

STUDIEN
ZUR ENGLISCHEN PHILOGIE
NEUE FOLGE

Herausgegeben von
Lothar Fietz, Gerhard Müller-Schwefe und Friedrich Schubel
in Verbindung mit Jörg Fichte

Band 26

WOLFGANG HERRLINGER

Sentimentalismus und Postsentimentalismus:

Studien zum englischen Roman
bis zur Mitte des 19. Jahrhunderts



MAX NIEMEYER VERLAG TÜBINGEN
1987

CIP-Kurztitelaufnahme der Deutschen Bibliothek

Herrlinger, Wolfgang:

Sentimentalismus und Postsentimentalismus : Studien
zum engl. Roman bis zur Mitte d. 19. Jh. / Wolfgang
Herrlinger. – Tübingen : Niemeyer, 1987.

(Studien zur englischen Philologie ; N.F., Bd. 26)

NE: GT

ISBN 3-484-45026-6 ISSN 0081-7244

© Max Niemeyer Verlag Tübingen 1987

Alle Rechte vorbehalten. Ohne Genehmigung des Verlages
ist es nicht gestattet, dieses Buch oder Teile daraus photomechanisch
zu vervielfältigen. Printed in Germany.

Satz: Williams Graphics, Abergel, North Wales, GB.

Druck: Weihert-Druck GmbH, Darmstadt

Einband: Heinrich Koch, Tübingen.

INHALTSVERZEICHNIS

VORWORT	IX
ABKÜRZUNGEN DER BUCHTITEL	XI
1. EINFÜHRUNG	1
2. TUGENDEN, SYMPTOME	11
2.1 Der Wandel des sentimental Tugendsystems	11
2.1.1 <i>Reason</i> und <i>Sensibility</i>	11
2.1.1.1 Burney: <i>Reason</i> und Harmonieerkenntnis	11
2.1.1.2 Radcliffe: <i>Sensibility</i> in der Defensive	13
2.1.1.3 Edgeworth: Vom nützlichen Verstande	24
2.1.1.4 Dickens: <i>Reason</i> und ökonomisches Kalkül	30
2.1.2 <i>Pity</i> und <i>Compassion</i>	33
2.1.2.1 Die sentimentale Tradition	33
2.1.2.2 Edgeworth: Das Ende des sentimental Optimismus	37
2.1.2.3 Dickens: <i>Pity</i> als Barmherzigkeit	43
2.1.3 <i>Benevolence</i>	44
2.1.3.1 Das 18. Jahrhundert: Die Freude am Gutsein	44
2.1.3.2 Das 19. Jahrhundert: Benevolenz als soziale Handlung	49
2.1.4 <i>Innocence</i>	50
2.1.4.1 Burney: Unschuld und Tugendhaftigkeit	50
2.1.4.2 Edgeworth: Unschuld als Naivität	52
2.1.4.3 Dickens: Unschuldige Opfer	54
2.1.4.3.1 <i>The Pickwick Papers</i>	54
2.1.4.3.2 <i>Great Expectations</i>	58
2.2 Der <i>guardian</i> als Mittler zwischen Tugendideal und Gesellschaft	62
2.2.1 Der <i>guardian</i> als Sprachrohr des Gewissens	62
2.2.2 Die Impotenz des Guten	64
2.3 Symptomatik sentimental Existierens	75
2.3.1 Tränen	75
2.3.1.1 Richardson: <i>Pamela</i>	75
2.3.1.2 Burney: <i>Evelina</i>	77
2.3.1.3 Radcliffe: <i>The Mysteries of Udolpho</i>	78

2.3.1.4	Dickens	80
2.3.1.4.1	<i>Little Dorrit</i>	80
2.3.1.4.2	<i>Great Expectations</i>	83
2.3.1.5	Gaskell: <i>Mary Barton</i>	84
2.3.1.6	Brontë: <i>Jane Eyre</i>	86
2.3.2	Die Freuden und Gefahren intuitiver Erkenntnis	87
2.3.2.1	Burney: Intuition als <i>artlessness</i>	87
2.3.2.2	Die Grundlagen der Intuitionsmoral: Shaftesbury und Hutcheson	90
2.3.2.3	Richardson: Intuition als Stimme Gottes	94
2.3.2.4	Edgeworth: Intuition und Ignoranz	95
2.3.2.5	Austen: Intuition und Täuschung	103
2.3.2.6	Dickens: Intuition und soziale Tugend	106
2.3.2.7	Brontë: Intuition und Leidenschaft	109
2.3.3	Melancholie	113
2.3.3.1	18. Jahrhundert: Melancholie und Glückserfahrung	113
2.3.3.2	Edgeworth: Melancholisches Verrücktsein	118
2.3.3.3	19. Jahrhundert: Melancholie als Leiden an Geschichte und Gesellschaft	120
2.3.4	Lesen als Therapie und Versuchung	128
2.3.4.1	Richardson: Lesen als moralischer Akt	128
2.3.4.2	Burney: Böse Menschen haben keine Bücher	130
2.3.4.3	Edgeworth: Lesen als Versuchung	131
2.3.4.4	Scott: Lesen als anachronistische Sinnsuche	133
2.3.4.5	Dickens: Lesen als Therapie	135
2.3.4.6	Brontë: Leidenschaftliche Leserinnen	139
2.3.5	Funktion der Landschaftsdarstellung	140
2.3.5.1	Radcliffe: Der gute Mensch in der pittoresken Landschaft	140
2.3.5.2	Scott: Der Wert der Pittoresken	149
2.3.5.3	Edgeworth: Die landschaftsästhetische Manipulation	154
2.3.5.4	Exkurs: Das Ende des pittoresken Optimismus	156
2.3.5.5	Austen: Der Repton-Mythos	168
2.3.5.6	Dickens: Die soziale Landschaft	174
2.3.5.7	Brontë: Landschaft und Leidenschaft	186
3.	DAS BÖSE UND DIE VIKTIMISIERUNG DES GUTEN	191
3.1	Das natürliche Gute	191
3.2	Shaftesbury und die Eliminierung des Bösen	193
3.3	Radcliffe: Die schmerzhaft Bosheit	196
3.4	Lewis: Die Anatomie der Leidenschaften	201
3.5	Scott: Das unerklärliche Böse	205
3.6	Edgeworth: Sentimentalität und Leiden	211

3.7 Dickens: Das Böse und überindividuelle Mächte	216
3.7.1 Private Lösungen für öffentliche Probleme	222
3.7.1.1 Weihnachtsfest und menschliche Vereinseitigung	224
3.7.1.2 Die Verbindung von privaten und öffentlichen Tugenden im Arbeitsethos	227
3.7.1.2.1 <i>Little Dorrit</i>	227
3.7.1.2.2 <i>Bleak House</i>	232
3.8 Gaskell: Das Böse als Wissensdefizit	236
4. MELODRAMA UND SENTIMENTALISMUS	247
4.1 "His active little crutch was heard upon the floor"	247
4.1.1 "Crutch"	250
4.1.2 "Little"	251
4.1.3 "Active"	252
4.2 Sekundäre Merkmale des Melodramas	260
4.2.1 Die Figurenebene	260
4.2.1.1 Verdrängte Leidenschaften	264
4.2.2 Handlungselemente	265
4.3 Melodrama und Roman	266
4.4 Sentimentalismus und/oder Melodrama	269
4.5 Die Metamorphosen des <i>villain</i> : Dickens' Bösewichte	272
4.6 <i>Self-denial</i> : Variationen eines Ideals	283
4.6.1 Die sentimentale Tradition: <i>self-denial</i> als Tugendbeweis	284
4.6.2 Edgeworth: <i>Self-denial</i> : Konvention und Kritik	286
4.6.3 Dickens: <i>Self-denial</i> als soziale Tugend	289
4.6.4 Gaskell: <i>Self-denial</i> und Arbeitsethos	296
4.6.5 Brontë: Das Leiden an der Leidenschaft	302
5. THACKERAY: <i>VANITY FAIR</i>	327
5.1 Das Tugendsystem	328
5.1.1 <i>Benevolence</i>	328
5.1.2 <i>Pity, Sincerity, Simplicity</i>	330
5.1.3 <i>Self-denial</i>	335
5.2 Tränen	336
5.3 Melancholie und Trauer	340
5.4 Das Böse	341
5.5 Der Tod in der englischen Romantradition	344
5.5.1 Die sentimentale Verklärung	345
5.5.2 Edgeworth: Tod als Versuchung	347
5.5.3 Dickens: Sterben für die Gemeinschaft	348
5.5.4 Gaskell: Der vorbildliche Tod	351

5.5.5	Thackeray: <i>Vanity Fair</i>	353
5.5.5.1	Das dreifache Sterben der Miss Crawley	353
5.5.5.2	Noch einmal Tod: Sterben <i>in absentia</i>	355
5.6	Lösungen	358
SUMMARY		363
AUSGEWÄHLTE LITERATUR		367
NAMENREGISTER		401

VORWORT

In einer Zeit, in der sich Dissertationen zunehmend auf Kurz- und Kürzestperioden beschränken, muß es vermessen erscheinen, mehr als 50 Romane aus über 10 Jahrzehnten zur Basis einer literaturwissenschaftlichen Untersuchung zu nehmen. In der Tat bringt eine derart globale Darstellung Einschränkungen anderer Art mit sich: So muß die Vertrautheit des Lesers sowohl mit den untersuchten Texten als auch mit den wichtigsten Sekundärwerken vorausgesetzt werden. Auch der Stand der wissenschaftlichen Diskussion um die gesellschaftliche Zuordnung des "Sentimentalismus" auf das Bürgertum etwa muß als bekannt vorausgesetzt werden und kann hier nicht neu aufgenommen werden. In sehr hohem Maße ist exemplarisches Arbeiten gefordert; Belegstellen, die erst zur Verallgemeinerung der Untersuchungsergebnisse berechtigen, werden zwangsweise in den Anmerkungsapparat verwiesen.

Obwohl auch die Auseinandersetzung mit der Sekundärliteratur weitgehend in die Anmerkungen verlegt ist, übersteigt der Umfang dieser Arbeit dennoch den für Forschungsarbeiten dieser Art üblichen Rahmen. Herrn Professor Lothar Fietz ist es zu danken, wenn das Übermaß den Rahmen des Zumutbaren nicht vollends übersteigt. Jedoch gehen seine Verdienste um diese Arbeit darüber weit hinaus. Er hat ihr Entstehen angeregt und mit einem kritischen Interesse begleitet, welches mir stets die Freiheit ließ, die Unangemessenheit mancher eingeschlagener Weise selbst zu entdecken und zu korrigieren.

Mein Dank gilt auch den Bibliothekaren der Universitäten Leeds, Bradford und Tübingen für die prompte Bearbeitung auch ausgefallener Bücherwünsche sowie dem Bibliothekspersonal des Brontë Parsonage in Haworth für die Unterstützung bei der Beschaffung von Brontë-Literatur. Frau Koch und Frau Coppleson haben dankenswerterweise – trotz aller Tücken der Elektronik – das Manuskript in kürzester Zeit maschinell erstellt; Frau Carnac und Frau Mäurer halfen beim Lesen der Korrekturen.

Meiner Frau Ruth jedoch gebührt mein größter Dank für ihre fröhliche Ungeduld während der Zeit des Erstellens dieser Arbeit.

ABKÜRZUNGEN DER BUCHTITEL

- Absentee* Maria Edgeworth, *The Absentee*, ed. Brander Matthes, London, 1976.
- Belinda* Maria Edgeworth, *Belinda*, 2 vols., London, 1833 (= Tales and Novels; 11 + 12).
- Bleak House* Charles Dickens, *Bleak House*, London u.a., 1951 (= The New Oxford Illustrated Dickens).
- Bride of Lammermoor* Walter Scott, *The Bride of Lammermoor*, London u.a., 1979.
- Christmas Carol* Charles Dickens, *A Christmas Carol in Prose being a Ghost Story of Christmas*, in: Charles Dickens, *Christmas Books*, London, Glasgow, 1953, 3–93.
- Conscious Lovers* Richard Steele, *The Conscious Lovers*, ed. Shirley Strum Kenny, London, 1967.
- Castle Rackrent* Maria Edgeworth, *Castle Rackrent: an Hibernian Tale*, ed. George Watson, Oxford u.a., 1980.
- Cricket* Charles Dickens, *The Cricket on the Hearth: A Fairy Tale of Home*. in: Charles Dickens, *Christmas Books*, London, Glasgow, 1953, 195–292.
- David Copperfield* Charles Dickens, *The Personal Story of David Copperfield*, London u.a., 1952 (= The New Oxford Illustrated Dickens).
- Evelina* Fanny Burney, *Evelina or the History of a Young Lady's Entrance into the World*, ed. Edward A. Bloom, Oxford u.a., 1982.
- Great Expectations* Charles Dickens, *Great Expectations*, London u.a., 1953 (= The New Oxford Illustrated Dickens).
- Heart of Midlothian* Walter Scott, *The Heart of Midlothian*, ed. Claire Lamont, Oxford u.a., 1982.
- Hard Times* Charles Dickens, *Hard Times for these Times*, London u.a., 1955 (The New Oxford Illustrated Dickens).
- The Italian* Ann Radcliffe, *The Italian or the Black Penitents: A Romance*, ed. Frederick Garber, Oxford u.a., 1981.
- Ivanhoe* Walter Scott, *Ivanhoe*, London u.a., 1983.
- Jane Eyre* Charlotte Brontë, *Jane Eyre*, ed. Q.D. Leavis, Harmondsworth u.a., 1979.
- Little Dorrit* Charles Dickens, *Little Dorrit*, ed. Harvey Peter Sucksmith, Oxford, 1979 (= The Clarendon Dickens).

