheit in der modernen Gesellschaft erschwert oder gänzlich unmöglich macht.

Die emotionale Bindung an die Familie hat idealerweise eine stabilisierende Funktion in einer als feindlich empfundenen urbanen und industriellen Umwelt. Bürgerliche Häuslichkeit und familiäre Intimität in Abgrenzung von aristokratischen Lebensformen, besonders in Bezug auf den moralischen Code, sind die Manifestation dieser Dichotomie von intimer Familie und öffentlicher Gesellschaft, von Leben und Arbeit. Scheitern diese familiären Beziehung jedoch, hat dies die Destabilisierung des Individuums zur Folge. Der moderne Anspruch auf die emotionale Bindung, besonders die Mutterbindung, in Kombination mit dem Anspruch auf väterliche Fürsorge im Sinne materieller Absicherung durch Bildungschancen ist mehr oder weniger explizit ein durchgängiges Thema der Romane dieser Phase. Wo diese elterliche Fürsorge fehlt, kann die Mangelersahrung des Kindes nur noch bedingt von Ersatzfamilien aufgefangen werden; alternative Familien, wie der Zirkus in *Hard Times*, in denen die Trennung von Leben und Arbeit aufgehoben ist, werden in der modernen Gesellschaft zunehmend marginalisiert. Für Amy Dorrit, die letzte zentrale Figur in der Romanreihe, steht keine rettende alternative Theater- oder Zirkusfamilie mehr zur Verfügung. Die moderne Welt verändert also das Individuum und sein Welt- und Selbstbild, so dass ständige Selbstvergewisserung über die eigene Vergangenheit und den derzeitigen Status notwendig wird. Dies gilt vor allem für das Bürgertum, das zudem mehr als andere gesellschaftliche Klassen mit der Tradition protestantischer Introspektion verbunden ist. Autobiographisches Schreiben, das in weiten Teilen um die Erfahrung der Kindheit und die Beziehungen zur Familie kreist, ist in *Bleak House* und *David Copperfield*, ein wichtiges Thema. Zugleich schärft das autobiographische Schreiben sowohl bei Esther Summerson als auch bei David Copperfield das Bewußtsein für die individuelle Freiheit; Selbstreflektion und Individualisierung sind hier eng miteinander verbunden. Der Aufbruch in die Moderne deutet sich im vielschichtigen Familienverband, der sich zum Schluß des Romans um den Nukleus der bürgerlichen Familie Esther Summersons gruppiert, deutlich an. Dickens' Sympathien liegen eindeutig bei den Romanfiguren, die mit ihrer Berufstätigkeit Neuland zu erobern suchen, selbst wenn sie dabei scheitern. Beispiele sind der Architekt Martin Chuzzlewit, der Schriftsteller David Copperfield und das Gespann aus Ingenieur und Unternehmer, Daniel Doyce und Arthur Clennam in *Little Dorrit*. Esther Summerson läßt sich ebenso verstehen, denn auch sie wählt de facto die Berufsausübung als Haushälterin und strebt dabei nach Höchstleistungen, im klaren Gegensatz zu ihrer aristokratischen Mutter.

Im Spätwerk, zum die drei sehr unterschiedlichen Romane *A Tale of Two Cities*, *Great Expectations* und *Our Mutual Friend* gehören, unternimmt Dickens zunächst eine abrupte Abwendung von der Untersuchung der emotionalen Funktion der bürgerlichen Familie für das Kind. In seinen letzten drei vollendeten Romanen zeigt Dickens Eltern-Kind-Beziehungen in jeweils sehr unterschiedlicher Weise als nicht wandlungsfähig. In *A Tale of Two Cities* sind der aristokratische Charles Darnay und die bürgerliche Lucie Manette sowohl von traditionellen als auch von modernpsychologischen Bindungen an die Familie fast vollständig befreit und gerade deshalb in der Lage, eine neue bürgerliche Familie zu gründen. In dem Roman dient die Rettung der Familie durch das Opfer eines heroischen Individuums als abstraktes Modell für die Überwindung von Klassengegensätzen im England des späten 19. Jahrhunderts. Die Elterngeneration ist zum Schluß vollkommen irrelevant und die Familie konstituiert sich neu ohne Bezug auf die Tradition oder die emotionale Bindung zwischen Eltern und Kindern.

