

V&R unipress

Representations & Reflections
Studies in Anglophone Literatures and Cultures

Volume 6

Edited by

Uwe Baumann, Marion Gymnich
and Barbara Schmidt-Haberkamp

Gislind Rohwer-Happe

Unreliable Narration im dramatischen Monolog des Viktorianismus

Konzepte und Funktionen

V&R unipress

Bonn University Press

© V&R unipress GmbH, Göttingen



Bibliographic information published by the Deutsche Nationalbibliothek

The Deutsche Nationalbibliothek lists this publication in the Deutsche Nationalbibliografie; detailed bibliographic data are available in the Internet at <http://dnb.d-nb.de>.

ISBN 978-3-89971-899-7

ISBN 978-3-86234-899-2 (E-Book)

**Publications of Bonn University Press
are published by V&R unipress GmbH.**

© Copyright 2011 by V&R unipress GmbH, D-37079 Göttingen

All rights reserved, including those of translation into foreign languages. No part of this work may be reproduced or utilized in any form or by any means, electronic or mechanical, including photocopying, microfilm and recording, or by any information storage and retrieval system, without permission in writing from the publisher.

Cover image: Girl with a Mirror, 1898 (platinum print) by Clarence Henry White (1871 – 1925); Private Collection / The Stapleton Collection / The Bridgeman Art Library Nationality / copyright status: American / out of copyright (STC224288)

Printing and binding: CPI Buch Bücher.de GmbH, Birkach

Printed in Germany

© V&R unipress GmbH, Göttingen

Für Markus und Welf

Inhalt

Danksagung	11
1 Einleitung	13
1.1 Fragestellung	13
1.2 Ziele und Methoden	19
1.3 Forschungsstand	26
2 <i>Unreliable Narration</i> im dramatischen Monolog	31
2.1 Erzähltheoretische Ansätze zur Lyrikanalyse	32
2.1.1 <i>Unreliable Narration</i> : eine Neukonzeptualisierung	39
2.1.2 <i>Unreliable Narration</i> : Anwendbarkeit auf den dramatischen Monolog und die Lyrik	52
2.2. Der dramatische Monolog: eine Gattung	54
2.2.1 Der dramatische Monolog: ein hybrides Genre	55
2.2.2 Die Grundmerkmale des dramatischen Monologs	60
2.3 Poetik des dramatischen Monologs	63
2.3.1 Die Sprecherfigur: Selbstdarstellung und Selbstcharakterisierung	65
2.3.2 Die Zuhörerfigur: Intensivierung von <i>unreliable narration</i>	72
2.3.3 Der Rezipient: Beobachter und Feststellungsinstanz von <i>unreliable narration</i>	74
2.4 Signale für <i>unreliable narration</i> im dramatischen Monolog	78
2.4.1 Textuelle Signale für <i>unreliable narration</i> im dramatischen Monolog	80
2.4.2 Extratextuelle Bezugsrahmen für <i>unreliable narration</i> im dramatischen Monolog	88
2.5 Dramatische Ironie und <i>discrepant awareness</i> als Voraussetzung für <i>unreliable narration</i>	93
2.6 Das Wirkungs- und Funktionspotential von <i>unreliable narration</i> im dramatischen Monolog des Viktorianismus	97

3 »On the Dangerous Edge of Things«: Interpretation und Typologie ausgewählter dramatischer Monologe	101
3.1 Psychologie und Literatur: <i>Unreliable Narration</i> im dramatischen Monolog des Viktorianismus – eine Kontextualisierung	102
3.2 Kulturelle Themen im Diskurs der Psychologie: Beherrschende Fragestellungen des Viktorianismus	108
3.3 Religion und religiöser Fanatismus	112
3.3.1 »The silly people take me for a saint«: Selbstentlarvung durch Anspruchsdenken in Alfred Lord Tennysons »St Simeon Stylites« (1833)	115
3.3.2 »Ave, Virgo! Gr-r-r – you swine«: Unwissentliche Selbstentlarvung und religiöse Bigotterie in Robert Brownings »Soliloquy of the Spanish Cloister« (1842)	128
3.3.3 »Hush! I alone will speak«: Religiöser Wahn und Märtyrertum in Charles Kingsleys »Saint Maura. A.D. 304« (1852)	138
3.4 Tödliche Leidenschaft – Verbrechen zwischen Wahn und Wirklichkeit	149
3.4.1 »I found a thing to do«: Kontrollierter Wahnsinn in Robert Brownings »Porphyria’s Lover« (1836)	152
3.4.2 »Her worn-off eyelids madden me«: <i>Unreliable Narration</i> als Kontamination der Lyrik in Charles Algernon Swinburnes »The Leper« (1866)	164
3.4.3 »I marvel much if my mind be right«: Re-Writing <i>unreliable narration</i> – unzuverlässiges Erzählen als intertextuelles Phänomen in William Morris’ »The Wind« (1858) & Robert Bulwer-Lyttons »Trial by Combat« (1868)	175
3.5 »The Great Social Evil« – Prostitution als sozialer Missstand und moralischer Konflikt	203
3.5.1 »I wonder if you think of me«: Empathie und Doppelmoral in Dante Gabriel Rossettis »Jenny« (1870)	207
3.5.2 »For I am modest«: Konventionsüberschreitung und -kritik in Augusta Websters »A Castaway« (1870)	227
3.6. Todeserwartung und Erinnerungskult	247
3.6.1 »Dost thou mind me, dear, so much?«: Ich-Fokussierung und Zuhörermanipulation in Elizabeth Barrett Brownings »Bertha in the Lane« (1844)	250
3.6.2 »Dickie, it’s your Daddy dying! You’ve got to listen to him!«: Schmähungsrhetorik in Rudyard Kiplings »The ›Mary Gloster« (1894)	267