- Love and Freindship* Jane Austen, *Love and Freindship*, London, 1978.
- Leonora* Maria Edgeworth, *Leonora*, London, 1833 (= Tales and Novels; 8).
- Letters* Maria Edgeworth, *Letters of Julia and Caroline*, London, 1833 (= Tales and Novels; 8).
- Letter & Answer* Maria Edgeworth, *Letter from a Gentleman to his Friend, upon the Birth of a Daughter; with the Answer*, London, 1833 (= Tales and Novels; 8).
- London Merchant* George Lillo, *The London Merchant*, ed. William H. McBurney, London, 1965.
- Mary Barton* Elizabeth Gaskell, *Mary Barton: A Tale of Manchester Life*, ed. Stephen Gill, Harmondsworth u.a., 1970.
- Monk* Matthew Lewis, *The Monk*, ed. Howard Anderson, Oxford u.a., 1981.
- Mysteries of Udolpho* Ann Radcliffe, *The Mysteries of Udolpho*, ed. Bonamy Dobrée, Oxford u.a., 1980.
- Mansfield Park* Jane Austen, *Mansfield Park*, ed. Tony Tanner, Harmondsworth u.a., 1966.
- Northanger Abbey* Jane Austen, *Northanger Abbey*, ed. Anne Henry Ehrenpreis, Harmondsworth u.a., 1972.
- North and South* Elizabeth Gaskell, *North and South*, London, 1975.
- Old Mortality* Walter Scott, *Old Mortality*, ed. Angus Calder, Harmondsworth u.a., 1974.
- Our Mutual Friend* Charles Dickens, *Our Mutual Friend*, London u.a. 1952 (= The New Oxford Illustrated Dickens).
- Oliver Twist* Charles Dickens, *Oliver Twist*, ed. Kathleen Tillotson, Oxford, 1966 (= The Clarendon Dickens).
- Pamela* Samuel Richardson, *Pamela or Virtue Rewarded*, N.Y., London, 1958.
- Pickwick Papers* Charles Dickens, *The Posthumous Papers of The Pickwick Club*, London u.a., 1956 (= The New Oxford Illustrated Dickens).
- Pride and Prejudice* Jane Austen, *Pride and Prejudice*, ed. Tony Tanner, Harmondsworth, 1972.
- Popular Tales* Maria Edgeworth, *Popular Tales*, 3 vols., London, 41811.
- Redgauntlet* Walter Scott, *Redgauntlet*, London u.a., 1958.
- Sandition* Jane Austen, *Sandition*. in: Jane Austen, *Lady Susan, The Watsons, Sandition*, ed. Margaret Drabble, Harmondsworth u.a., 1974.
- Sense and Sensibility* Jane Austen, *Sense and Sensibility*, ed. Tony Tanner, Harmondsworth u.a., 1969.
- Shirley* Charlotte Brontë, *Shirley*, ed. Andrew und Judith Hook, Harmondsworth u.a., 1974.
- Sketches by Boz* Charles Dickens, *Sketches by Boz: Illustrative of Every-Day Life and Every-Day People*. London u.a., 1957 (= The New Oxford Illustrated Dickens).

- Vanity Fair* William Makepeace Thackeray, *Vanity Fair: A Novel Without a Hero*. London, 1906 (= Works; 1).
- The Watsons* Jane Austen, *The Watsons*. in: Jane Austen, *Lady Susan, The Watsons, Sandition*, ed. Margaret Drabble, Harmondsworth, 1974.
- Waverley* Walter Scott, *Waverley*, ed. Janes C. Corson, London, 1969.
- Woman in White* Wilkie Collins, *The Woman in White*, ed. Julian Symons, Harmondsworth u.a., 1974.
- Wuthering Heights* Emily Brontë, *Wuthering Heights*, ed. Bonamy Dobrée, London, Glasgow, 1973.

1. EINFÜHRUNG

“At a deep and probably unconscious level *Jane Eyre* looks back to Richardson ...”,¹ erfährt der Leser von Tillotsons Studie zum englischen Roman der 48er Jahre des 19. Jahrhunderts. In der Literaturkritik gilt es als Allgemeinplatz, daß die Romane des frühen und mittleren 19. Jahrhunderts ihre Wurzeln in der sentimentalischen Literatur des vorhergegangenen Jahrhunderts haben.² Tillotson wiederholt eine Einschätzung des wohl bekanntesten Romans von Charlotte Brontë, die indes schon von den Zeitgenossen der Autorin ähnlich geäußert wurde. Die Brontë wenig wohlgesonnene Kritikerin Elizabeth Rigby spricht so davon, daß “*Jane Eyre* is merely

¹ Tillotson, *Novels of the Eighteen-Forties*, 149. An anderer Stelle derselben Studie sieht Tillotson für Brontë gar eine “obvious affiliation with Richardson and Mrs. Radcliffe, even Jane Austen and Maria Edgeworth” (259), ohne dem Leser freilich aufzuzeigen, worin die Natur dieser Affiliation besteht.

² Aus der Fülle der Forschungsarbeiten zu dem “Einfluß” des 18. auf das folgende Jahrhundert seien exemplarisch nur wenige herausgegriffen; Robinson (“Dickens and the Sentimental Tradition”) sieht über die Begriffe der “charity” und “benevolence” einen Einfluß Shaftesburys und der Latitudinärer auf Dickens sowie dessen “indebtedness to Sterne” (260); Dibelius hält Dickens (wie auch Scott) für einen Autor, “der das 19. Jahrhundert mit den Augen des 18. betrachtet” (*Charles Dickens*, 429); Coolidge sieht Dickens in der Tradition von “certain Gothic novels” (“Charles Dickens and Mrs. Radcliffe”, 112); für Van Amerongen steht Dickens “unter strong influence of the eighteenth century novel of Fielding, Smollet, Sterne and Richardson” (*The Actor in Dickens*, 218), Cordery (*Gothic and Sentimental in Dickens*) sieht Dickens im wesentlichen in der Shaftesbury-Tradition; Reinhold (“Charles Dickens: *Bleak House*”, 108f.) stellt Dickens in die Tradition des gotischen Romans sowie des Melodramas. Ähnliches läßt sich für das Drama nachweisen: Begriffe wie “sentimental” und “melodramatic” werden synonym zur Charakterisierung von Stücken sowohl des 18. als auch des frühen und mittleren 19. Jahrhunderts gebraucht, so etwa programmatisch in Rogers’ Aufsatztitel “The Reaction Against Melodramatic Sentimentality in the English Novel, 1796–1830”. Rogers findet den gemeinsamen Nenner hierbei in den “unhealthy falsities” (99) beider Kategorien – eine keineswegs untypische Evaluation. Schon für das 19. Jahrhundert indes läßt sich der undifferenzierte Gebrauch von “sentimental” und “melodramatic” nachweisen; so schreibt etwa der anonyme Rezensent des *Saturday Review* in seiner Rezension des *Poor Traveller*: “*The Poor Traveller* is one of the most purely melodramatic things he [Dickens] ever wrote. It is sentimental, but not so purely sentimental as *Dombey* or *David Copperfield*. The sentimentalism is confined within the bounds and moulded into the form of the melo-dramatic ...” (zit. bei Collins, ed., *Public Readings*, 123; Herv. wie bei Collins).

another Pamela, who, by the force of her character and the strength of her principles, is carried victoriously through great trials and temptations from the man she loves.”³

So werden in der Literatur auch Brontës Romane als späte Abarten des gotischen Romans oder der *sentimental novel* erklärt und auch die Romane einer Austen oder eines Dickens durch die Philosophie Shaftesburys erhellt. Und in der Tat lassen sich eine ganze Reihe gemeinsamer Elemente zwischen der *sentimental novel* und dem viktorianischen Roman nachweisen: in beiden brechen die Helden oft in Tränen aus, in beiden soll auch der Leser zum Vergießen von Tränen animiert werden, in beiden tritt immer wieder ein Vormund in Erscheinung, der ein eltern- und heimatloses Kind vor den Gefahren der Umwelt zu schützen hat, in beiden regenerieren sich die tugendhaften Helden in der ländlichen Umgebung, in beiden finden die Helden Glück im Lesen, in beiden befällt die tugendhaften Helden immer wieder ein Gefühl der Melancholie, in beiden gelten “*pity*”, “*benevolence*” und “*self-denial*” als authentische Tugenden, in beiden finden sich Heldinnen und Helden, die die Intuition als Erkenntnisquelle einem logisch operierenden Verstande vorziehen. Ließe man es jedoch bei dieser Feststellung von Gemeinsamkeiten bewenden – und die Liste ist keineswegs erschöpft – so wären Romane wie *Little Dorrit*, *Jane Eyre* oder *Mary Barton* konsequenterweise in die Kategorie der derivativen Trivialprodukte einzuordnen; Dickens, Brontë oder Gaskell wären nicht mehr als epigonale Nachahmer der Romane eines Richardson oder einer Burney.

In dieser Arbeit soll untersucht werden, inwiefern den altbekannten Themen, Motiven und Figurenkonstellationen des Romans des 18. Jahrhunderts neue Intentionen zuzuordnen sind, wie sich dieselben also in ihrer Funktion verändert haben. Es kann dabei nicht darum gehen, so unpräzise Attribute wie “melodramatisch” oder “sentimental” neu und restriktiv zu definieren. Nicht die Wortgeschichte interessiert in dieser Arbeit, sondern die funktionalen Veränderungen bei den bezeichneten Konzepten und Strukturen stehen im Mittelpunkt. Die Ergebnisse der wichtigsten begriffsgeschichtlichen Untersuchungen⁴ werden somit als bekannt vorausgesetzt. Daß wortgeschichtliche Studien allein nicht weiterführen können, zeigt schon der Umstand, daß spätestens mit Sterne die *sentimental novel* den Begriff

³ Rigby, “*Vanity Fair* und *Jane Eyre*”, 162.

⁴ Einen vorzüglichen Überblick über den Stand der Diskussion bietet Sauder in seiner Studie *Empfindsamkeit*, bes. Kap. 1. Immer noch äußerst lohnend ist die Lektüre von Erämetsäs *Study of the Word ‘Sentimental’*. Nützliche Ergebnisse erbringen auch Jäger, *Empfindsamkeit und Roman*, Rieve, “Sentiment, Sentimental” sowie Brissenden, *Virtue in Distress*, bes. Kap. 3 sowie pp. 98–100.

“*sentimental*” vermeidet oder allenfalls nur mit deutlich kritischen Untertönen verwendet.⁵ In Romanen, so wird zu zeigen sein, die alle wesentlichen Strukturen und Merkmale des sentimentalischen Romans aufweisen, wird vor demselben explizit gewarnt. Die Auflösung dieses Widerspruchs kann nur gelingen, zieht man die Geschichte des traditionell mit dem sentimentalischen Roman assoziierten Tugendsystems in Betracht sowie die Variationen in der Themensyntax und davon abhängig in der Figurenkonstellation sowie in anderen Bereichen der Textoberfläche. Nicht eine Untersuchung des Vorkommens des Wortes “*sentimental*” kann Aufschluß darüber geben, ob ein Roman wie *Mysteries of Udolpho* zu der Kategorie des sentimentalischen Romans zu zählen ist, sondern die Realisierung von Konzepten und Themen wie “*benevolence*”, “*pity*”, “*melancholy*” oder auch “*self-denial*”. Nur auf eine analoge Art und Weise ist schließlich auch entscheidbar, ob eine Einstufung eines Romans Charlotte Brontës in die Klasse der “gotischen” oder “sentimentalen” Romane gerechtfertigt und nützlich sein kann. Im folgenden werden daher ausgewählte Themen und Strukturen sowie Wirkstrategien von solchen Romanen historisch auf ihre intentionale Verwendung hin untersucht, für die in der kritischen Literatur immer wieder die Attribute “sentimental” oder “melodramatisch” Verwendung finden. Hierbei gilt es nicht, “Einflüsse” von Romanen oder Denkmodellen des 18. Jahrhunderts auf das 19. Jahrhundert nachzuweisen – dies erscheint weder möglich noch nötig. Gezeigt werden sollen Variationen im “Ideengitter”⁶ sowie Parallelismen zwischen der Entwicklung literarischer Konventionen und primärer Bezugssysteme, wie sie die Landschaftsästhetik oder auch die Ideengeschichte darstellen.⁷ Immer wieder in dieser Arbeit wird dabei der Versuch gewagt, die gemeinsamen Impulse der in den verschiedenen Reihen beobachteten Veränderungen aufzuzeigen.

Methodisch soll das von Fietz zur Verfügung gestellte Analyseverfahren⁸ nutzbar gemacht werden. Der literarische Text soll als ein System von

⁵ Gerade im anti-sentimentalen Roman, auch dies wird zu zeigen sein, führen die Figuren leitmotivisch Begriffe wie “sentimental” im Munde.

⁶ Zur Kritik des Einflußbegriffes und des Konzepts des “Ideengitters” s. Wolff, *Shaftesbury*, bes. 5–7, sowie ders., “Zur Methodik der literaturwissenschaftlichen Erschließung des 18. Jahrhunderts”.