Mit *Great Expectations* greift Dickens die Figur des Waisenkindes aus den frühen Romanen wieder auf, doch die Leerstelle der fehlenden Eltern gibt hier eben nicht Anlass für die Restitution der traditionellen Familie, sondern verweist auf die zwingende Notwendigkeit der Selbstbestimmung des Individuums in der modernen Gesellschaft und auf die dieser Notwendigkeit innewohnende Problematik im Kontext der englischen Klassengesellschaft des 19. Jahrhunderts. Auf komplexe Weise werden in diesem Roman soziale Mobilität und emotionale Fehlentwicklung, die nur teilweise in der negativen Kindheitserfahrung begründet liegt, miteinander verklammert. Das moderne Moment des Strebens nach sozialem Aufstieg ist in diesem Roman auf paradoxe Weise an das Festhalten an einer anachronistischen Wunschvorstellung von der Funktion der Familie gekoppelt und deshalb zum Scheitern verurteilt. Pips imaginiertes Aufstiegsszenario beruht ganz auf dem Festhalten an der traditionellen Funktion der Familie, in Unkenntnis von dessen traditioneller Struktur, denn ein patriarchalischer, identitätsbestimmender Vater, beziehungsweise ein Ersatz dafür, fehlt. Die mehrfachen Fehlinterpretationen, die Pips kindlich-märchenhafter Fantasie entspringen, entwickeln eine Eigendynamik, die er erst als Erwachsener schmerzhaft erkennt und verweisen auf das paradoxe Selbstverständnis des Bürgertums in der

englischen Klassengesellschaft, das ganz auf modernen sozialen Aufstieg ausgerichtet ist, sich dabei jedoch an vormodernen aristokratischen Lebensformen orientiert.

Dickens' letzter vollendeter Roman, *Our Mutual Friend*, postuliert schließlich die absolute Freiheit des Individuums von der Familie. Die zentralen Charaktere unterziehen ihren Familien, beziehungsweise deren Einfluß in Form von Erbe, Klassenzugehörigkeit und emotionaler Bindung, eine kritische Prüfung an deren Ende jeweils die aktive Bejahung oder Ablehnung der väterlichen Gebote und 'Familienditionen' im weitesten Sinne stehen. Das Verhältnis zwischen den Generationen und zwischen Tradition und Moderne ist nun eines, das individuell verhandelt werden muß, wobei das erwachsene Kind die zu prüfenden Kriterien für die Wahl beziehungsweise Abwahl des Diktats der Familie selbst festlegt. Anhand der Figur der Bella Wilfer zeigt Dickens den gelungenen Prozess der Einsicht in die wahren eigenen Bedürfnisse mit deutlich optimistischerem Ausgang als die dramatische und späte Läuterung Pips. Mit Bellas explizit geäußertem Wunsch, über das 'dolls' house' hinaus in ihrem Leben zu wirken, übt Dickens zugleich erstmals explizit Kritik am Ideal der Häuslichkeit, das den Wirkungsraum der bürgerlichen Frau in der Gesellschaft begrenzt. Bellas erweiterter Wirkungskreis wird nicht explizit ausgeführt, es weist jedoch einiges darauf hin, dass hier - nach dem Vorbild von Angela Burdett-Coutts - eine gesellschaftliche Dimension in Form von professionalisiertem Engagement in karitativen Institutionen gemeint sein könne, die Dickens bislang in den Romanen kritisch betrachtet hatte, wie beispielsweise Mrs Jellybys 'telescopic philanthropy' in *Bleak House*. In *Our Mutual Friend* schildert Dickens mit dem Great Ormond Street Hospital for Sick Children erstmals eine Institution als positiv, die zwar die Fürsorge der Familie für das Kind ersetzt, dabei jedoch mit ihr nicht strukturanalog ist, sondern die moderne, naturwissenschaftlich fundierte Dimension der medizinischen Versorgung bereitstellt, die eine Familie nicht leisten kann. Mit der Figur der Lizzie Hexam, der Tochter eines Leichenfledders, schildert Dickens erstmals an zentraler Stelle in der Romanhandlung die gelungene Überwindung der Klassenschranken durch das Individuum. Ihre Heirat mit einem bürgerlichen Anwalt (nachdem sie ihm während einer Krankheit das Leben gerettet hat) und die Ausbildung des Bruders zum Lehrer sind ein modernes Moment des Romans. Wenngleich nur skizzenhaft ausgeführt, zeigt sich auch hier eine Neuausrichtung in Dickens' Gesellschaftsbild. In den anderen Romanen ist die

erfolgreiche Identitätsbildung durch individuelle Lektüre und Beobachtung sozialen Verhaltens gekennzeichnet, während Schulen fast ausschließlich auf satirische Weise beschrieben werden, wie in *Nicholas Nickleby* und *Hard Times*. Charley Hexams Bildungsweg hingegen verweist auf die positive Dynamik der Erweiterung des Bürgertums, die durch Zugang zu institutioneller Bildung für zukünftige Generationen von Kindern möglich wird.