4 Ausblick: Die funktionsgeschichtliche und kulturwissenschaftliche Relevanz des dramatischen Monologs des Viktorianismus	279
Bibliographie	287
Primärliteratur	287
Dramatische Monologe	287
Weitere Primärliteratur	289
Sekundärliteratur	289

Danksagung

Mein herzlichster Dank gilt Herrn Prof. Dr. Uwe Baumann für seine umsichtige, freundschaftliche Betreuung, seine uneingeschränkte Unterstützung und die vielen ermutigenden, neue Perspektiven aufzeigenden Gespräche.

Ein sehr inniger Dank gebührt Frau Prof. Dr. Marion Gymnich, die immer ein offenes Ohr für alle meine Fragen hatte, mich motivierte, unterstützte und inspirierte.

Ein besonderer Dank an Herrn Prof. Dr. Ansgar Nünning, der mit einem langen Gespräch den Anstoß zu dieser Studie gab und in der Folge meine Arbeit durch seine konstruktive Kritik im Rahmen meiner Teilnahme am Internationalen Promotionsprogramm Literatur- und Kulturwissenschaften der Justus-Liebig-Universität Gießen wesentlich bereichert hat.

Für seine produktiven Einfälle möchte ich auch Prof. Dr. Wolfgang Hallet danken.

1 Einleitung

1.1 Fragestellung

Der dramatische Monolog ist untrennbar mit dem Phänomen des unzuverlässigen Erzählens verbunden. Umso erstaunlicher ist es, dass bisher keine Auseinandersetzung mit dieser Thematik erfolgt ist. Der Einsatz unzuverlässigen Erzählens begründet die Sonderstellung des dramatischen Monologs im literarischen Kanon, dennoch fehlt es bislang an einer allgemeinen Beschreibung der Funktions- und Wirkungsweisen und der verschiedenen Ausprägungen dieses narrativen Phänomens im dramatischen Monolog. Selbst Texte, die für die Lyrik des Viktorianismus als zentral gelten und deren Untersuchung in der Sekundärliteratur großen Raum einnimmt, wie z. B. Robert Brownings »My Last Duchess« (1842), sind bisher nicht unter besonderer Berücksichtigung dieses für die Gattung des dramatischen Monologs kennzeichnenden, gar gattungskonstituierenden, narrativen Phänomens betrachtet worden. Zwar gibt es in der Sekundärliteratur zahlreiche Versuche, die Bedeutung des einen oder anderen dramatischen Monologs herauszustellen, doch scheitern diese Beiträge allesamt an der Tatsache, dass sie das wesentliche Merkmal des Genres, die erzählerische Unzuverlässigkeit, ignorieren oder aber in Ermangelung eines theoretischen Bezugsrahmens elegant umschiffen.

Im Gegensatz zu den zahlreichen bisherigen, theoretisch wenig fundierten – wenn auch zeitweise durchaus attraktiven und faszinierenden – Einzelanalysen der als herausragend und für den dramatischen Monolog des Viktorianismus als modellhaft geltenden Texte, soll diese Studie eben nicht einfach eine weitere Interpretation von »My Last Duchess« bieten. Der Fokus dieser Untersuchung liegt auf der Verdeutlichung der Wechselwirkung zwischen der literarischen Form des dramatischen Monologs und dem narrativen Konzept des unzuverlässigen Erzählens und basiert auf Ansgar Nünning's Neukonzeptualisierung (2005; 2008) und der Übertragung dieses narrativen Konzepts auf die Lyrik.