⁷ Es wird sich zeigen, daß auch der Begriff der “Parallele” mit Vorsicht zu gebrauchen ist. Die Entwicklungen, die sich in den primären Systemen vollziehen, finden in der Literatur meist erst einige Dekaden später ihre Entsprechungen – erst Edgeworth vollzieht in der Literatur den (zumindest theoretischen, wenn auch nicht wirkstrategischen) Bruch mit der sentimentalischen Tradition, der sich in der Philosophie schon bei Smith andeutet; erst im Roman der Jahrhundertwende findet sich die Ablösung vom pittoresken Ideal, die sich in der Landschaftsästhetik schon Jahre zuvor abzeichnet. Doch davon später mehr.

⁸ Vgl. Fietz, *Funktionaler Strukturalismus*.

Zeichen verstanden werden, die untereinander in einem Beziehungsverhältnis stehen, also eine Struktur bilden. Die Elemente der rhetorischen Oberflächenstruktur werden in ihrer doppelten Funktion betrachtet: Zum einen verweisen diese auf thematische Regulative in der Tiefenstruktur der Texte, zum anderen dienen sie der Sympathie- und Werturteilslenkung des Lesers.

Die regulativen Textschichten können durch verschiedene Analyseverfahren erschlossen werden: Zum einen finden sich in den Romanen explizite Wertsetzungen und Aussagen über die vom Leser geforderte Zuordnung von Themenbereichen, zum zweiten lassen sich diese themensyntaktischen Zuordnungen aus der Handlungsstruktur der Romane analytisch erschließen und zum dritten lassen sich über die bildlich-metaphorische Ebene Erkenntnisse über thematische Verknüpfungen gewinnen. So kann, um ein Beispiel für diese drei Realisationsebenen der Oberflächenstruktur zu nennen, das Thema der "Benevolenz" durch direkte, unverschlüsselte Aussagen realisiert werden, durch die Darstellung benevolenter Handlungsweisen des Romanpersonals und/oder durch bildlich-symbolische Verweise (etwa auf den "Samariter"-Mythos oder andere christliche Symbolik). Widersprüche sind hierbei keineswegs ausgeschlossen: Gerade in Zeiten des Umbruchs automatisierter Denkstrukturen treten Reibungen zwischen sich teilweise widersprechenden Menschen- und/oder Weltbildern auf, die sich produktiv in Widersprüchlichkeiten zwischen den genannten Ebenen niederschlagen. So kann für Dickens und ganz besonders auch für Radcliffe gezeigt werden, wie zwischen den ersten beiden genannten Ebenen unauflösbare Differenzen bestehen, die manche literaturwissenschaftliche Fehlurteile erklärbar machen und die nur durch die Untersuchung der jeweiligen Zwischenstellung der Werke zwischen sich ausschließenden Tugend- und Weltbildern zu verstehen sind. Widersprüchlichkeiten der historischen Untersuchungsergebnisse sollen also nicht eingeebnet, sondern gerade zum Ausgangspunkt von Analysen genommen werden, deren Ziel das Aufzeigen der Bedingtheit von Umstrukturierungsprozessen in den Ideengittern des 18. und 19. Jahrhunderts ist.

Die Behandlung von für den Roman des 18. und 19. Jahrhunderts zentralen thematischen Bereichen und deren Realisierung auf der Ebene der thematischen Oberflächenstrukturen wird also im Mittelpunkt dieser Arbeit stehen. Das Ideengitter, das hierbei vorwiegend untersucht werden soll, umfaßt Begriffe wie "Benevolenz", "Mitleid", "*reason*", "*self-denial*" und "*innocence*". In Kapitel 2.1.1. wird zunächst zu zeigen sein, wie unterschiedlich Autoren des 18. und 19. Jahrhunderts so sinnentleerte Begriffe wie "*reason*" zu füllen und für ihre eigenen Zwecke nutzbar zu machen wissen. Während Autoren des 18. Jahrhunderts mit *reason* nichts anderes

meinten als die Fähigkeit des Menschen, die Harmonie der göttlichen Schöpfung und die inhärente Gutheit des Menschen zu erkennen, deuten und problematisieren Autoren des 19. Jahrhunderts *reason* als den Inbegriff einer Geisteshaltung, die allein auf die logischen Fähigkeiten des Verstandes baut und die Kompensationsangebote, die nicht zuletzt auch die Kunst anbieten kann, geringschätzt.

Immer wieder tritt dabei – wenn auch mit unterschiedlicher Bewertung – der Begriff der “Sensibilität” im Zusammenhang mit der *reason*-Vorstellung auf. Bei Radcliffe geht mit dem Bekenntnis zum Verstande die explizite Warnung vor der Sensibilität einher, eine für den spätsentimentalen Roman durchaus typische – wenn auch für den heutigen Leser zunächst verwirrende – Erscheinung. Dieser Widerspruch zwischen sentimentaler Handlungsstruktur und expliziter Warnung vor sentimentalen Romanen soll auf der Grundlage gewandelter Vorprogramme erklärbar gemacht werden, die eine Autorin wie Radcliffe bei ihren Lesern ansetzen mußte. Besonders die gegen Ende des Jahrhunderts virulente Kritik, die den sentimentalen und “gotischen” Roman als sozial-revolutionär einstufte, wird hierbei in Betracht zu ziehen sein. Bei Edgeworth and Austen schließlich, so wird zu zeigen sein, findet die Sentimentalismuskritik einen ersten Höhepunkt. Edgeworth demonstriert dabei ein tieferes Verständnis der moralphilosophischen Grundlagen des Sentimentalismus – die einer utilitaristisch gesinnten Autorin anachronistisch erscheinen mußten –, während Austen anti-sentimentale Strategien in Handlungsstrukturen umsetzt. Dickens dagegen blickt in einer Zeit, in der der Verstand zum ökonomischen Kalkül verkommen ist, elegisch zurück in das 18. Jahrhundert – wohl wissend, daß die gute alte Zeit nicht zurückzubringen ist.

In Kapitel 2.1.2 wird untersucht, wie der für die sentimentale Literatur zentrale Begriff der “*pity*” im 19. Jahrhundert umgedeutet wird. Verwies im 18. Jahrhundert in der Nachfolge der sentimentalen Philosophen die Mitleidsfähigkeit auf die potentielle Gefühlsidentität des Menschengeschlechts, so verbindet sich im folgenden Jahrhundert – was sich schon bei Mandeville andeutete – die Vorstellung der Schwäche mit der von “*pity*”. Nur noch die soziale *Tat* kann für Autoren wie Dickens als sichtbarer Beweis authentischen Mitleids gelten. Auch *benevolence* und *innocence*, so wird in den Kapiteln 2.1.3 und 2.1.4 zu zeigen sein, gelten im 19. Jahrhundert nicht mehr im Sinne von “Unschuld” und “Arglosigkeit” als Ausdruck moralischer Integrität, sondern von einer unangemessenen (wenn auch sympathischen) Welthaltung, die zur Viktimisierung des Unschuldigen herausfordert.

In Abschnitt 2.2 wird eine zentrale Figur sentimentaler Romane des 18. Jahrhunderts auf ihrem Weg in das 19. Jahrhundert verfolgt: die Figur des

Vormunds (“*guardian*”). Hierbei interessieren zum einen die möglichen Gründe für das häufige Auftreten dieser Figur in der sentimentalischen Literatur und zum anderen der Funktionswandel, der ihre Übernahme für die Romanciers des 19. Jahrhunderts nützlich erschienen ließ. Es erweist sich, daß der *guardian* des 19. Jahrhunderts die ihm gestellten sozialen und moralischen Aufgaben nicht mehr erfüllen kann: der weiter nach den Maßstäben eines vergangenen Jahrhunderts lebende Vormund wird Opfer einer das ökonomische Denken verabsolutierenden Gesellschaft.

Kapitel 2.3 untersucht das Repertoire der Symptome, von denen her auf sentimentale Erlebniszustände zurückgeschlossen werden kann. Die sentimentale Literatur des 18. Jahrhunderts bedient sich eines konventionalisierten Systems von Anzeichen, um Erlebnis- und Gefühlszustände zu signalisieren und um diese Erlebnis- und Verhaltensweisen zu semantisieren. Hierbei ist zu prüfen, inwieweit dieses Repertoire auch noch im Roman des 19. Jahrhunderts anzutreffen ist und ob und wie sich dessen Funktion verändert hat. Im einzelnen gehören zu diesem Bereich Untersuchungen zur Darstellung von Tränen (Kap. 2.3.1), des Bereichs der intuitiven Wahrnehmung (Kap. 2.3.2), der Melancholierfahrung (Kap. 2.3.3), der moralischen Funktion des Lesens (Kap. 2.3.4) und der Landschaftserfahrung (Kap. 2.3.5). In allen diesen Bereichen zeigt sich, wie sentimentale Darstellungsstereotype um die Wende zum 19. Jahrhundert problematisiert werden, um dann im mittelviktorianischen Roman eine Renaissance zu erleben, die in ihrer Funktion jedoch nur auf der Grundlage eines neuen Menschen- und Weltbildes adäquat zu verstehen ist.

In Kapitel 3 steht ein der sentimentalischen Literatur inhärentes Dilemma im Mittelpunkt: Das optimistische Menschen- und Weltbild der untersuchten Autoren des 18. Jahrhunderts schloß implizit oder explizit die Möglichkeit der Existenz böser Mächte aus. Dies führte in den Romanen des 18. Jahrhunderts zu mancherlei Verrenkungen, wenn es darum ging, die bösen Taten der *villains* zu motivieren. Und auch im 19. Jahrhundert war es gerade dieses Problem der Motivierung der Bösewicht-Figuren, das den Romanciers zu schaffen machte: Ihnen ging es darum, das Böse als überindividuelle Mächte geschichtlicher oder historischer Art zu kennzeichnen, die das authentisch fühlende Individuum zur Opferrolle bestimmten, wodurch die Rolle des Bösewichts zwangsläufig relativiert werden mußte. Gerade hierin liegen die genre-bedingten Schwierigkeiten begründet: Wenn der Held und die Heldin des sentimentalischen Romans in einem *happy ending* triumphieren sollen, so müssen die überindividuellen Mächte besiegt werden – und dies ist im Roman des 19. Jahrhunderts nicht mehr möglich. Doch gerade die hierdurch notwendig werdenden Widersprüche, Kompromisse und Auswege machen

die Romane eines Dickens heute noch lesbar. Sentimentales Existieren ist für die Figuren von Dickens nur noch in Freiräumen, Gegenwelten und Fluchräumen möglich, wodurch sich die menschliche Existenz in eine öffentliche der sozialen Funktionen und Rollen auf der einen Seite und in eine private auf der anderen Seite zu spalten beginnt, in der die sonst als Naivität bewertete Benevolenz noch ihren beschränkten Ort haben kann.

Das vierte Kapitel behandelt das Einmünden des Sentimentalismus in das Melodrama des 19. Jahrhunderts. Anhand eines Ausschnitts aus Dickens' *Christmas Carol* werden die Stereotype des Melodramatischen herausgearbeitet, und zwar zunächst im Hinblick auf die intendierte Wirkung der Rührung des Zuschauers oder Lesers. Diese Überlegungen werden ergänzt durch Ausführungen zur Figuren-Ebene und zu den melodramatischen Handlungselementen und münden in die Frage des Verhältnisses von Melodrama und Roman im 19. Jahrhundert. Abschnitt 4.5 klärt, welche Rolle der melodramatischen Figur des *villain* in Romanen noch zukommen kann, in denen das Böse als abstrakte Macht definiert wird, die eben nicht mehr einsinnig an bestimmte Figuren knüpfbar ist. In Unterkapitel 4.6 schließlich wird die Entwicklung des für das Melodrama so wichtigen Begriffs des *self-denial* vom 18. zum 19. Jahrhundert und seiner Auflösung in den Romanen Charlotte Brontës hin verfolgt.

Das letzte Kapitel der Arbeit bleibt einem einzigen Autor und einem einzigen Roman vorbehalten: An Thackerays *Vanity Fair* wird offenbar, wie konventionalisierte sentimentale Lesererwartungen gezielt entautomatisiert werden. Mit *Vanity Fair*, so wird durch eine nochmalige Untersuchung der Schlüsselbegriffe des sentimental Tugendsystems im Kontext des sie umgebenden Ideengitters gezeigt, wird ein Schlußstrich unter das Nachwirken der sentimental Tradition gezogen. Nach Thackeray hat "sentimentale" Literatur nur noch rein epigonalen Charakter, "sentimentales" Philosophieren ist nur noch in ironischer Verfremdung möglich.

Immer wieder auch wird bei diesen Untersuchungen die Frage nach der Leserlenkung gestellt. In der heutigen Verwendung des Begriffes "melodramatisch" ist stets ein spezifischer Bezug zwischen Text and Leser impliziert: der Leser soll mit Hilfe des Textes gerührt werden. Wenn heute viele Leser den Romanen eines Dickens noch ein ästhetisches Vergnügen abzugewinnen vermögen, die Romane eines Richardson hingegen selbst Literaturliebhabern kaum noch goutierbar erscheinen, so liegt dies nicht an einem unveränderlichen Strukturmerkmal des Textes. Nicht deshalb auch, weil unser Jahrhundert weniger weinerlich wäre als das vergangene (dem widerspräche die Flut an zeitgenössischen Filmen sowie Romanen aus dem Trivialbereich, über die der heutige Rezipient gerne weint), vermag der Leser heute nicht

mehr über Pamelas Tugendhaftigkeit zu “weinen” – die Auffassung davon, worüber sich zu “weinen” lohnt, hat sich verändert. In der vorliegenden Arbeit wird also bewußt ein historisierender Ansatz gewählt – die Frage, ob “Melodrama” oder “Sentimentalität” als ahistorische Konstanten konstituierbar sind, bleibt ausgeklammert.