Dickens' Annahme, dass die vormoderne Strukturanalogie von Familie und Gesellschaft weiterhin Gültigkeit habe, steht der Entwicklung eines modernen, abstrakten Gesellschaftsbildes entgegen, so dass eine tragfähige Grundlage für politische Analysen und reformerische Strategien fehlt. Doch gerade diese anachronistische Sicht auf die Rolle der Familie kann als wichtiger Faktor für Dickens' Erfolg unter seinen Zeitgenossen und darüber hinaus für seine unangefochtene Position als Ikone der englischen Kultur gelten. Dickens' Status als "national icon" (Shattock 2010) beruht vermutlich nicht zuletzt auf dieser identifikatorischen Gleichsetzung von Familie und Gesellschaft - gerade weil die Familien in den Romanen fast immer als problematisch geschildert werden. Andere herausragende Autoren sozialer Romane des 19. Jahrhunderts wie Disraeli und Thackeray, die ein deutlich abstrakteres, und im Fall Thackerays ironisch-distanzierteres Bild der englischen Gesellschaft entwerfen, reichen an Dickens' Popularität und kulturbildenden Status nicht heran. Im Hinblick auf Dickens' Status im Kontext des englischen Diskurses um den Wert der Familie ist es vermutlich kein Zufall, dass *Our Mutual Friend* nach anfänglich hohen Verkaufszahlen kein Publikumserfolg war und sehr gemischte Kritiken erhielt; im Verlauf der Serienpublikation verlor er fast die Hälfte seiner Leserschaft (Schlicke 446). Dickens' implizit distanzierte Haltung zur Familie zugunsten der Freiheit des Individuums dürfte als radikale Neuerung viele seiner Zeitgenossen - bewußt oder unbewußt - verstört haben.

Im politischen Diskurs der britischen Gesellschaft ist die grundsätzlich konservative Wunschvorstellung von der idealen Gesellschaft als benevolent-paternalistischer großer Familie nach wie vor weit verbreitet, abzulesen beispielsweise an der Bedeutung, das dem karitativen Engagement in einer Vielzahl von lokalen

Organisationen beigemessen wird, insbesondere zur Weihnachtszeit.<sup>182</sup> Der Nachweis von freiwilligen Hilfsleistungen, 'volunteering', gilt weithin als Ausweis der Zugehörigkeit zur bürgerlichen Schicht und als signifikantes Kriterium - nachweisbar im schriftlichen Lebenslauf bei Bewerbungen - auf dem hoch kompetitiven Arbeitsmarkt. Dickens' anhaltende Popularität in England erklärt sich vermutlich nicht zuletzt daraus, dass er den Nachhall der vormodernen Gesellschaft bis in die jüngste Vergangenheit und darüber hinaus transportiert, exemplifiziert in Margaret Thatchers Kommentar zu ihrer ganz auf "economic individualism" (Watt 61) ausgerichteten Sozialpolitik als Premierministerin: "... there is no such thing as society. There are individual men and women, and there are families" (Brittan, *Financial Times*).<sup>183</sup> Die quasi vormoderne Erfahrung der nicht vollständig vollzogenen Trennung von Leben und Arbeit in ihrer Kindheit dürfte es Margaret Thatcher leicht gemacht haben, sich in die Verbindung von Amts- und Wohnsitz in 10 Downing Street einzufinden: britische Premierminister(innen) leben traditionell 'above the shop' (Hugo Young 10). Die rhetorische Gleichsetzung von 'family values' und 'Victorian values', die bei Thatcher und vielen ihrer Anhänger nachweisbar ist, ebenso wie David Camerons 'compassionate conservatism', eine weniger moralisch ausgerichtete, benevolentere, wengleich ebenfalls familienorientierte Sozialpolitik, repräsentieren gleichermaßen die kulturelle Kontinuität des Diskurses um Familie und Gesellschaft seit Dickens.<sup>184</sup>