Auf der Suche nach dem Grund für die augenscheinliche Vernachlässigung der für den dramatischen Monolog zentralen Fragestellung nach seinem Er-

zählkonzept offenbaren sich weitere Forschungslücken und Versäumnisse in der Typologisierung und Theoriebildung. So ist die Gattung des dramatischen Monologs bisher nur unzulänglich und kaum zufriedenstellend untersucht worden. Das bereits 1947 von Ina Beth Sessions in ihrem Aufsatz »The Dramatic Monologue« konstatierte Versäumnis »[t]hrough the years detailed attention has been given to the lyric, epic, short-story, drama, novel, and other literary forms, but comparatively few references have been made to the dramatic monologue« (Sessions 1947: 503) wird von Robert Langbaum (1957: 75) wiederholt: »Writers on the dramatic monologue never fail to remark how little has been written on the subject – and I shall be no exception.« Die Tatsache, dass Cornelia Pearsalls Artikel aus dem Jahr 2000 zum dramatischen Monolog seine theoretischen Grundlagen aus den Untersuchungen von Samuel Silas Curry (1965 [1908]), Robert Langbaum (1957), A. Dwight Culler (1975), Clyde de L. Ryals (1983), Herbert F. Tucker (1984) und Elizabeth Howe (1996) bezieht, verweist ebenso auf einen Mangel an Forschungsliteratur zum dramatischen Monolog wie Pearsalls (2000: 69) Ansicht: »Among the finest descriptions of the form remains Arthur Henry Hallam's 1831 pronouncement, which actually predates the prototypical examples of the Victorian dramatic monologue«. Offensichtlich wird in dieser Feststellung außerdem die Schwierigkeit den Ursprung des dramatischen Monologs genau zu bestimmen. Die weit verbreitete Annahme, dass es sich bei dem dramatischen Monolog um ein sich aus antiken Formen kontinuierlich entwickelndes Genre handelt, ist ebenso irreführend – nicht zuletzt weil solch eine Entwicklungslinie allein auf der Definition basiert, dass ein dramatischer Monolog ein Gedicht mit Ich-Erzähler ist, dessen Sprecher nicht mit dem Autor gleichzusetzen ist, ⁻¹ wie die Einschätzung, dass einzelne Gedichte vor der viktorianischen Zeit als dramatische Monologe gelten können, zeigt.²

Die verschiedenen Definitionen des dramatischen Monologs sind widersprüchlich und zu breit angelegt, wie auch Herbert F. Tucker (1984: 121 f.) feststellt: »»Dramatic Monologue« is a generic term whose practical usefulness does not seem to have been impaired by the failure of literary historians and taxonomists to achieve consensus in its definition«. Jeder Kritiker scheint rein intuitiv einordnen zu können, ob es sich bei einem Text um einen dramatischen

1 Diese Annahme findet sich bei Alan Sinfield (1977: 42), der in seinem 5. Kapitel sämtliche Entwicklungslinien des »dramatischen Monologs« seiner Definition verfolgt. Allerdings ist seine Beschreibung kontraproduktiv, da bereits Robert Langbaum (vgl. 1957: 75) zutreffend festgestellt hatte, dass eine solche einfache Definition des dramatischen Monologs viel zu weit sei (vgl. hierzu auch Byron [2003: 30 f.], die ausdrücklich auch auf den Gegensatz zwischen Langbaum und Sinfield verweist).

2 Elizabeth A. Howe (1996: xiii) bietet eine Auflistung der ihrer Meinung nach als dramatische Monologe zu klassifizierenden Texte von angelsächsischer Zeit bis ins frühe 19. Jahrhundert, verweist aber darauf, dass das Verdienst, die psychologischen Möglichkeiten dieser lyrischen Form vollends auszuschöpfen, Alfred Tennyson und Robert Browning gebührt (vgl. ebd.: 21).

Monolog handelt oder nicht. Auf feststehende Bezugsgrößen wird dabei allerdings nicht zurückgegriffen; vielmehr dienen persönliche Einschätzungen als Raster zur Kategorisierung. Eine präzise Analyse des Genres wird in jüngerer Zeit besonders dadurch erschwert, wenn nicht gar verhindert, dass keine Einigkeit über die Korpusbildung herrscht:

The problems of establishing any generic uniformity have recently begun to escalate as the general expansion of the Victorian poetic canon has started to have implications for the specific categorisation of the dramatic monologue. If the critics have failed to achieve any consensus in discussing the traditional canon of monologues [...] what happens when we begin to include [...] ›minor‹ writers [...]? (Byron 2003: 2)