Als Grundlage der Untersuchungen wurden etwa 100 Romane aus dem relevanten Zeitabschnitt ausgewählt, wovon ungefähr die Hälfte zum Kernbereich der Analyse gehört. Am Anfang stehen mit *Pamela* und *Evelina* Romane, die gemeinhin als prototypische Produkte des sentimentalzeitlichen gelten;⁹ der Zeitabschnitt wird begrenzt durch die späteren Romane Dickens’ sowie – als Beispiel einer *sensational novel* – Collins’ *Woman in White*. Die Einschnitte, die sich hierbei bei der Untersuchung sentimentaler Strukturen ergeben, decken sich mit den Einschnitten in der Geschichte des englischen Romans: Die letzten Jahrzehnte des 18. Jahrhunderts waren geprägt von zweit- und drittrangigen Romanen, die die anti-sentimentalen Romane einer Edgeworth¹⁰ oder Austen erst ermöglichten. Diese beiden Autorinnen bilden in vielfacher Hinsicht die “bridge... from the eighteenth century to the nineteenth”.¹¹ Nach dem Tode Austens und Scotts beginnt wiederum eine epigonale Zeit,¹² bis in den dreißiger und vierziger Jahren des neuen Jahrhunderts diejenigen richtungsweisenden Werke erscheinen, die heute als “melodramatische” Romane gelten und im Zentrum der Analyse stehen sollen.

⁹ Gassenmeier warnt zu Recht davor, alle Romane der zweiten Jahrhunderthälfte unter eine Kategorie “sentimentaler Roman” zu subsumieren, ohne die fundamentalen Veränderungen der zugrundeliegenden Weltbilder zu beachten. In dieser Arbeit jedoch wird für das 18. Jahrhundert ein anderer (Gassenmeiers Untersuchungen jedoch keineswegs widersprechender) Weg gewählt: so soll gezeigt werden, daß selbst Romane wie *Mysteries of Udolpho*, oder sogar *Belinda*, die sich so sentimentalismuskritisch geben, noch wesentliche Merkmale des sentimentalzeitlichen Romans aufweisen.

¹⁰ Die Einbeziehung einer Autorin von sekundärer Bedeutung wie Edgeworth bedarf der Rechtfertigung. Edgeworth als philosophisch und naturwissenschaftlich geschulte Autorin setzt sich sehr viel intensiver und in sehr viel bewußterer Weise mit den Grundlagen und Strukturen sentimentaler Romane auseinander als irgendein anderer Autor der betreffenden Zeit. Allein sie erkennt die moralphilosophischen Präsuppositionen sentimentaler Romane und vermag diese systematisch – wenn auch nicht immer für den Leser vergnüglich – bloßzulegen. Erst Thackeray wird die perfekte fiktionale Abrechnung mit dem Sentimentalismus gelingen.

¹¹ Baker, *History*, VI, 11.

¹² Gegen Mitte des Jahrhunderts – auch dies deutet auf einen Wechsel der leserseitigen Vorprogramme hin – wird Austen kaum noch rezipiert. So kann Jeaffreson 1858 davon sprechen, daß “the novels of Miss Austen are now but little read, and even when read gain few sincere admirers ...” (*Novels and Novelists*, II, 84). Jeaffreson widmet Austen in seiner Studie lediglich 4 Seiten gegenüber 15 für Amelia Opie.

Die vorliegende Arbeit will erklären, wieso und mit welcher Intention sentimentale Elemente um die Wende vom 18. zum 19. Jahrhundert heftiger Kritik ausgesetzt waren und gegen Mitte des 19. Jahrhunderts wieder in den Roman Eingang fanden; sie will aufzeigen, wie sich die Motivation des "weinenden Lesers" des 18. Jahrhunderts von der des Lesers des 19. Jahrhunderts unterscheidet. Was die Arbeit nicht leisten kann, ist eine quantitative oder qualitative Definition dessen, was im emotionalen Bereich als "normal" oder "angemessen" zu gelten habe, die Antwort auf die Problemstellung also, die James Fitzjames Stephen vor mehr als 100 Jahren wesentlich erschien:

In short, to be sentimental means to display or indulge tender emotions in an improper manner; and thus the question what we mean by sentimentalism becomes an inquiry into the occasions on which, and the manner and degree in which, tender feeling ought to be expressed and encouraged.¹³

¹³ "Sentimentalism", 68.

2. TUGENDEN, SYMPTOME

2.1 Der Wandel des sentimentalen Tugendsystems

2.1.1 *Reason* und *Sensibility*

2.1.1.1 Burney: *Reason* und Harmonieerkenntnis

“By reason guided, honest joys pursue; the fair, to honor and to virtue true” (*London Merchant*, 59). Diesen Rat an die Jugend spricht Barnwell kurz nach seiner Verhaftung wegen Mordes an seinem Onkel aus. Die Betonung der moralischen Führung durch den Verstand in einem prototypischen sentimental Drama mag zunächst überraschen. *Reason* bildet traditionell den Gegenpol zu den *passions*, die sich ja nicht erst seit Pope im Idealfall in einem Gleichgewichtszustand mit dem Verstande zu befinden hatten. Keineswegs nun jedoch wird der Begriff des “*reason*” – wie anzunehmen man geneigt sein könnte – in der Tradition der *sentimental novel* zum diskreditierten Begriff; im Gegenteil entwickelt sich *reason* zu der zentralen Leerformel des 18. Jahrhunderts, das Bekenntnis zum *reason* wird zum Allgemeinplatz der verschiedensten Denksysteme.¹

Burney etwa betont die Vernünftigkeit ihrer Erzählungen, die letztlich tiefenstrukturell das optimistische Menschen- und Weltbild Shaftesburys nur gering variierten.² Für Burney scheint es dabei keinen Widerspruch darzustellen, sich im Vorwort zur Rechtfertigung ihres vernünftigen Werkes auf die Tradition so verschiedener Autoren zu berufen wie “Rousseau, Johnson, Marivaux, Fielding, Richardson, and Smollet.” (*Evelina*, 7). Burney beruft sich sowohl auf sentimentale wie auch auf sentimentalismus-kritische Autoren und verweist damit implizit auf die Zwitterstellung, die der Romancier ihrer Zeit einzunehmen gezwungen war:

¹ Auch Steele in *Conscious Lovers* betont die Vereinbarkeit von Tränen mit *reason*: “I must therefore contend that the tears that were shed on that occasion flowed from reason and good sense ...” (“Preface”, 5).

² Vgl. hierzu Kap. 2.3.2.

einerseits zeigen die Romane des späten 18. Jahrhunderts noch alle Strukturmerkmale sentimental-optimistischer Werke, andererseits jedoch versuchen sich die Autoren zumindest in Vorworten sowie auf der begrifflich-expliziten Romanebene von der Tradition des sentimental Romans abzusetzen. Burney fährt in ihrem Vorwort fort mit der Feststellung:

Let me, therefore, prepare for disappointment those who, in the perusal of these sheets, entertain the gentle expectation of being transported to the fantastic regions of Romance, where Fiction is coloured by all the gay tints of luxurious Imagination, where Reason is an outcast, and where the sublimity of the Marvellous rejects all aid from sober Probability. The heroine of these memoirs, young, artless, and inexperienced, is 'No faultless Monster, that the World ne'er saw,' but the offspring of Nature, and of Nature in her simplest attire. (*Evelina*, 8)

Burney grenzt sich zum einen von der durch "luxurious imagination" gekennzeichneten *romance* ab und stellt sich somit in eine formalrealistische Tradition, zum anderen bekennt sie sich zu der Leerformel "reason", die sie jedoch im Roman selbst gemäß der sentimental Konvention füllt. Die Autorin grenzt sich explizit ab von der Darstellung fehlerloser Romanfiguren, die der sentimentale Roman geradezu forderte – nur so konnte ja die Adäquatheit der sentimental Formel, wonach Tugend den Lohn in sich selbst trage, gezeigt werden – erfüllt jedoch die somit geweckten Erwartungen auf szenischer Ebene nicht: Der Leser vermag beim besten Willen ein moralisches Fehlverhalten Evelinas nicht zu erkennen.³ Ihre *innocence* macht Evelina zwar teilweise zum Gespött und Opfer ihrer Umgebung, gleichwohl stellt nicht diese Unschuld einen Mangel dar, sondern die Lasterhaftigkeit ebendieser Umwelt, der die natürliche Unschuld abhanden gekommen ist.⁴

Wenn die Autoren der sentimental Romane des 18. Jahrhunderts also die Kontrolle der *passions* durch den *reason* fordern, so steht dies keineswegs im Widerspruch zu dem zugrundeliegenden optimistischen Menschenbild. Mit *reason* ist eine Gleichmütigkeit und Schicksalsergebenheit gemeint, die Übereinstimmung mit einem Tugend- und Weltsystem, die eine glückliche Existenz erst ermöglicht. Der wahrhaft tugendhafte Mensch ist angesichts seiner inneren Harmonie und seiner Übereinstimmung mit den Gesetzen des Kosmos ruhig und gelassen. Lord Orville beweist, daß "true courage" "cool" und "quiet" ist (*Evelina*, 102); anders als die von

³ Ähnlich argumentiert Mews, *Frail Vessels*: ... it is very difficult to find any faults in Evelina, except for her unconscious snobbery and a certain impulsiveness of action and judgement in times of crisis. (32)

⁴ Vgl. hierzu Kap. 2.1.4.

Leidenschaften geplagten Bösewichte handelt er intuitiv moralisch. Wenn also die von veräußerlichten Leidenschaften zerrissene Madame Duval, die sich wie eine "mad woman" (*Evelina*, 86) gebärdet, "to reason" (*Evelina*, 86) gebracht werden soll, so wird damit eine Aufforderung zur Rückbesinnung auf angeborene Tugenden ausgesprochen.⁵

2.1.1.2 Radcliffe: *Sensibility* in der Defensive

Daß sich gerade auch im "gotischen" Roman Appelle an den *reason* und Warnungen vor den Gefahren der *fancy* und *passions* in großer Zahl nachweisen lassen, mag zunächst überraschen. In Ann Radcliffes Romanen findet diese Tendenz ihren Höhepunkt: alle authentische Normen repräsentierenden Romanfiguren warnen vor einem Vertrauen in das Gefühl als moralische Instanz. So wird Radcliffe auch in Teilen der Literaturkritik als diejenige apostrophiert, die "brought what might be called common sense to the sentimental side."⁶ In der Tat hat die *sensibility* auf der begrifflich-expliziten Oberflächenebene des Romans einen schweren Stand: St. Aubert, der Vater Emilys, erkennt, daß es, um die Gefahren der *sensibility* abzuwehren, notwendig ist, "to strengthen her mind; to enure her to habits of self-command; to teach her to reject the first impulse of her feelings, and to look, with cool examination, upon the disappointments he sometimes threw in her way." (*Mysteries of Udolpho*, 5). Er kultiviert ihr "understanding",⁷ lehrt ihr die Grundzüge der *sciences*⁸ und preist die Vorzüge des "thought" über die spontanen Erkenntnisse des Gefühls:

⁵ Durch Sauder erfolgt in der deutschen Literaturwissenschaft die längst notwendige Korrektur des alten Mißverständnisses, wonach sich der Sentimentalismus vernunftfeindlich gebe, indem er auf die für den sentimentalischen Roman typische Forderung nach einem Gleichgewicht von "Kopf" und "Herz" verweist; vgl. hierzu Kap. 4.1. (125–132) von Sauders Studie *Empfindsamkeit*.

⁶ Dobrée, "Introduction", ix. Dobrée fällt es angesichts dieser Deutung natürlich schwer, die Radcliffe-Kritik einer Austen, die ja selbst Warnerin vor der Gefahr der *sensibility* und Verfechterin des *common sense* war, zu verstehen, Austens Kritik, so Dobrée, sei "not quite fair" (Dobrée, "Introduction", x). Daß der Appell an den *common sense* indes zum wichtigen Schlachtruf der "antigotischen" Rezensenten wurde, zeigen zeitgenössische Quellen: "We would wish that they [the gothic novelists] would cease to build castles in the air, and return to *terra firma*, to common life, and common sense." (zit. bei Varma, *Gothic Flame*, 178)

⁷ *Mysteries of Udolpho*, 6.

⁸ *Mysteries of Udolpho*, 6. Die Textstellen, an denen Radcliffe St. Aubert Warnungen vor die Gefahren der *sensibility* aussprechen läßt, sind zu zahlreich, als daß sie hier erschöpfend aufgeführt werden könnten. Stellvertretend sei *Mysteries of Udolpho*, 79f. zitiert: "Those, who really possess sensibility, ought early to be taught, that it is a dangerous quality, which is continually extracting the excess of misery, or delight, from every surrounding circumstance."