Der Blick auf die zentrale Bedeutung, die Dickens der Funktion der Familie für das Individuum zuschreibt, eröffnet einen Themenkomplex, der weitere Forschungsvorhaben nahelegt, insbesondere zu Dickens' Einfluß auf den Roman und die Entwicklung der Rolle der Familie für das Individuum zwischen Identitätsbestimmung und Selbstbestimmung, Repression und Rebellion, Orientierung

---

<sup>182</sup> Dickens' Darstellungen der Familie in den *Christmas Books* sind mit den Romanen nur bedingt vergleichbar, doch sein Einfluß auf den englischen Weihnachtskult und die Verbindung mit "the domestic ideal", das Waters als Kern der "ideology of the family" ausführlich beschreibt, stehen außer Frage (Waters, Kapitel "Dickens, Christmas and the Family 58-88).

<sup>183</sup> Es ist vermutlich kein Zufall, dass Thatcher durch eine kleinbürgerliche Familie geprägt war, die sowohl moderne als auch traditionelle Elemente aufwies. Der Vater betrieb ein Ladengeschäft, in der Familie, die in der Wohnung darüber lebte, aushalf; darüber hinaus bekleidete er als 'Alderman', schließlich als 'Mayor' wichtige öffentliche Ämter in der Provinzstadt Grantham. Zum einen war er patriarchalischer Kleinunternehmer, zum anderen war die erfolgreiche Selbstpräsentation der gesamten Familie als wirtschaftliche Einheit die Basis für seinen Status im öffentlichen Raum (Hugo Young 12-25).

<sup>184</sup> Vgl. Gaby Hinsliff, "Bring Back Victorian Values, Says Key Tory", *The Observer*, 10 December 2006; und "Cameron Hoodie Speech in Full", BBC, 10 July 2006.

und sozialer Isolation. Während Dickens noch grundsätzlich am Strukturmodell der Familie festhält, wenn auch in erweiterter Form jenseits von Blutsverwandtschaft, beschreibt Peter Hühn die neuen "alternativen Kleinformen" der Familie bei Virginia Woolf, die Dickens mit seinen Ersatzfamilien präfiguriert. In den späten Romanen *The Waves* und besonders in *The Years* vollzieht Woolf nicht nur die explizite Abkehr von der traditionellen patriarchalischen Familie, sie verwirft darüber hinaus die Vorstellung von der Familie als Einheit. Familienbeziehungen stellen hier nur noch den losen Bezugsrahmen für Begegnungen von individuellen Mitgliedern bereit. Der einheitliche erzählerische Blick auf die Familie wird zugunsten der Innenperspektive vereinzelter Familienmitglieder aufgegeben, und die "andersartigen Lebens- und Liebesformen" (Hühn 18), die in Dickens' flexiblen Familienstrukturen bereits angelegt sind, erscheinen hier tatsächlich in unterschiedlichster Form realisiert.

## Literatur

### Primärtexte

- Dickens, Charles. *Oliver Twist* (1837-39). Angus Wilson (Hg.). London: Penguin Classics, 1985.
- Dickens, Charles. *Nicholas Nickleby* (1838-39). Michael Slater (Hg.). London: Penguin Classics, 1978.
- Dickens, Charles. *The Old Curiosity Shop* (1840-41). Malcolm Andrews (Hg.). London: Penguin Classics, 1972.
- Dickens, Charles. *Barnaby Rudge* (1841). John Bowen (Hg.). London: Penguin Classics, 2003.
- Dickens, Charles. *Martin Chuzzlewit* (1843-44). Patricia Ingham (Hg.). London: Penguin Classics, 1999.
- Dickens, Charles. *Dombey and Son* (1848). Raymond Williams (Hg.). London: Penguin Classics, 1970.
- Dickens, Charles. *David Copperfield* (1849-50). Trevor Blount (Hg.). London: Penguin Classics, 1985.
- Dickens, Charles. *Bleak House* (1852-53). J. Hillis Miller (Hg.). London: Penguin Classics, 1971.
- Dickens, Charles. *Hard Times* (1854). Angus Calder (Hg.). London: Penguin Classics, 1985.
- Dickens, Charles. *Little Dorrit* (1857). Stephen Wall. (Hg.). London: Penguin Classics, 1998.
- Dickens, Charles. *A Tale of Two Cities* (1859). George Woodcock (Hg.). London: Penguin Classics, 1970.
- Dickens, Charles. *Great Expectations* (1861). Angus Calder (Hg.). London: Penguin Classics, 1985.
- Dickens, Charles. *Our Mutual Friend* (1865). Stephen Gill (Hg.). London: Penguin Classics, 1985.