Diese ungelöste Fragestellung wird in neuen Anthologien zur viktorianischen Lyrik, wie z. B. im Fall der von Francis O’Gorman herausgegebenen *Anthology of Victorian Poetry* (2004) deutlich reflektiert: Gedichte werden mehr oder weniger willkürlich auf Basis unhinterfragter traditioneller Kategorien als dramatische Monologe klassifiziert. Auch Glennis Byron, die ansonsten in ihrer Studie von 2003 einen sehr guten Überblick über den dramatischen Monolog gibt und eben nicht nur Einzelinterpretationen bietet, entzieht sich einer konkreten Festlegung in der Definition und weicht den zentralen Abgrenzungsfragen zum dramatischen Monolog aus. Das neben dem Roman bedeutendste Genre des Viktorianismus, dessen Einfluss auf die Lyrik des Modernismus unbestritten ist,³ ist bisher also nicht hinreichend definiert worden. Ein Konsens bezüglich einer Definition oder eines charakteristischen Merkmalsbündels ist bisher nicht erreicht worden.

Eine ähnliche Problematik haftet dem Konzept des unzuverlässigen Erzählens an. Seit Wayne C. Booth 1961 den Begriff einführte, wurden in der Theoriebildung bis heute immer wieder grundlegende Unsicherheiten reproduziert. Allerdings heben sich die jüngsten Konzepte von James Phelan (2005) und Ansgar Nünning (zuletzt 2008) von dieser rein repetitiven Theoretisierung ab und

3 Byron (2003: 5) beschreibt die Entwicklung des dramatischen Monologs im Anschluss an den Viktorianismus folgendermaßen: »Modernist poets such as Ezra Pound and T.S. Eliot initially appropriate the form for the purposes of experimenting with poetic voice, but out of these experiments a new kind of poem begins to evolve, and the speaking ›I‹ fragments into a multiplicity of voices.« In der Kritik werden diese Experimente häufig als das Ende der Gattung des dramatischen Monologs gewertet, stellt Byron fest. Sie selbst ist jedoch anderer Ansicht und wählt dafür einen anderen Ansatz: »A reconsideration of the fate of the monologue might begin with the recognition that earlier assessments of the decline of the monologue in the early twentieth century are based on the work of a small number of canonical and primarily male poets. The ongoing process of opening up the canon allows for an adjustment of focus which may well eventually produce a slightly different story [...] It may well be then, that the dramatic monologue survived Modernism and its aftermath in a more vigorous state than is generally believed, and that it survived primarily as an instrument of social critique.« (ebd.: 117 f.; 120).

bieten neue, typologisch ausdifferenzierte, anwendungsbezogen funktionalisierbare Ausgangspunkte. Phelans Ansatz, der aufgrund der von ihm gewählten Terminologie traditionell erscheint, leistet einen Beitrag zur Kategorisierung verschiedener Arten des unzuverlässigen Erzählens und modifiziert das strittige Konzept des impliziten Autors zu einer sinnvollen Bezugsgröße für eine Analyse des unzuverlässigen Erzählens. Bei Nünning erfolgt eine Neukonzeptualisierung des unzuverlässigen Erzählens, die auf einem kognitiven Ansatz beruht und dem Leser eine wesentliche Funktion bei der Entstehung von unzuverlässigem Erzählen zuschreibt. Nünning fordert in seinen Betrachtungen zum unzuverlässigen Erzählen wiederholt, dass dieses Konzept auch für andere literarische Gattungen als den Roman fruchtbar gemacht werden soll – ein Forschungsprogramm, das bisher nicht hinreichend realisiert wurde (vgl. Nünning 2005: 105).⁴ Der dramatische Monolog erscheint in diesem Zusammenhang als ein nahe liegendes Untersuchungsobjekt, ist das Konzept des unzuverlässigen Erzählens für ein Textverständnis doch unabdingbar. Nur durch eine Bewusstwerdung des Vorliegens unzuverlässigen Erzählens im dramatischen Monolog kann eine Analyse der Aussagen der Sprecherfigur und der darüber hinausgehenden Implikationen für die Charakterisierung derselben und der eigentlichen Bedeutung des Textes erfolgen.