Thought, and cultivation, are necessary equally to the happiness of a country and a city life; in the first they prevent the uneasy sensations of indolence, and afford a sublime pleasure in the taste they create for the beautiful, and the grand; in the latter, they make dissipation less an object of necessity, and consequently of interest. (*Mysteries of Udolpho*, 6)

In der Verstandestätigkeit, so deutet der Erzähler an, liegt der Schlüssel zu einem moralischen Leben, wobei unter "thought" nun eben nicht mehr nur die stille, melancholische und harmonieschaffende Reflexion über das Selbst in der unberührten Landschaft gemeint ist, sondern partiell schon eine durchaus auch utilitaristisch zu verstehende – Radcliffe betont gerade die *sciences* als wichtigen Inhalt der Gedanken – Fähigkeit zum logisch-analytischen Denken. Emily nimmt die Ermahnungen des Vaters an und bekennt sich zur Beherrschung der Gefühle durch den Verstand:

How often he has pointed out the necessity of resisting even virtuous sorrow; how often we have admired together the greatness of a mind, that can at once suffer and reason! O my father! if you are permitted to look down upon your child, it will please you to see, that she remembers, and endeavours to practise, the precepts you have given her. (*Mysteries of Udolpho*, 92)⁹

Es wäre verfehlt, mit Dobrée Radcliffes Romane in eine Kategorie "common-sense-Romane" einzuordnen. Kennzeichnend an Radcliffes Romanen ist gerade der Widerspruch, der sich zwischen den expliziten Bekenntnissen zum *reason* und gegen eine *sensibility* und der szenisch-inszenierten Struktur des Romans eröffnet.¹⁰ Radcliffes Schauerromane erfüllen und vollenden das Schema des sentimental Romans, von dem sie sich in ebendiesen Romanen auf der begrifflich-argumentativen Ebene distanzieren. Die *common-sense*-Beteuerungen einer Radcliffe sagen

⁹ Im weiteren Verlauf des Romans erscheinen die Warnungen des Vaters vor der *sensibility* leitmotivisch weiter: Emily hat ihre Lektion gelernt, gegenüber ihrer Tante erklärt sie: "... I am sure I would not boast of sensibility – a quality, perhaps, more to be feared, than desired." (*Mysteries of Udolpho*, 281)

¹⁰ Auch Howells (*Feeling in Gothic Fiction*) erklärt die expliziten Erzähleraussagen unhinterfragt zum thematischen Code des Romans und kommt so zu der Einschätzung, daß Radcliffes Romane weitgehende Parallelen zum Romanwerk Austens bilden: "I want to point to the similar assumptions behind Mrs Radcliffe's and Jane Austen's treatment of their heroines: Mrs Radcliffe clearly has a double purpose: on the one hand she is sympathetic enough with the life of the feelings to trace Emily's in detail and to encourage her readers to indulge in sentimental fantasy; but on the other, like Jane Austen, she is attempting to show the unreliability of conclusions based on feeling and first impressions rather than on rational judgement." (47) Wie stark Austens Romane sich hinsichtlich des zugrundeliegenden Tugendsystems von denen einer Radcliffe unterscheiden, wird insbesondere in den Kap. 2.3.2 und 2.3.5 zu zeigen sein.

weniger über die thematische Tiefenstruktur ihrer Romane als über die von ihr angesetzten Vorurteilsstrukturen der Leser aus.

Selbst auf der begrifflichen Ebene ist der Roman dabei nicht frei von den Widersprüchlichkeiten, die ein solcher Konflikt zwischen dem Versuch, eine sentimentale Geistergeschichte zu schreiben, und der Einsicht, daß ein Großteil der Leserschaft sentimentalen und phantastischen Strukturen feindlich gegenübersteht, unvermeidlich macht. Füllt der Erzähler einerseits Begriffe wie *understanding* oder *reason* neu, indem er der Heldin ein szientifisches Bewußtsein zuschreibt, so erscheinen an anderer Stelle des Romans genau die Wortfelder und Themenkoppelungen, die den Roman als epigonales Produkt der sentimentalen Diskussion ausweisen. Nach dem Tode der Mutter etwa ermahnt St. Aubert die Tochter:

The indulgence of excessive grief enervates the mind, and almost incapacitates it for again partaking of those various innocent enjoyments which a benevolent God designed to be the sun-shine of our lives. My dear Emily, recollect and practise the precepts I have so often given you, and which your own experience has so often shewn you to be wise. 'Your sorrow is useless. Do not receive this as merely a commonplace remark, but let reason *therefore* restrain sorrow.' (*Mysteries of Udolpho*, 20)

Radcliffe stellt den Zusammenhang zwischen einem *benevolent God* und dem *reason* her und evoziert damit die seit Shaftesbury bekannte und in der sentimentalen Literatur tradierte Identität von Verstand, Tugend und Gefühl und somit ein Konzept des Verstandes, das mit dem Begriff der "Intuition" sehr viel, mit dem utilitaristisch-szientifischen Verständnis der *Ratio* als Ort logisch-empiristischen Denkens nur sehr wenig gemein hat. "Benevolence and reason united" (*Mysteries of Udolpho*, 53) ist das Ideal St. Auberts, wie im Verlauf des Romans immer deutlicher wird. Der intuitiv-tugendhafte Zustand erscheint als der zugleich vernünftige; nichts anderes als das theoretisch von Shaftesbury begründete und literarisch schon im frühen sentimentalen Drama umgesetzte Ideal der vernünftigen Sentimentalität findet sich im vordergründig so sentimentalismusfeindlichen Werk Radcliffes.

Ungleich deutlicher wird jedoch die Natur des Radcliffeschen Kompromisses mit dem sensibilitätsfeindlichen Leser, betrachtet man die szenische Realisierung der Tiefenstrukturen. Hier muß der Leser erkennen, daß es keineswegs die Bösewichter des Romanes sind, die traditionell-sentimentalen Werten anhängen, gerade die authentisch handelnden und fühlenden Figuren sind im Gegenteil durch genau die Sensibilität gekennzeichnet, deren Gefährlichkeit auf konzeptueller Ebene beschworen wird. Die durch die Evozierung sentimentalismus-kritischer Konzepte geweckte Erwartung einer Abkehr oder zumindest Differenzierung sentimentaler Handlungsmuster bleibt uneingelöst.

Bei aller Kritik an der Sensibilität seiner Umwelt verhält sich St. Aubert doch so, wie es dies der Leser vom *man-of-feeling* des sentimentalen Romans erwartet. Auch ihn rühren nach dem Tode seiner Frau die Erinnerungen an die harmonischen Zeiten seiner Ehe zu Tränen,¹¹ auch er fühlt sentimental weinend in der schönen Landschaft die natürliche Einheit von tugendhaftem Handeln und göttlichem Willen.¹² Es wäre also verfehlt, spätsentimentale Romane vom Typus *Mysteries of Udolpho* wegen ihrer expliziten Aussagen in die Reihe der anti-sentimentalen Romane einer Edgeworth oder Austen zu stellen. Es ist geradezu kennzeichnend für den sentimentalischen Roman seit Richardson und Sterne,¹³ daß inszenierte sentimentale Wertvorstellungen von sentimentalismus-kritischen Reflexionen und Elementen begleitet werden. Anders ausgedrückt: Der sentimentale Roman trägt immer auch schon den Ansatz zu seiner eigenen Überwindung in sich selbst.¹⁴ Die *Mysteries of Udolpho* basieren, wie im Verlauf dieser Arbeit noch darzustellen sein wird, hinsichtlich der Realisierung der Zentralkonzepte “*enthusiasm*”, “*sublime*” und “*picturesque*”, “*intuition*” sowie “*self-denial*” auf sentimentalischen Grundannahmen. Der Konflikt zwischen St. Auberts und Emilys verbalen Beschwörungen der emotionalen Stärke sowie des Verzichts auf öffentliche Gefühlsäußerungen bei gleichzeitigen intuitiv gesteuerten emotionalen Ausbrüchen ist konstitutiv für den sentimentalischen Roman. Emily weiß, daß *sensibility* eine Gefahr darstellt, doch gerade dadurch, daß “It was in vain, that she endeavoured to subdue her grief, and resign herself to an event, which she could not avoid” (*Mysteries of Udolpho*, 150), gerade dadurch, daß sie trotz des Verbotes ihrer Tante in Tränen ausbricht,¹⁵

¹¹ Vgl. *Mysteries of Udolpho*, 129.

¹² *Mysteries of Udolpho*, 36.

¹³ Gassenmeier weist für die beiden Autoren überzeugend nach, wie in ihren Romanen sentimentale Normen aufgelöst werden (*Der Typus des “man of feeling”*). Gassenmeier überbetont jedoch den Grad der Abkehr spätsentimentaler Romanciers wie Brooke oder Mackenzie vom sentimentalischen Ideal. Der sentimentale Roman selbst hat stets anti-sentimentale Elemente in sich geborgen. Spielmann (“Sensibility-Begriff”) hat keineswegs unrecht, wenn er in Erweiterung der Thesen Gassenmeiers feststellt, daß schon das frühe sentimentale Drama sentimentalismuskritische Elemente enthalte. Gerade durch diese Widersprüchlichkeit erst ist die sentimentale Literatur definiert.

¹⁴ Ähnliches läßt sich auch für das Romanwerk Reeves nachweisen. In *Progress of Romance* argumentiert Reeve von einer deutlichen defensiven Position; ihr geht es letztlich darum, zu beweisen, daß die *romance* der guten Art zwar nicht formal-realistisch sei, dennoch aber einem tiefgreifenden Realitätsbegriff entspreche. “Rational [!] and elegant amusement” (“Preface”, xvi) könne die *Romance* im Idealfall bieten, “merit and utility” (3) wird den besten Romanzen – zu der die Autorin zweifellos die eigenen zählt – zugeschrieben.

¹⁵ Es ist bezeichnend, daß gerade die Bösewichte diejenigen sind, die selbst nicht weinen und den anderen die Tränen verbieten. Madama Montoni mahnt Emily: “I can see you are ready to cry at this moment, though I am reproving you for it; aye, even now, in spite of my commands.” (*Mysteries of Udolpho*, 154)

erfüllt sie die Erwartungen eines an sentimental Konventionen orientierten Lesepublikums. Radcliffes Heldinnen und Helden werden immer wieder dargestellt als “endeavouring to recover ... composure”,¹⁶ doch verlangt die sentimentale Romanstruktur, daß es bei dem Versuch – ohne den freilich der sentimentale Roman unvollständig wäre! – bleiben muß.¹⁷

Die Gründe für den in den sentimental Werken selbst abzulesenden zunehmenden Widerstand gegen den sentimental Roman und das ihm zugrundeliegende optimistische Menschenbild zu nennen, fällt schwer. Es wäre vermessen, monokausale Relationen, seien sie literarischer, philosophischer oder sozioökonomischer Art, zu etablieren. Ganz sicher spielen jedoch Abnutzungserscheinungen des Genres eine Rolle. Seit Sterne war es unmöglich, sentimentale Verfahren innovativ einzusetzen, auch die Verwendung “gotischer” Elemente konnte um 1800 – sieht man von Parodien ab – nur noch zu epigonalen Kunstwerken führen.¹⁸

¹⁶ So Valancour, *Mysteries of Udolpho*, 520; wichtig ist, daß die Figuren immer dann moralisch handeln, wenn sie intuitiv handeln, also “no longer master” ihrer Gefühle sind (*Mysteries of Udolpho*, 625).

¹⁷ Edgeworth entlarvt die Klischeehaftigkeit dieser sentimental Konventionen, wenn sie die verruchte *woman-of-feeling* Olivia am Ende eines sentimental Wortschwall sagen läßt: “O Gabrielle! I love him: he knows that I love him. Never did woman suffer more than I have done since I wrote to you last. The conflict was too violent for my feeble frame. I have been ill – very ill: a nervous fever brought me nearly to the grave. Why did I not die? ... O Gabrielle, no words can describe what I suffer! O Gabrielle, no words can describe what I suffer! *But I must be calm*, and explain the progress of this fatal passion.”, nur um dann im sentimental Stile fortzufahren: “Explain — Heavens! how shall I explain what I cannot recollect without heart-rending anguish and confusion! O Gabrielle! pity Your distracted Olivia.” (*Leonora*, 122; Hervorh. v. Verfasser)

¹⁸ Varma sieht den Höhepunkt des Schauerromans um 1794 und eine schnell wachsende Kritik am gotischen Inventar ab 1797: “The *Critical Review*, dealing with Francis Lathom’s *The Castle of Ollada* in 1795, wrote: ‘Another haunted castle! Surely the misses themselves must be tired of so many ghosts and murders.’ The same year, this journal, while reviewing John Palmer’s *The Haunted Cavern*, stated: ‘In truth, we are almost weary of Gothic castles, mouldering turrets, and ‘cloud enveloped battlements’ ... The tale of shrieking spectres, and bloody murders, has been repeated till it palls upon the sense.” (*Gothic Flame*, 178) Die Klischeehaftigkeit der Handlungselemente der *gothic novel* werden 1797 im *Magazine Encyclopedique* satirisiert: “*Recipe*: An old castle, half of it crumbling down, A long corridor, with numerous doors many of which must be hidden, Three corpses still weltering in their blood, Three skeletons carefully wrapped up, An old woman hanged, stabbed several times in her throat, Robbers and ruffians galore, A sufficient dose of whispers, stifled moans and frightful din. All those ingredients well mixed and divided into three parts of volumes give an excellent mixture which all those who have no black blood may take just before going to bed while having their baths. They will feel all the better for it.” (zit. bei Varma, *Gothic Flame*, 179f.) Varma sieht auch die um 1800 erscheinenden Parodien auf die *gothic novel* als Zeichen ihrer zunehmenden kritischen Aufnahme (180–181). Mayo dagegen (“Gothic Romance in Magazines”, 788) sieht den Höhepunkt der Akzeptanz ‘gotischer’ Literatur erst 1798 erreicht: “The year 1798