### Sekundärliteratur

NB: Wenn nicht anders angegeben, lagen die Sekundärquellen als Druckfassung vor.

Anderson, Michael. *Approaches to the History of the Western Family 1500-1914. New Studies in Economic and Social History*. Cambridge UP, 1980.

Andrews, Malcolm. *Dickens and the Grown-up Child*. Basingstoke und London: Macmillan, 1994.

Andrews, Malcolm. "Foreword". *Dickens and the Imagined Child*, Hg. Catherine Waters, Farnham, 2015, xiii-xiv.

Ariès, Philippe. *Geschichte der Kindheit*. München: 1976.

Arthur Adrian, *Dickens and the Parent-Child Relationship*. Ohio: Ohio University Press 1984.

Bloom, Harold. "Introduction". *Bloom's Modern Critical Views: Charles Dickens*. New York 2006.

Bloom, Harold. *Charles Dickens's David Copperfield*. New York, 1987.

Boehm, Katharina. *Charles Dickens and the Sciences of Childhood: Popular Medicine, Child Health and Victorian Culture*. New York, 2013.

Belchem, John und Richard Price (Hgg.). *A Dictionary of Nineteenth-Century History*. Harmondsworth 1994.

Bowen, John und Robert I. Patten (Hgg.). *Palgrave Advances in Charles Dickens Studies*. Basingstoke und New York 2006.

Briggs, Asa. *A Social History of England*. 2. Aufl., Harmondsworth 1987.

Brittan, Samuel. "Thatcher was right – there is no 'society'". *Financial Times*. 18 April 2013. <https://www.ft.com/content/d1387b70-a5d5-0014features>. Aufgerufen 14. Mai 2016.

Butt, John E. und Kathleen Tillotson. *Dickens at Work* (1957). London 1968.

"Cameron Hoodie Speech in Full". *BBC*. 2006. [new.bbc.co.uk/hi/5166498.stm](http://new.bbc.co.uk/hi/5166498.stm), aufgerufen 23. Mai 2016.

Chialant, Maria Teresa. "The Adult Narrator's Memory of Childhood in David's, Esther's and Pip's Autobiographies." *Dickens and the Imagined Child*. Merchant, Peter und Catherine Waters (Hgg.). Farnham 2015.

Collins, Philip. *Dickens and Education*. London: Macmillan, 1963.

Colls, Robert. *Identity of England*. Oxford UP, 2002.

Davidoff, Leonore & Hall, Catherine. *Family Fortunes: Men and Women of the English Middle Class, 1780-1850*. Chicago 1987.

Davis, Paul. *The Penguin Dickens Companion*. Harmondsworth, 1998.

Davis, Philip. *The Victorians. The Oxford English Literary History. Volume 8. 1830 – 1880*. Oxford UP 2002.

Dirk den Hartog, *Dickens and Romantic Psychology*. Houndmills: Macmillan, 1987.

Frawley, Maria. "The Victorian Age, 1832-190". *English Literature in Context*. Hg. Paul Poplawski, Cambridge UP, 2008.

Furnaux, Holly. "Childhood". *Dickens in Context*. Ledger, Sally und Holly Furnaux (Hgg.). Cambridge UP, 2011. S. 186-93.

Furnaue, Holly. "Charles Dickens' families of choice: elective affinities, sibling substitution, and homoerotic desire." *Nineteenth Century Literature* 62 (2), S. 153-192. [html 10.1525/ncl.2007.62.2.153](http://dx.doi.org/10.1525/ncl.2007.62.2.153), aufgerufen 14. Mai 2016.

Furnaue, Holly. *Queer Dickens: erotics, families, masculinities*. Oxford: Oxford UP, 2009.

Furnaue, H. 2007. Hold the "matrimonial sauce": the celebration of bachelorhood in Collins and Dickens. *Wilkie Collins: Interdisciplinary Essays*. A. Mangham (Hg.). Newcastle: Cambridge Scholars Publishing, S. 22-36.