Durch den Einsatz unzuverlässigen Erzählens kann der dramatische Monolog des Viktorianismus seine wesentlichen sozialen Funktionen erfüllen: die Infragestellung überkommener Werte und Traditionen (vgl. Byron 2003: 100), die Thematisierung von »madness, desire, menacing passions, moral conflict, and tensions between men and woman« (Purchase 2006: 182) und von »deeply unpleasant subject matter« (ebd.), sowie die Konfrontation des Lesers mit abnormen Positionen, also dem, was der Viktorianer unter dem Sammelbegriff »Other«⁵ subsumierte. Die deutliche thematische Affinität des dramatischen Monologs zur Grenzüberschreitung, wie sie z. B. von Pearsall (2003: 73) festgestellt wird, kann erst durch den Einsatz erzählerischer Unzuverlässigkeit voll entfaltet werden. Mit seiner Darstellung subversiver Perspektiven übt der dramatische Monolog bis heute eine oftmals irritierende, wenn nicht gar beunruhigende Wirkung auf den Leser aus, gleichzeitig vermögen aber seine skandalträchtigen Ansichten wegen ihres subversiven Charakters zu fesseln. Die Fas-

4 Nünning (2005: 105) nennt explizit das *memory play* und den dramatischen Monolog und verweist auch auf andere Bereiche wie Justiz und Politik, in denen unzuverlässiges Erzählen wesentliche Funktionen erfüllt.

5 »Other: [...] is represented by [...] Catholicism (but also Hinduism or Islamicism), and Godlessness, foreignness, femininity, homosexuality, blackness, irrationality, madness, moral and sexual laxity, criminal deviance, lack of industry, lack of purpose, lack of invention or endeavour, and outright laziness, all of which constitute a threat to the integrity of Victorian ideas and attitudes.« (Purchase 2006: 106)

zination, die von dieser Gattung ausgeht, wird wesentlich durch den Einsatz unzuverlässigen Erzählens evoziert, welches die illusionsfördernde⁶ Darstellung des Erzählers als Person mit eigener autonomer Stimme, die von ihrem Standpunkt vollends überzeugt ist, ermöglicht. Durch unzuverlässiges Erzählen entsteht beim Leser der Eindruck, er erhielte einen unmittelbaren Einblick in die Psyche von Personen, die gesellschaftlich marginalisierte und tabuisierte Positionen vertreten oder schlichtweg wahnsinnig sind. Für eine authentische Repräsentation der charakteristischen Eigenschaften und Eigenheiten einer Sprecherfigur ist der Einsatz unzuverlässigen Erzählens somit unverzichtbar.

Der Fokus der Arbeit liegt auf dem Zusammenhang und der Wechselwirkung zwischen der Gattung des dramatischen Monologs und dem Einsatz unzuverlässigen Erzählens. Diese Studie ist die erste, die sich mit dem Phänomen des unzuverlässigen Erzählens im dramatischen Monolog befassen wird. Es soll gezeigt werden, in welchem Umfang die Analyse der Strukturen des dramatischen Monologs, seines Wirkungspotentials und seiner Funktionen erleichtert wird, wenn man den Einsatz unzuverlässigen Erzählens in diesem Genre sichtbar macht und einen Beschreibungs- und Interpretationsansatz des dramatischen Monologs von diesem narrativen Ansatz ausgehend wählt. Durch die konsequente und ausführliche Betrachtung des unzuverlässigen Erzählens können neue und weiterführende Bedeutungsebenen im dramatischen Monolog erschlossen und verifiziert werden, die in den bisherigen Analysen nicht oder nur wenig berücksichtigt wurden. Diese Studie bietet eine systematische funktions- und kulturgeschichtliche Betrachtung des dramatischen Monologs auf der Basis narrativer Strukturen, die das Funktions- und Wirkungspotential des dramatischen Monologs bestimmen und charakteristisch für dieses Genre sind.

Neben der ausführlichen Betrachtung des Zusammenhangs zwischen narrativem Konzept und literarischer Gattung soll die vorliegende Arbeit einen Beitrag zur Präzisierung des Phänomens des unzuverlässigen Erzählens leisten. Dabei soll sicherlich keine weitere Neukonzeptualisierung der Theorie erfolgen, da Ansgar Nünning hier bereits überzeugende Arbeit geleistet hat. Vielmehr soll Nünning (2005; 2008) kognitiv-basierte Neukonzeptualisierung des unzuverlässigen Erzählens unter Berücksichtigung von James Phelans (2005) Neufassung des impliziten Autors – wie von Nünning (2005: 105) gefordert – auf eine andere Gattung als den Roman, in diesem Falle also die Lyrik, angewandt werden und ihre Übertragbarkeit so demonstriert werden. Der dramatische Monolog bietet sich als exemplarisches Genre für eine solche Untersuchung besonders an, da er in Aufbau, Form und narrativer Struktur viele Gemeinsamkeiten mit dem Roman aufweist (vgl. Howe 1996: 10), was die Übertragung vieler Erkenntnisse

6 Zur Begrifflichkeit der Illusionsförderung und -bildung vgl. Werner Wolfs Studie *Ästhetische Illusion und Illusionsdurchbrechung in der Erzählkunst* (1993).

zum unzuverlässigen Erzählen, die im Zuge der Romananalyse gewonnen wurden, erleichtert; gleichzeitig werden aber in der Analyse unzuverlässigen Erzählens im dramatischen Monolog auch interessante Unterschiede zwischen lyrischem Text und Erzähltext hervorgehoben. Die offensichtlichen Gemeinsamkeiten des dramatischen Monologs mit der Figurenrede im Drama können im Anschluss an diese Studie die Grundlage bilden, mit den gewonnenen Erkenntnissen und Analysemethoden auch im Rahmen der Dramenanalyse neue, wertvolle Interpretationsebenen zu erschließen.