Besonders die jüngere kritische Literatur versucht zu zeigen, daß der sentimentale und "gotische" Roman von den zeitgenössischen Lesern und Kritikern spätestens ab 1800 als gesellschaftspolitisch bedenklich oder gar revolutionär eingestuft wurde und daß die zunehmend schärfer werdende Kritik an der *gothic novel* einherging mit einer zunehmend paranoiden Furcht vor einer sozialrevolutionären Umwälzung im eigenen Land. Schon Varma sieht in der *gothic novel* "a subtle and complex aesthetic expression of the spirit of Europe in revolutionary ferment. It is the most characteristic literary expression of the orgy of mental and emotional excitement that accompanied the French Revolution ..."¹⁹ Otten betrachtet den gotischen Roman gar als "vorrevolutionär":

Der gotische Roman ist soziologisch in Verbindung zu sehen mit dem Untergang der alten Aristokratie. Er ist ein Pendant zu der Entwicklung des bürgerlichen Romans und gestaltet in einer surrealistischen Symbolsprache den Untergang der Willkürherrschaft, die Dekadenz des mächtigen Tyrannen, Leid bzw. Erlösung der unschuldig Unterdrückten. Er ist vorrevolutionär und spiegelt die Unsicherheit einer Welt des Übergangs zwischen Aristokratie und Bürgertum.²⁰

Kiely schließlich sorgt für die – unbelegte und wohl unbelegbare – weitestgehende Hypothese, wenn er behauptet, daß "The Gothic novel did eventually encourage large-scale social subversion."²¹ Mit diesen Deutungen

represented the period of full acceptance of Gothic romance as a literary fashion. Mrs. Radcliffe's works were at the height of their public favor, and a swarm of imitations was issuing from the presses of Lane, Newman, Symonds, and Longman." Auch Tompkins sieht die im sentimental Roman angelegte Sentimentalkritik: "... the name of the novel was tainted, and its popularity so shamefaced that ... the very heroines join in the cry and apologize for spending their time on what is 'only a novel!'" (*The Popular Novel in England*, 3). Zu hiermit grundsätzlich übereinstimmenden Ergebnissen kommt Taylor ("Early Opposition to the Novel").

¹⁹ *Gothic Flame*, 216.

²⁰ *Der englische Roman*, 104.

²¹ *Romantic Novel*, 36. Im Zusammenhang mit der französischen Revolution sehen die *gothic novel* und die *sentimental novel* auch Paulson (*Representations of Revolution*), Howells (*Feeling in Gothic Fiction*), Brissenden (*Virtue in Distress*, bes. Kap. 3: "Sentimentalism and Ideology: A Note on the French Revolution") sowie Kelly (*Jacobin Novel*). Schon bei Burke findet sich die Erweiterung des Revolutions-Verdachts auf die sentimentale Literatur und sentimentale Konzepte schlechthin. Die sentimentale Theorie führt zu einem egalitären Denken, das soziale Unterschiede nicht mehr kennt: "The rulers in the National Assembly are in good hopes that the females of the first families in France may become an easy prey to dancing-masters, fiddlers, pattern-drawers, friseurs, and valets de chambre, and other active citizens of that description, who having the entry into your houses, and being half domesticated by their situation, may be blended with you by regular and irregular relations. By a law they have made these people their equals. By adopting the sentiments of Rousseau they have made them your rivals. In this manner

unvereinbar scheint der oft explizit in Erzählerkommentaren zum Ausdruck kommende, fast stets auch inszenierte Konservatismus zumindest eines Großteils der Romane. Sie warnen vor als irrational-leidenschaftlich gebrandmarktem Massenverhalten,²² sie verlagern geschildertes Unrecht in die ferne Vergangenheit und in die unaufgeklärt-katholische Welt Italiens oder Spaniens und kontrastieren hiermit die gerechte Gesellschaft Britanniens, sie reaffirmieren die Gerechtigkeit der gegenwärtigen (oft halbfeudalen) Welt als die beste aller möglichen.²³ Dennoch können die Anhänger der Hypothesen, wonach der "gotische Roman" ein revolutionäres Potential und soziale Sprengkraft beinhaltet habe, zur Unterstützung auf die zeitgenössische Kritik verweisen. Vorwürfe an die *gothic* und *sentimental novel* (denn sie gingen stets Hand in Hand) waren am virulentesten aus dem Lager der "Anti-Jacobins"²⁴ zu vernehmen, die es sich zur Aufgabe gemacht hatten, revolutionäre Tendenzen im politischen und kulturellen Leben auszumachen und zu ihrer Schadlosmachung beizutragen.

Eine "objektiv" revolutionäre Struktur für den gotischen Roman nachzuweisen, ist ein zum Mißlingen verurteiltes Unterfangen. Festgestellt werden

these great legislators complete their plan of levelling, and establish their rights of men on a sure foundation. I am certain that the writings of Rousseau lead directly to this kind of shameful evil." ("Letter to a Member of the National Assembly", 484). Für Carlyle und das 19. Jahrhundert wird Rousseau vollends zum "Evangelist" der französischen Revolution (*On Heroes, Hero-Worship and the Heroic in History*, 221).

²² Vgl. dazu Guthart, *Die Konzeption des Massenverhaltens* sowie Lorenz, *Funktionen der Massenszene*.

²³ Insofern scheint gar Breitingers Eindruck der Rückwärtsgerichtetheit Radcliffes adäquat: "Ann Radcliffe und ihre Vorgänger sind in ihrer sozialen Einstellung konservativ, wenn nicht reaktionär. An einem Fall der Rechtsbeugung durch einen Angehörigen der Oberschicht entzündet sich für sie keine fundamentale Kritik am Gesellschaftssystem und seiner Rechtspflege. Sie kennen keine Kritik von Institutionen, sondern nur Abscheu vor Personen." (*Tod*, 153) Daß weite Teile des zeitgenössischen Lesepublikums den genannten Autoren mit Mißtrauen begegneten, muß für Breitinger damit jedoch unerklärbar bleiben. Auch Durant ("Radcliffe and Conservative Gothic") sieht in der *gothic novel* – sie erwähnt die konventionellen *happy endings* – eine konservative Form (vgl. bes. 525–6).

²⁴ Dies stellt Butler am ausführlichsten in ihrer Studie *Romantics, Rebels and Reactionaries* dar. Auch sie sieht diese antisentimentalen Phobien als letztlich sachlich unbegründet, also als "hysteria" (37). Gerade die beißendsten gegen die *gothic novel* gerichteten Satiren und Parodien erschienen im *Anti-Jacobin*; vgl. a. Varma, *Gothic Flame*, 180. Auf die Sentimentalismus-Kritik des *Anti-Jacobin Review* geht auch Tompkins in ihrer Studie *The Popular Novel in England* ein (insbesondere 110–112). Tompkins sieht den Beginn des anti-sentimentalen Romans im Jahre 1791; zu ähnlichen Ergebnissen kommen Brissenden (*Virtue in Distress*, bes. 270), sowie Kelly (*Jacobin Novel*, bes. 237). Noch 1849 sieht Charles Kingsley in seiner Rezension von Ainsworths *Lancashire Witches* die "literature of horror" als spezifisch französisches Phänomen, da "unreasoning [!], violent, exaggerated, careless of that sturdy reverence for fact, which marks the saxon mind." ("Recent Novels", 419).

kann lediglich, daß ein Großteil des zeitgenössischen Lesepublikums, darunter auch gerade das arrivierte Bürgertum, dem sentimental und gotischen Roman – ob berechtigt oder nicht – mit tiefem Mißtrauen gegenüberstand. Als Gründe für dieses Mißtrauen seien hier spekulativ genannt:

- die zunehmende Funktionslosigkeit des sentimental Tugendsystems. Ging es dem frühen sentimental Roman darum, mit der benevolenten Grundnatur auch einen Anspruch auf die soziale Gleichheit aller Menschen (sprich: Bürger) nachzuweisen, so kann in einer Zeit, in der eine neue Klasse sich anschickt, ihren Anspruch auf Gleichberechtigung anzumelden,²⁵ und in der das Bürgertum längst dabei ist, die wirtschaftliche, wenn auch noch nicht die politische Macht an sich zu reißen, und in der der Kampf gegen eine Aristokratie, der der Existenzanspruch theoretisch abgesprochen wird, längst der Anpassung an die Werte dieser Aristokratie und dem Wunsch nach Aufstieg in dieselbe gewichen ist, die philanthropische Gleichheitsduselei bestenfalls als irrelevant, schlechtestenfalls aber als sozialschädlich erscheinen. Während einige wenige bürgerliche Philosophen wie Godwin oder Holcroft die bürgerlich-sentimentale Theorie der in der benevolenten Natur begründeten Gleichheit aller Menschen konsequent zu Ende dachten und zwangsläufig bei der Propagierung anarchisch-bürgerlicher Gesellschaftssysteme endeten, mußte sich die Schicht der Fabrikanten und Händler im eigenen Existenzinteresse und in einer neuen Übereinstimmung von Land- und Kapitalbesitz (für die Edgeworth prägnantestes Beispiel ist) von Theorien distanzieren, die von nun an sinnvoll nur noch gegen diese Klasse eingesetzt werden konnten.
- die wachsende Ablehnung der defätistischen Problemlösungen im sentimental Roman, in denen das Überleben des moralischen Sinns nur außerhalb der Gesellschaft möglich erscheint. Bedeutet im frühen sentimental Roman der Verzicht auf die Teilnahme am sozialen Leben eine Zurückweisung des aristokratischen *decorum*, so wird der Rückzug in einer Zeit, in der das Bürgertum selbst die Maßstäbe für das soziale Zusammenleben zu bestimmen beginnt, schlichtweg funktionslos. Die Tugendhaftigkeit eines St. Aubert in Radcliffes *Mysteries of Udolpho* etwa ist erst möglich durch den Rückzug aus der gesellschaftlichen Sphäre, die zugleich Welt des Lasters ist: “‘I live for my family and myself,’ said St. Aubert; ‘I am now contented to know only happiness; – formerly I knew life.’” (*Mysteries of Udolpho*, 12). Der resignative

²⁵ E. P. Thompson etwa setzt schon zum Zeitpunkt, als die *gothic novel* blühte, den Beginn der englischen Arbeiterbewegung an; vgl. *The Making of the English Working Class*.

Glücksbegriff eines St. Aubert muß anachronistisch wirken auf eine Mittelschicht, die der Wirtschaft und Gesellschaft längst ihren Stempel aufgedrückt hat. Die “tranquil beauty of pastoral scenery”, die “flocks and herds, and slopes tufted with woods of lively verdure and beautiful shrubs” (*Mysteries of Udolpho*, 167), in der eine Emily in Radcliffes *Mysteries of Udolpho* moralische Kraft schöpft, müssen einem optimistisch-utilitaristisch gesinnten, fortschrittsgläubigen Bürger an der Schwelle der industriellen Revolution, an der die Segnungen der Techniken, noch nicht jedoch deren Gefahren erkennbar sind, als belangloser, vielleicht aber doch sogar gefährlicher Irrweg erscheinen.²⁶

- die Darstellung der erfahrbaren Welt als eine nicht durchschaubare und von undurchschaubaren Mächten bedrohte. Für das Bürgertum vor der *social novel* eines Dickens und des historischen Romans eines Scott stellt die Welt eine geordnete, rationalen Gesetzen gehorchende Entität dar, die beherrschbar und durchschaubar ist. Schon im sentimental Roman Richardsons jedoch wird spürbar, wie gefährlich der Aufruf zur Selbstreflexion und zur Erstellung einer Anatomie des menschlichen Wesens

²⁶ Die Vermutung, daß das Bürgertum durch die Darstellung des sentimental Rückzugs aus der Gesellschaft in die tugendhafte Privatheit – eines der gängigsten Klischees der Literaturwissenschaft überhaupt – seine politische Wirkungslosigkeit kompensierte, kann zumindest für den angelsächsischen Raum nicht gelten. Anders als dem deutschen Bürgertum (und diese historisch unterschiedlichen Bedingungen werden gerade oft von historisch-materialistischen Kritikern ignoriert!) arrangierten sich Adel und Bürgertum Großbritanniens sehr schnell mit der neuen Klassenlage: der Adel, indem er sich zunehmend auf ‘bürgerlichem’ Gebiet involvierte (so etwa bald ganz intensiv im Bergbau), das Bürgertum indem es aristokratische Lebensformen annahm. Lange weist die Inadäquatheit dieser “Kompensationstheorie” schon für den Zeitraum der klassizistischen Poetik nach: Lange geht ein auf das “Interpretationsmuster, in das die Erklärung dichtungstheoretischer Konzepte im Umkreis der Empfindsamkeit häufig mündet, demzufolge in die empfindsame Ästhetik der Antrieb einer Kompensation für den Ausschluß bürgerlichen Schichten von realer gesellschaftlicher Machtausübung eingelagert sei. Wie schlüssig auch immer dieser Ansatz die deutsche Poetik einer bestimmten Phase der Aufklärung zu erhellen mag, so kann er für die klassizistische Poetik in England höchstens in modifizierter Form verwendet werden.” (*Theorie literarischer Gattungen*, 25). Ähnliches stellt Hohendahl fest: “Die beispielsweise der deutschen Empfindsamkeit nachgesagte politische Resignation hat weder in England noch in Frankreich ihre Entsprechung. Vergeblich suchte man bei Marivaux und Richardson, ja selbst bei Sterne und Goldsmith, nach der gesellschaftsabgewandten Innerlichkeit des *Werther*. Die geläufige Auffassung, empfindsame Innerlichkeit sei zu verstehen als Kompensation für den Mangel an politischer Macht, ist an englischen Zeugnissen nicht einzulösen.” (“Empfindsamkeit und gesellschaftliches Bewußtsein”, 206). Halévy geht auf die Fusion zwischen Adel und Bürgertum im frühkapitalistischen England ein und spricht im Zusammenhang mit der Kohleindustrie etwa davon, daß “industrial feudalism blended here with agrarian feudalism”. (*England in 1815*, 260); vgl. auch Perkin (*Origin of Modern English Society*, bes. 58–62).