Gallagher, Catherine. *The Industrial Reformation of English Fiction: Social Discourse and Narrative Form, 1832-1867*. Chicago UP, 1985.

Goetsch, Paul. "Old-Fashioned Children: From Dickens to Hardy and James". *Anglia: Zeitschrift für Englische Philologie*, 2005; 123 (1) S. 45-69.

Goody, Jack. *Geschichte der Familie*. Üb. Holger Fliessbach, München: Beck, 2002. *The European Family. An Historical and Anthropological Essay*, 2000.

Guttormsson, Loftur. "Parent-Child Relations". *The History of the European Family*. Bd. 2, *Family Life in the Long Nineteenth Century 1789-1913*. Kertzer, David I. und Marzio Barbagli (Hgg.). New Haven und London: Yale UP, 2002, S. 251-281.

Gillis, John R. "Making Time for Family: The Invention of Family Time(s) and the Reinvention of Family History". *Journal of Family History* 21. 1996. S. 4 -19.

Houlbrooke, Ralph. *The English Family 1450-1700*. London und New York: Longman, 1984.

Hibbert, Christopher. *King Mob. The Story of Lord George Gordon and the Riots of 1780*. London, 1959.

Hillmann, Heinz und Peter Hühn (Hgg.). *Lebendiger Umgang mit den Toten – der moderne Familienroman in Europa und Übersee*. Hamburg UP, 2012.

Hinsliff, Gaby. "Bring Back Victorian Values, Says Key Tory". *The Observer*, 2006. <https://www.theguardian.com/politics/2006/dec/10/uk.conservatives>, aufgerufen 14. Mai 2016.

Hühn, Peter und Heinz Hillmann (Hgg.). *Lebendiger Umgang mit den Toten – der moderne Familienroman in Europa und Übersee*. Hamburg UP, 2012.

Kaplan, Fred. "Thomas Carlyle". *Oxford Dictionary of National Biography*. Oxford UP, 2008. <http://www.oxforddnb.com/view/article/4697>, aufgerufen 30. Juni 2016.

Lodge, David. "The Rhetoric of Hard Times". *Hard Times, Great Expectations and Our Mutual Friend. A Casebook*. Norman Page (Hg.). London 1979. S 69-87.

Houlbrooke, Ralph A. *The English Family 1450-1700*. London und New York: Longman, 1984.

Kertzer, David I. und Marzio Barbagli. "Introduction", *The History of the European Family*. Bd. 2, *Family Life in the Long Nineteenth Century 1789-1913*. New Haven und London: Yale UP, 2002, S. VIV-XXXVIII.

Kertzer, David I. und Marzio Barbagli (Hgg.). *The History of the European Family*. Bd. 2, *Family Life in the Long Nineteenth Century 1789-1913*. New Haven und London: Yale UP, 2002.

Ledger, Sally und Holly Furneaux (Hgg.). *Charles Dickens in Context*. Cambridge UP, 2011.

Luhmann, Niklas. *Soziologische Aufklärung 5. Konstruktivistische Perspektiven*. Opladen: Westdeutscher Verlag. 1990.

Luhmann, Niklas. *Gesellschaftsstruktur und Semantik. Studien zur Wissenssoziologie der modernen Gesellschaft*. Bd. 1 und 2. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1993.

Luhmann, Niklas. *Die Gesellschaft der Gesellschaft*. Bd. 2. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1998.

Manning, Sylvia. "Families in Dickens". *Changing Images of the Family*. Tufte, Virginia und Barbara Myerhoff (Hgg.). New Haven 1979. S. 141-53.

McCrea, Barry. *In the Company of Strangers: Family and Narrative in Dickens, Conan Doyle, Joyce, and Proust*. New York: Columbia UP, 2011.

Merchant, Peter und Catherine Waters (Hgg.). *Dickens and the Imagined Child*. Farnham 2015.

Michie, Helena. "From Blood to Law: The Embarrassments of Family in Dickens". *Palgrave Advances in Charles Dickens Studies*. Bowen, John und Robert I. Patten (Hgg.). Basingstoke und New York 2006. S. 131-54.

Moore, Tara. "Starvation in Victorian Literature". *Victorian Literature and Culture*. Vol. 36, No. 2 (2008). Cambridge UP. S. 489-505.  
<http://www.jstor.org/jstor.emedien3.sub.uni-hamburg.de/stable/40347201>, aufgerufen 23. Juni 2016.