Im Gegensatz zum Roman, in dem die Analyse erzählerischer Unzuverlässigkeit bereits viel weiter fortgeschritten ist,⁷ steht die Betrachtung des Konzepts im dramatischen Monolog ganz am Anfang. In dieser Studie soll es deshalb zunächst darum gehen, das Gesamtkonzept überhaupt für eine Gattung, deren Beschreibung selbst mehr als unzulänglich und deren Korpus undefiniert ist, nutzbar zu machen und dabei den konstitutiven Charakter des narrativen Konzepts für dieses Genre herauszustellen. Das Ziel der vorliegenden Arbeit ist es, unzuverlässiges Erzählen theoretisch so zu fassen, dass durch die Anwendung dieses Konzepts inhärente Bedeutungen dramatischer Monologe, die bisher vernachlässigt wurden oder nicht belegbar waren, aufgedeckt und belegt werden können. Auf Basis der durch die Anwendung gewonnenen Erkenntnisse soll schließlich eine Typologie der Formen und Funktionen des unzuverlässigen Erzählens im dramatischen Monolog erstellt werden.

Die Studie wird also im Wesentlichen von der Frage nach der engen Verbindung zwischen unzuverlässigem Erzählen und dramatischem Monolog geleitet, mit der Untersuchungen des Einflusses des narrativen Konzepts auf das Funktions-, Wirkungs- und Bedeutungspotential des dramatischen Monologs einhergehen, wodurch die Interpretation und Analyse dramatischer Monologe eine neue Erkenntnisebene erhält. Auf der Grundlage dieser Erkenntnisse lässt sich eine Typologie der Formen und Funktionen unzuverlässigen Erzählens im dramatischen Monolog erstellen. Auf der Basis dieses vordergründigen Ziels der Studie kann schließlich die funktionsgeschichtliche und kulturwissenschaftliche Relevanz des dramatischen Monologs des Viktorianismus näher bestimmt werden – eine Frage, die in der Sekundärliteratur bisher ebenfalls keine ausführliche Berücksichtigung findet. Weiterführende Betrachtungen, wie eben zum unterschiedlichen Funktionspotential dramatischer Monologe männlicher und weiblicher Autoren, bilden Forschungsdesiderate für zukünftige Studien.⁸

7 Vgl. z. B. Boyle (1969), Martin (1980), McCarthy (1981), Hof (1984), Lyons (1989), O'Neill (1994), A. Nünning (1997), V. Nünning (1998), Jahn (1998), Fludernik (1999), Antor (2001) und Allrath (2005).

8 Aus Gründen dieser Schwerpunktsetzung kann diese Arbeit nicht auf grundsätzlicher Ebene auf den *gender*-Aspekt eingehen, in den Einzelanalysen wird dennoch auf die Frage nach einer möglichen Diskrepanz im Funktionspotential unzuverlässigen Erzählens zwischen den Tex-

1.2 Ziele und Methoden

Um der zentralen Fragestellung gerecht werden zu können, bedarf es zunächst einiger theoretischer Vorüberlegungen. Nach einem Überblick über die zwar wenig umfangreichen, qualitativ aber umso überzeugenderen erzähltheoretischen Ansätze zur Lyriktheorie, die Peter Hühn und Jörg Schönert (2005) vorgelegt haben und welche die Grundlage für eine tiefer gehende narratologische Betrachtung des dramatischen Monologs bilden, folgt die Darstellung des Konzepts des unzuverlässigen Erzählens im Speziellen. Hier werden die wesentlichen Ansätze in der Theoriebildung dargestellt, Ziel ist allerdings nicht die Zusammenstellung einer Geschichte des unzuverlässigen Erzählens oder gar eines weiteren Forschungsberichts; vielmehr geht es darum, die unterschiedlichen Ansichten, v. a. die von Ansgar Nünning (2005; 2008) und James Phelan (2005), so zu synthetisieren, dass sie für die vorliegende Studie im Hinblick auf den speziellen Untersuchungsgegenstand, die lyrische Gattung des dramatischen Monologs, den Ausgangspunkt bilden können. Bei dieser Aneignung und Modifikation des narrativen Konzepts, welches bisher bekanntermaßen fast ausschließlich auf Erzähltexte angewandt worden ist, steht die Anwendbarkeit und Nützlichkeit im Vordergrund, da diese Untersuchung ebenfalls keine weitere Theorie des unzuverlässigen Erzählens liefern, sondern aufzeigen soll, dass dieses narrative Konzept auch in anderen Gattungen auftritt bzw. im Fall des dramatischen Monologs sogar gattungskonstitutiv ist, und welche Formen und Funktionen es in diesem neuen Gattungszusammenhang erfüllt. Ein Vergleich mit den Formen und Funktionen in anderen Gattungen ist ebenfalls nicht das