wird: Ist Selbstreflexion bei Shaftesbury noch Besinnung auf die eigene axiomatisch gesetzte Tugendhaftigkeit, so zeigen schon Richardsons Romane, daß die Benevolenzhypothese der Komplexität des menschlichen Wesens nicht gerecht wird. Zunehmend wird mit den vom sentimentalischen Roman erschlossenen Mitteln auch auf die Schatten- und Nachtseiten des Menschseins verwiesen, zunehmend wird der Mensch als von unüberschau- und unkontrollierbaren Mächten bedrohtes Wesen gezeigt, eine Entwicklung, die gerade wieder dem optimistisch-utilitaristischen Teil des bürgerlichen Lesepublikums zutiefst verdächtig erscheinen mußte. Der Glaube an die Berechenbarkeit von Natur, Ökonomie und Mensch ist somit letztlich inkompatibel mit Fiktion schlechthin (dies zeigt Bentham), ganz besonders jedoch mit einer Literatur, die eben diese Überschaubarkeit und Berechenbarkeit menschlichen Verhaltens und Fühlens bezweifelt.²⁷

Daß ganz besonders die bürgerlichen Utilitaristen (die allzuoft in einer unheiligen und unbewußten Allianz mit den Evangelikalen standen) entscheidenden Einfluß auf das Meinungsklima der Zeit hatten, zeigen die Beteuerungen auch der Autoren sentimentalischer und gotischer Romane, daß gerade ihr Werk mit den Gesetzen von Natur, Verstand und Logik übereinstimme. Radcliffes apologetische Geistergeschichten sind strukturell nur erklärbar, wenn man diese Vorprogramme der Leser in die Überlegungen miteinbezieht.²⁸ Gerade in Radcliffes Romanen sind die

²⁷ Im optimistischen antisentimentalen Roman einer Austen oder Edgeworth findet sich denn auch der letzte Versuch innerhalb der nicht-epigonalen Literatur zur Konstitution einer beherrschbaren und durchschaubaren Welt, in die sich der Held nach Ablegung seines falschen Welt- oder Menschenbildes problemlos integrieren läßt. Im 19. Jahrhundert findet sich diese Zuversicht allenfalls im Melodrama.

²⁸ In Lewis' *Monk* wird dieses Verfahren ironisch verfremdet, wenn einerseits die formalen Beteuerungen der *reasonableness* beibehalten werden, andererseits aber gerade die Handlung zeigt, daß die behauptete formale Übereinstimmung mit der unmittelbar erfahrbaren Realität (denn nichts anderes ist ja mit den Beschwörungen gemeint) nicht feststellbar ist. So wird das Übernatürliche wie in den Romanen Radcliffes explizit zurückgewiesen und ridiculisiert (der Glaube an die "Bleeding Nun" wird einer "Aunt who has a natural turn for the marvellous" zugeschrieben (138); vgl. auch *Monk*, 141, wo Agnes jeglichen Aberglauben von sich weist); nur wenig später jedoch führt der Erzähler einen leibhaftigen Geist vor und schockiert damit den Leser aus seiner wohlgefälligen Selbstsicherheit über eine überschaubare und berechenbare Welt. So treten in dem Roman neben dem Ewigen Juden (vgl. *Monk*, 169ff.) mit Matilda eine Gesandtin des Teufels selbst auf – wobei stets die Unvernünftigkeit des Geisterglaubens auf verbaler Ebene wie im Radcliffeschen Romanwerk betont wird. Radcliffe schrieb ihren *The Italian* nicht zuletzt als Protest gegen Lewis' *Monk*: "The immediate popularity of *The Monk* forced the book on her attention, and there seems little doubt that *The Italian* was written in protest and as a self-vindication

Widersprüchlichkeiten, die sich aus diesen Reibungen ergeben, besonders eklatant ausgebildet. So warnt der Erzähler vor den Gefahren der Imagination; er läßt die Vernunft der Heldin ständig aufs neue über *imaginary fears*²⁹ siegen, die dem Leser selbst als alles andere als eingebildet oder übertrieben erscheinen müssen. Ein Zimmer, das von mysteriösen Eindringlingen heimgesucht wird, in dem seltsame Geräusche zu vernehmen sind, eine naturalistisch modellierte, scheinbar von Würmern zerfressene Leiche aus Wachs, alles dies sind nur wenige Beispiele für – zurecht, so meint der Leser! – furchterregende Geschehnisse und Elemente, die doch

after her reading of Lewis. But the irony compounds, for *The Monk*, in its turn, inspired her to produce a better book than any she had written.” (Garber, “Introduction”, xi). So wird auch Dame Jacinthas “fear and superstition” (*Monk*, 308) als lächerlich gebrandmarkt, obwohl der weitere Romanverlauf die Adäquatheit ihres Glaubens bekräftigt. Antonias “inclination to the marvellous” (*Monk*, 316), ihr “superstitious prejudice” (*Monk*, 316), deren erkannter “natural and insignificant cause made her blush at her own weakness” (*Monk*, 316), wird der Lächerlichkeit preisgegeben; doch erweist sich gerade die angstvolle *superstition* als adäquate Haltung angesichts des Einbruches des unkontrollierbaren Übernatürlichen. Einen absurden Höhepunkt findet diese Technik, wenn das Gebaren der Mönche in Übereinstimmung mit der aufgeklärtsentimentalen Tradition als “ridiculous” bezeichnet wird, andererseits aber eben doch Wunder und übernatürliche Ereignisse vorgeführt werden; vgl. *Mysteries of Udolpho*, 345: “His good sense had pointed out to him the artifices of the Monks, and the gross absurdity of their miracles, wonders, and supposititious reliques. He blushed to see his Countrymen the Dupes of deceptions so ridiculous, and only wished for an opportunity to free them from their monkish fetters.” (*Mysteries of Udolpho*, 345) Indes ist am Roman selbst nicht nachzuweisen, daß Lewis sich der Ironie der Appelle an den *sense* bewußt war. So läßt er seinen Helden Lorenzo (“The idea of Ghosts is ridiculous in the extreme”, *Monk*, 362) die “natürlichen” Ursachen scheinbar übernatürlicher Handlungen einer unbelebten Statue nachweisen, um somit den Glauben an Geister als lächerlich bloßzustellen – um aber doch andererseits wenig später Mathilda als bösen Geist in Ambrosius’ Zelle erscheinen zu lassen. Guthke (*Englische Vorromantik*) bemerkt hierzu: “*The Monk* ist der erste englische Schauerroman, der wirkliche Geister und wirkliches Übernatürliches verwendet. Während die Geister in *The Castle of Otranto* nur das geschichtliche Milieu beglaubigen sollten, von Walpole selbst nicht ernst genommen wurden und eigentlich im Märchen zuhause waren, während sie bei Anne [sic!] Radcliffe und Clara Reeve, niemals dargestellt, nur in der Phantasie der Leichtgläubigen bestanden, so wird hier durch die Einführung des “wirklichen” Übernatürlichen der Schicksalsraum des Menschen ausgedehnt in das Übersinnliche, aus dem heraus er durch irrealen und irrationalen Wesenheiten gefährdet und irgendwie bestimmt wird, so daß sich die in der dichterischen Welt wirkenden Kräfte also nicht mehr nur aus dem Bereich der Immanenz herleiten wie vorher. Außerdem führt Lewis den Teufel wieder in die englische Literatur ein, der nicht im Blickfeld der Aufklärung gewesen war.” (20f.) Guthke geht jedoch nicht auf den gerade für *Monk* spezifischen Widerspruch zwischen der (aus dem sentimental-optimistischen Roman bekannten) Ridikulisierung des Übernatürlichen und deren Darstellung als real existierende und agierende Macht ein.

²⁹ Z.B. *Mysteries of Udolpho*, 259, 342, 407, 408–9.

wegen der Norm, die die Autorin auf der Begriffsebene selbst setzt, der Heldin keinen Schrecken einjagen dürfen;³⁰ Radcliffe fehlt der Mut, eine Gespenstergeschichte zu schreiben, die *Mysteries of Udolpho* sind eine Gespenstergeschichte ohne Gespenster.³¹

2.1.1.3 Edgeworth: Vom nützlichen Verstande

Es mag zunächst überraschen, daß mit Maria Edgeworth eine Autorin in die Untersuchung einbezogen werden soll, die der Fachwelt (denn nur diese rezipiert Edgeworth überhaupt noch) allenfalls als "regionale Autorin", als erste verständnisvolle Darstellerin der Sitten und Lebensweise der irischen

³⁰ Breitinger (*Tod*) erkennt den Widerspruch zwischen der konventionellen Propagierung des Verstandes als moralischer Instanz und der inszenierten Darstellung der Beschränktheit rationaler Handlungsmöglichkeiten, ohne jedoch die notwendigen Schlußfolgerungen zu ziehen: "Und doch erscheint die Überbetonung des Wissens bei Ann Radcliffe zweifelhaft. Mit dem 'supernatural explained' hat sie das Irrationale zwar immer entschieden in die Schranken verwiesen, sie hat sogar Emily mit ihren Ängsten wiederholt der Lächerlichkeit preisgegeben, aber sie ist in das Spiel mit dem Feuer des Irrationalen so verliebt, daß die Vermutung einer unterschweligen Unsicherheit ob der uneingeschränkten Gültigkeit des Rationalen nicht von der Hand zu weisen ist." (199) Gerade die Frage der Genese und Motivation der "Unsicherheit" läßt Breitinger offen. In seltsamem, ungeklärtem Widerspruch steht Breitingers Behauptung in derselben Arbeit, wonach "die Radcliffschen Figuren in der Extremsituation selbst erstaunlich zurückhaltende Reaktionen [zeigen]; sie sind im wörtlichen Sinne 'geistesgegenwärtig'. Zum echten 'hero of sensibility' gehört aber ein annähernd konstanter Pegel der Sensibilität, der durch die Rückerinnerung erzielt wird. In der Rückschau wird die Extremsituation mit ihrem Stimmungswert wieder aufgewärmt. Hier scheint die *Emotio* über die *Ratio* zu dominieren, eine genaue Analyse enthüllt jedoch die regulative Funktion der *Ratio*." (82) Breitinger erläutert nicht, worauf sich sein Eindruck der "Zurückhaltung" begründet. Die von ihm geforderte "genaue Analyse" wird in seiner Arbeit nicht geleistet. In der vorliegenden Arbeit wird abweichend von Breitingers Hypothese davon ausgegangen, daß die *Mysteries of Udolpho* auf der szenischen Ebene nur minimal vom Schema der *sentimental novel* abweichen. Gerade die Art der Abweichung ist es jedoch, die in diesem und in den folgenden Kapiteln interessiert. Kiely dagegen erkennt richtig, daß Radcliffe "... may preach prudence, moderation, and universal harmony, but the potential fertility of that irrational state remains the most original and convincing aspect of Mrs. Radcliffe's art." (*Romantic Novel*, 71).

³¹ Schon Scott beklagt sich bitter über Radcliffes defensive Strategien: "... the reader feels indignant at discovering that he has been cheated into sympathy with terrors, which are finally explained as having proceeded from some very simple cause; and the interest of a second reading is entirely destroyed by his having been admitted behind the scenes at the conclusion of the first. Secondly, the precaution of relieving our spirits from the influence of supposed supernatural terror, seems as unnecessary in a work of professed fiction, as that of the prudent Bottom, who proposed that the human face of the representative of his lion should appear from under his masque, and acquainting the audience plainly that he was a man as other men, and nothing more than Snug the joiner." (Scott, *Lives of the Novelists*, 199)

Bevölkerung³² oder als Autoren wie Scott³³ oder Turgenjew³⁴ inspirierende Schriftstellerin gesehen wird. Ziel der Behandlung Edgeworths im Rahmen dieser Arbeit ist dagegen der Nachweis, daß Edgeworth im Schnittpunkt der “alten” und “neuen” Sentimentalität steht und zu einer Zeit schrieb, als die auf ontisch relevante Aussagen abzielende Sentimentalität des 18. Jahrhunderts funktional fragwürdig wurde, die Neubewertung sentimentaler Kategorien, die in den Romanen von Autoren wie Scott, Dickens oder Brontë nachzuweisen ist, jedoch erst ansatzweise erfolgen konnte.