Mugglestone, Lynda. "English in the Nineteenth Century". *The Oxford History of English*. Mugglestone, Lynda (Hg.), Oxford UP, 2006. S. 274 - 304.

Orwell, George. *Charles Dickens* (1940).  
[http://orwell.ru/library/reviews/dickens/english/e\\_chd](http://orwell.ru/library/reviews/dickens/english/e_chd). Aufgerufen 23. April 2016.

Peters, Laura (Hg.). *Dickens and Childhood*. Farnham 2012.

Pollock, Linda. *A Lasting Relationship: Parents and Children over Three Centuries*. London: Fourth Estate, 1987, S. 94.

Hack, Daniel. "Sublimation Strange": Allegory and Authority in "Bleak House". *ELH* 66, No. 1 (1999). S. 129-156. <http://www.jstor.org/stable/30032065>, aufgerufen 14. August 2016.

Richter, Dieter. *Das Fremde Kind. Zur Entstehung der Kindheitsbilder des bürgerlichen Zeitalters*. Frankfurt/M., 1987.

Sadrin, Anny. *Parentage and Inheritance in the Novels of Charles Dickens*. Cambridge UP, 1994.

Seeber, Hans Ulrich. "Romantik und Viktorianische Zeit". *Englische Literaturgeschichte*. Seeber, Hans Ulrich (Hg.), Stuttgart und Weimar: Metzler 1993.

Schlicke, Paul (Hg). *The Oxford Companion to Charles Dickens. Anniversary Edition*. Oxford UP, 2011.

Shattock, Joanne. *The Cambridge Companion to English Literature, 1830-1914*. Cambridge UP, 2010.

Shuttleworth, Sally. *The Mind of the Child: Child Development in Literature, Science, and Medicine, 1840-1900*. Oxford: Oxford UP, 2010.

Schmidt, Johann N. "Nobody's Fault. Crises of Identity in Charles Dickens's Bleak House". *Renaissance Humanism - Modern Humanism(s), Festschrift für Claus Uhlig*. Göbel, Walter und Ross, Bianca (Hg.), Heidelberg 2001.

Schor, Hilary M. *Dickens and the Daughter of the House*. Cambridge UP 1999.

Schweizer, Florian. "The Bildungsroman". *Charles Dickens in Context*. Ledger, Sally und Holly Furneaux (Hgg.). Cambridge UP, 2011. S. 140-7.

Shorter, Edmund. *The Making of the Modern Family*. New York, 1975.

Smiles, Samuel. *Self Help* (1859). London 1958.

Stone, Lawrence. *The Family, Sex and Marriage in England 1500-1800*. London, 1977.

Stone, Lawrence. "Lawrence Stone – as seen by himself". *The First Modern Society: Essays in English History in Honour of Lawrence Stone*. A.L. Beier et al. (Hg.). Cambridge UP. S. 575-95.

Taylor, Jenny Bourne. "Received, a Blank Child': John Brownlow, Charles Dickens, and the London Foundling Hospital-Archives and Fictions". *Dickens and Childhood*. Peters, Laura (Hg.). Farnham, 2012. S. 293 – 363.

Thurley, Geoffrey. *The Dickens Myth, Its Genesis and Structure*. London 1976.

- Tillotson, Kathleen. *Novels of the Eighteen-Forties*. Oxford UP 1956.
- Tomalin, Claire. *Charles Dickens. A Life*. London, 2011.
- Waters, Catherine. *Dickens and the Politics of the Family*. Cambridge: Cambridge UP, 1997.
- Waters, Catherine. "Reforming Culture". *Palgrave Advances in Charles Dickens Studies*. Bowen, John und Robert I. Patten (Hgg.). Basingstoke und New York 2006. S. 155-75.
- Waters, Catherine. "Domesticity". *Dickens in Context*. Ledger, Sally und Holly Furnaux (Hgg.). Cambridge UP, 2011. S. 352-7.
- Watt, Ian. *The Rise of the Novel. Studies in Defoe, Richardson and Fielding*. (1957), 4. Aufl., London 1994.
- Young, Arlene. *Culture, Class and Gender in the Victorian Novel. Gentlemen, Gents and Working Women*. Houndmills, 1999.
- Young, Hugo. *One of Us. A Biography of Margaret Thatcher*. London: Macmillan, 1989.
- Young, G.M. *Victorian England. Portrait of an Age*. 2. Aufl., London 1960.