ten männlicher und weiblicher Autoren eingegangen werden. Diese Fragestellung nach einem geschlechtsspezifischen Unterschied ist nicht zentral für die vorliegende Studie, sie verdient aber dennoch Beachtung, weil auch in neueren Studien, wie z. B. bei Elizabeth Howe (1996) oder W. David Shaw (1999), der dramatische Monolog weiblicher Autoren regelmäßig vernachlässigt oder ganz ignoriert wird, obwohl gerade die Werke von Autorinnen wie Augusta Webster oder Elizabeth Barrett Browning für das Genre von großer Relevanz sind (vgl. Byron 2003: 27). Die bisherige Vernachlässigung der Verfasserinnen dramatischer Monologe in der Definition der Gattung und im Kanon resultiert nicht zuletzt daraus, dass in der Kritik, v. a. in der Geschlechterforschung, immer wieder die Besonderheit und Unterschiedlichkeit im Schreiben weiblicher Autoren herausgestellt wird (vgl. Scheinberg 1997: 175). Scheinberg verweist zu Recht darauf, dass eine solche Betrachtungsweise für die Definition einer Gattung hinderlich ist (vgl. ebd.). Da diese Studie einen generisch-typologischen Ansatz zum Verständnis der Funktions-, Wirkungs- und Einflussweisen des unzuverlässigen Erzählens auf den dramatischen Monolog bieten soll, werden dramatische Monologe weiblicher Autorinnen selbstverständlich berücksichtigt werden. Der von Gaby Allrath (2005: 1) erhobene Vorwurf, dass fast ausschließlich Texte männlicher Autoren hinsichtlich unzuverlässigen Erzählens untersucht würden, kann für diese Studie also nicht gelten. Ein primär *gender*-basierter oder feministisch-narratologischer Ansatz für eine Untersuchung des unzuverlässigen Erzählens im dramatischen Monolog des Viktorianismus bietet sich aufgrund der Tatsache, dass das narrative Phänomen an sich bisher in dieser Gattung noch nicht untersucht wurde, explizit nicht an und wäre für die hier vorliegende Studie vermutlich kontraproduktiv.

Ziel dieser Studie, würde aber ein interessantes Forschungsfeld für weitere Betrachtungen bieten.⁹

Nach der Vorstellung des zu untersuchenden narrativen Konzepts steht die Beschreibung der literarischen Gattung des dramatischen Monologs im Zentrum der weiteren theoretischen Grundüberlegungen. Dabei soll zunächst die Stellung des dramatischen Monologs im Gesamtgefüge der literarischen Gattungen genauer beleuchtet werden, handelt es sich bei dieser besonderen, als idiosynkratisch zu bezeichnenden Gattung doch um einen ausgewiesenen Gattungshybrid, dessen Form ihn zwar als eindeutig lyrischen Text klassifiziert, der aber dennoch große Verwandtschaft zu den anderen beiden klassischen Großgattungen aufweist – ein Umstand, der ihn zu einem besonders reizvollen, aber auch besonders komplizierten Untersuchungsobjekt macht.

Neben dieser größeren, hierarchisch übergeordneten Einordnung des dramatischen Monologs in ein literarisches Gesamtgefüge ist es dringend notwendig, den dramatischen Monolog als Gattung zu beschreiben. Hierbei ist es wesentlich, sich von traditionellen Ansätzen zu lösen. So soll weder – wie in der Vergangenheit häufig geschehen – eine einseitige Betrachtung des dramatischen Monologs, die im Wesentlichen nur Robert Brownings »My Last Duchess« beschreibt und auf der Grundlage dieses Textes ein normatives Raster erstellt, welches dann nur modifiziert auf andere dramatische Monologe anzuwenden ist,¹⁰ erfolgen, noch soll eine Beschreibung losgelöst von allen formalen Kriterien gegeben werden. Vielmehr soll das Genre mit Blick auf den Einsatz unzuverlässigen Erzählens neu definiert werden, um eine präzisere Beschreibung des spezifischen Zusammenhangs zwischen Gattung und Erzählform zu ermöglichen. Dabei soll ausdrücklich nicht der Ansatz einer rigiden Grenzziehung zwischen dem dramatischen Monolog und verwandten lyrischen Formen verfolgt werden; ein solcher Weg wäre schon aufgrund des zuvor diskutierten hybriden Charakters der Gattung kontraproduktiv. Stattdessen soll ein Merkmalsbündel des dramatischen Monologs erstellt werden, welches eine überzeugende Korpusbildung erlaubt. Auch hier muss darauf hingewiesen werden, dass eine systematische Definition des dramatischen Monologs ein eigenes Projekt bilden würde. Im Rahmen dieser Untersuchung kann es also nur darum gehen, eine für die hier zentrale Fragestellung erschöpfende Definition zu bieten, die aber gleichzeitig sicherlich Impulse für eine umfassende weitere Analyse der Gattung geben mag.