Die traditionelle Einordnung Edgeworths als *regional novelist* ist nicht unzutreffend, wird jedoch der Komplexität ihres Werkes nicht gerecht. Figuren wie Sir Condy in *Castle Rackrent* lassen sich in ihrer Funktionalität nur erklären, wenn die bekannten Themen der sentimentalischen Literatur als tiefenstrukturelle Regulative angesetzt werden. Auffallend ist dabei in Edgeworths Romanen die explizite Benennung sentimentaler Handlungen. Im sentimentalischen Roman selbst sind ja Begriffe wie “*sentimental*” kaum zu finden; nur in der anti-sentimentalen Literatur bezeichnen sich

³² Ganz unter dem Gesichtspunkt ihrer Bedeutung als “regional novels” sehen Cronin (*Anglo-Irish Novel*), Harden (*Maria Edgeworth's Art of Prose Fiction*), Flanagan (*Irish Novelists*), Rance (*Historical Novel*), Foltinek (*Viktorianischer Realismus*), sowie Standop/Mertner (*Literaturgeschichte*) die Romane Edgeworths. Diese Autoren vermögen nicht aufzuzeigen, wie Romane wie *Belinda* sich in dieses Gesamtbild einordnen lassen und stellen daher konsequenterweise Diskontinuitäten im Romanwerk fest.

³³ In keiner Gesamtdarstellung fehlt der Hinweis auf diese Funktion des Werkes Edgeworths. Vor allem zwei Stellen in Scotts *Waverley* sind es, die Anlaß zu dieser Bewertung geben: (1) “Without being so presumptuous as to hope to emulate the rich humour, pathetic tenderness, and admirable tact, which pervade the works of my accomplished friend, I felt that something might be attempted for my own country, of the same kind with that which Miss Edgeworth so fortunately achieved for Ireland – something which might introduce her natives to those of the sister kingdom, in a more favourable light than they had been placed hitherto, and tend to procure sympathy for their virtues and indulgence for their foibles.” (*Waverley*, “General Preface”, 9f.); und (2): “It has been my object to describe these persons, not by a caricatured and exaggerated use of the national dialect, but by their habits, manners, and feelings; so as in some distant degree to emulate the admirable Irish portraits drawn by Miss Edgeworth, so different from the ‘Teagues’ and ‘dear joys,’ who so long, with the most perfect family resemblance to each other, occupied the drama and the novel.” (*Waverley*, “A Postscript”, 477). Zwischen Scott und Edgeworth entwickelte sich eine Freundschaft bis hin zu gegenseitigen Besuchen und gemeinsamen Reisen (so etwa 1825 nach Killarney); vgl. C. E. Colvin, “Maria Edgeworth’s Tours; II. Killarney”; vgl. auch Müllenbrock, “Scotts historischer Roman”, 368, sowie Allen, *English Novel*, 98–99, der Edgeworth ausschließlich unter den genannten drei Aspekten sieht.

³⁴ Zum Einfluß Turgenjews vgl. Watson, “Appendix”, 115–117. Einflußforschung betreibt insbesondere auch Newcomer (*Maria Edgeworth*). M. Butler (*Maria Edgeworth*) versucht eine vorsichtige Korrektur der Evaluation dieser Einflußbeziehung (insbes. 390).

Figuren selbst als “*sentimental*” oder werden vom Erzähler so benannt. Neu ist in Edgeworths Romanen auch die durchgängige Kontrastierung der Begriffe “*reason*” und “*sentiment*” als thematisches Regulativ sowie die spezifischen Füllungen und Kopplungen, die diese Themen erfahren: “*Sentiment*” erscheint als Abwesenheit von “*principle*”, als “*abuse of reason*” (*Leonora*, 12). Edgeworth läßt keinerlei Mißverständnisse darüber aufkommen, welche Werte die authentischen sind. Die Begriffe “*sentiment*” und “*sensibility*” sowie ihre Derivationen finden sich in Kollokationen wie “*elegant sentimental hypocrisy*” (*Absentee*, 328), “*morbid sensibility*” (*Leonora*, 21), “*sentimental, unprincipled women*” (*Leonora*, 23), “*sentimental hypocrisy*” (*Leonora*, 134), “*morbid sensibility*” (*Leonora*, 211), “*sentimental coquette*” (*Leonora*, 224). In sentimentaler Manier – und dieser Widerspruch zieht sich durch das Werk Edgeworths³⁵ – stellt die Autorin dar, wie diejenigen, die “*sensibility*” täglich als theoretisches Konzept im Munde führen, zu einer praktischen Anwendung dieser Tugend im täglichen Leben unfähig sind. Lady Delacour etwa, die dadurch charakterisiert ist, daß sie ihre Kinder vernachlässigt, wird so dargestellt:

‘I always thought,’ said Mr. Hervey, ‘that lady Delacour was a woman of great sensibility.’

‘Sensibility!’ exclaimed the indignant old lady, ‘she has no sensibility, sir – none – none. She who lives in a constant round of dissipation; who performs no one duty; who exists only for herself: how does she show her sensibility? – Has she sensibility for her husband – for her daughter – for any one useful purpose upon earth? – O, how I hate the cambric handkerchief sensibility that is brought out only to weep at a tragedy! – Yes; lady Delacour has sensibility enough, I grant ye, when sensibility is the fashion. I remember well her performing the part of a nurse with vast applause; and I remember, too, the *sensibility* she showed, when the child that she nursed fell a sacrifice to her dissipation. The second of her children, that she killed –’ (*Belinda*, I, 140)³⁶

Die *woman-of-feeling* wird zur Kindsmörderin, die sentimentale Grobschlächtigkeit der Vorgehensweise Edgeworths steht den von ihr angegriffenen Vorgängern in nichts nach.

Nicht anders verfährt Edgeworth in *Leonora*, einem formal der sentimentalen Tradition verpflichteten Briefroman, wenn sie die rücksichtslose Olivia, die zu den “*women of feeling*” (*Leonora*, 21) zu rechnen ist, ständig ihre

³⁵ Vgl. hierzu Kap. 5 dieser Arbeit.

³⁶ Lady Delacour wird durch die moderne Wissenschaft, verkörpert durch einen aufgeklärten Arzt, von Aberglauben, Hypochondrie, Melancholie, Methodismus und (nicht zuletzt) ihren sentimentalen Neigungen geheilt.

Sensibilität betonen läßt. So kündigt Olivia schon in ihrem ersten Brief den Bericht ihrer Lebensgeschichte als “history of my sensations” an, sie spricht von ihrem “enthusiasm”³⁷ und ihrer “delicacy of love”, sie demonstriert ein sentimentales Verhältnis zu Landschaft³⁸ und Literatur und den Hang zu melancholischer Reflexion.³⁹ *Sensibility* wird zum Zeichen von Heuchelei.

Daß auch der sentimentale Roman die regulative Bedeutung des *reason* anerkennt, wurde bereits dargestellt. Wenn nun Edgeworth durch ihre authentischen Heldinnen und Helden im Roman die Überlegenheit des *reason* über die Sensibilität darstellt, so meint sie nicht eine Übereinstimmung des Individualbewußtseins mit einem vernünftig-benevolenten Weltensystem und der hieraus ableitbaren Vernunftmoral, sondern logisches, ja

³⁷ Mit dem Enthusiasmus-Verdacht – der Gegenpol zum *reason* – wurden schon seit der Mitte des 18. Jahrhunderts unterschiedslos alle jeweiligen religiösen, politischen oder literarischen Gegner belegt. So reichte etwa Wesley, der Methodistenführer, der selbst mehr als andere von dem Vorwurf des *Enthusiasmus* und des Mangels an *reason* betroffen war, seinerseits den Vorwurf an seine Gegner weiter: “I dislike something that has the appearance of *enthusiasm*: overvaluing *feelings* and inward *impressions* ... and undervaluing *reason, knowledge* and *wisdom*, in general.” (Wesley, *Works*, IV, 133f.). *Enthusiasm* gilt als pathologisches Problem und zieht als Folge einen unzureichenden Gebrauch des *reason* nach sich: “As to the nature of *Enthusiasm*, it is undoubtedly, a disorder of the mind; and such a disorder, as greatly hinders the exercise of *reason*.” (Wesley, *Works*, VIII, 171). Selbst die eigene Betroffenheit von dem Vorwurf der *unreasonableness* führt bei Wesley nicht zu einer Begriffsproblematisierung, sondern zu einer Gegenattacke unter Verwendung derselben Leerformel sowie zu dem Versuch, die *reasonableness* des eigenen religiösen Systems nachzuweisen; in seiner “Answer to the Reverent Mr. Church’s Remarks” – dieser hatte Wesley und den Methodisten *enthusiasm* vorgeworfen – übernimmt der Methodistenführer die Definition seines Widersachers und bestreitet lediglich ihre Anwendbarkeit auf seine eigene Gruppe (vgl. *Works*, XII, 281–327). Immer wieder ist Wesley bemüht, der eigenen Kirche die Übereinstimmung mit dem *reason* zu bescheinigen (vgl. etwa *Works*, XIII, 135). Es ist hier nicht der Ort, auf die Geschichte des “*Enthusiasmus*”-Konzepts einzugehen (vgl. hierzu Sauder, *Empfindsamkeit*, Kap. 4.2.2.). Ein kurzer Hinweis auf die defensive Argumentation und die hieraus folgende Umkehr des klassischen *enthusiasm*-Begriffes bei Wesley erscheint angesichts der bisher mangelnden Resonanz in begriffsgeschichtlichen Untersuchungen notwendig. Für Wesley sind die *enthusiasts* diejenigen, die “think themselves inspired by God, and are not. But false, imaginary inspiration is *enthusiasm*.” *Enthusiasmus* ist nicht mehr definiert als göttliche Inspiration, sondern als falsche Einbildung der göttlichen Inspiration (*Works*, I, 359). Erst in späteren Jahren läßt sich für Wesley ein rudimentäres Bewußtsein der Sinnentleertheit des Begriffes nachweisen: “... I could not well understand for many years, how it was, that on the mentioning any of these great truths, even among men of education, the cry, immediately arose, ‘an *Enthusiast!* an *Enthusiast!*’ ... To object *Enthusiasm* to any person or doctrine, is but a decent method of begging the question. It generally spares the objector the trouble of reasoning, and is a shorter and easier way of carrying his cause.” (*Works*, XII, 114f.).

³⁸ Vgl. Kap. 2.3.5.

³⁹ Vgl. Kap. 2.3.3.

szientifisches Denken. So muß Clarence Hervey in *Belinda* erkennen, daß das größte Glück und die größte Zufriedenheit nicht bei denen zu finden sind, die sich wie seine sentimentale Heldin Virginia zurückgezogen in der Einsamkeit ihre *innocence* bewahrt haben, sondern in den “intelligent faces” der Kinder Anne Percivals. Die Tugend ist gerade in der Familie zu Hause, in der naturwissenschaftliche Experimente zum Familienalltag gehören:

The children at lady Anne Percival’s happened to be looking at some gold fish, which were in a glass globe, and Dr. X-, who was a general favourite with the younger as well as with the elder part of the family, was seized upon the moment he entered the room: a pretty little girl of five years old took him prisoner by the flap of the coat, whilst two of her brothers assailed him with questions about the ears, eyes, and fins of fishes. One of the little boys filliped the glass globe, and observed, that the fish immediately came to the surface of the water, and seemed to hear the noise very quickly; but his brother doubted whether the fish heard the noise, and remarked, that they might be disturbed by seeing or feeling the motion of the water, when the glass was struck. (*Belinda*, I, 134)⁴⁰

⁴⁰ Vgl. auch die Beschreibung des Vaters der Familie, bei der das Element der Nützlichkeit besonders deutlich in Erscheinung tritt: “Mr. Percival was a man of science and literature, and his daily pursuits and general conversation were in the happiest manner instructive and interesting to his family. His knowledge of the world, and his natural gaiety of disposition, rendered his conversation not only useful, but in the highest degree amusing. From the merest trifles he could lead to some scientific fact, some happy literary allusion, or philosophical investigation.” (*Belinda*, I, 305); und weiter auf derselben Seite: “In this large and happy family there was a variety of pursuits. One of the boys was fond of chemistry, another of gardening; ...”. Daß durch die *Percivals* das Thema des “*reason*” konzeptualisiert wird, zeigt auch folgender Ausruf Belindas: “‘Strange,’ thought she, ‘if love and I be not a match for lady Anne Percival and reason!’” (*Belinda*, II, 63). Die Bedeutung des Denkens als Bestandteil des imitationsfähigen Tugendkanons wird auch deutlich in dem Satz, mit dem die sentimentale Julia den Briefroman *Letters* eröffnet: “In vain, dear Caroline, you urge me to *think*; I profess only to feel.” (*Letters*, 319). Unverschlüsselt spricht Edgeworth über dieses Tugendideal in einem Brief vom 15.01.1823, in dem sie sich über die Schule ihres Bruders in Edgeworthstown äußert, einer “school for the lower and for the middling classes”: “That which is most useful and in my opinion is best taught in his school is arithmetic ... This *mental arithmetic* is particularly useful in the business of life, in making bargains, estimates, etc.” (in: MacDonald (ed.), *Education of the Heart*, 34). Später wird das *Athenaeum* beschreiben, wie gerade der szientifische Geist dem sentimentalen Roman den Garaus bereitet: “... a romance is a variance with the spirit of the present age. The nineteenth century is distinguished by a craving for the positive and the real – it is essentially an age of analysis and of criticism. The vast strides which the Philosophy of Matter has made of late, and the immense social influence exercised by its progress, have re-acted powerfully upon the tendencies of thought. The observing and reasoning faculties are daily solicited by some new discovery in Physics or in the application of Physics – and these faculties are (at least appear to be) the natural antagonists to the imagination. Hence the present dearth of Poetry and the death of Romance: ...” (Anon., 726 (25.9.1841), 740).