Der allgemeinen, zusammenfassenden Beschreibung der zentralen Merkmale

⁹ Von Interesse wäre hier für weitere Forschungsansätze z. B. eine Untersuchung der Funktions- und Wirkungsweisen von *unreliable narration* im Drama der Renaissance, wobei sich besonders eine Analyse der häufig genutzten Figur des Chorus anböte.

¹⁰ So z. B. bei Sessions (1947).

des dramatischen Monologs folgt eine genauere Darstellung der Elemente des dramatischen Monologs, die in enger wechselseitiger Verbindung mit dem Konzept des unzuverlässigen Erzählens stehen und Einfluss auf dieses nehmen. Da unzuverlässiges Erzählen notwendigerweise an eine Erzählerfigur gebunden ist, muss die Sprecherfigur des dramatischen Monologs eingehend betrachtet werden. Die Sprecherfigur des dramatischen Monologs zeichnet sich durch eine enorme Diskrepanz hinsichtlich ihrer Selbstdarstellung und Fremdwahrnehmung aus (vgl. Pearsall 2000: 68). Der Leser nimmt die Figur als wesentlich different von ihrer postulierten Selbstcharakterisierung wahr, was – stark vereinfacht – eine stark illusionsfördernde Wirkung bezüglich der Rezeption des Sprechers zur Folge hat: der Rezipient nimmt die Sprecherfigur als Person wahr. Eine solche Wahrnehmung der Sprecherfigur als reales Gegenüber bezeichnet Herbert F. Tucker (1984: 134 n. 10) als die größte Illusion des Textes, da das dargestellte Selbst letztendlich schließlich nur das Produkt eines fiktionalen Sprechakts und nicht ihr Produzent ist. Resultierend aus dieser Feststellung wünscht Tucker sich für den dramatischen Monolog: »A practical criticism that [...] will aim to demonstrate how the imaginary selves of various dramatic monologues are made up in words, how they are textually and contextually constituted« (ebd.). Diese Forschungslücke kann letztendlich nur durch eine Betrachtung des Einsatzes unzuverlässigen Erzählens geschlossen werden, ermöglicht dieses narrative Konzept es doch erst, die Sprecherfigur unter der einschränkenden Rahmenbedingung eines recht kurzen und dazu noch lyrischen Textes dennoch als idiosynkratische Persönlichkeit entstehen zu lassen.

Die Sprecherfigur des dramatischen Monologs ist auf eine Zuhörerfigur angewiesen (vgl. Martin 1985: 133). Dieser meist unbestimmte, oftmals auch kaum wahrnehmbare, intratextuelle Rezipient der Äußerungen der Sprecherfigur ist bedeutsam für die Ausprägung des unzuverlässigen Erzählens. Die Sprecherfigur lässt sich von den Reaktionen der Zuhörerfigur leiten, sie antizipiert diese und versucht ihr Gegenüber zu manipulieren. Aus diesem Grund ist auch die Betrachtung der Funktion der Zuhörerfigur im Rahmen einer Untersuchung des unzuverlässigen Erzählens im dramatischen Monolog erforderlich, da sie die Vorgehensweise der Sprecherfigur stark zu beeinflussen vermag und so vielfach die Unzuverlässigkeit der Sprecherfigur erst hervorruft oder sichtbar macht.

Darüber hinaus wird der Grad der Unzuverlässigkeit der Sprecherfigur durch die Zuhörerfigur intensiviert. Aufgrund der – allein schon durch ihr Schweigen begründeten – eklatanten Unterlegenheit und ihrer offensichtlichen Hilflosigkeit angesichts der dargestellten Situation, verstärkt die Zuhörerfigur die Unzuverlässigkeit der Sprecherfigur, da diese mangels eines ihr ebenbürtigen Gegenübers die Lage vollends beherrscht. Da die Zuhörerfigur mehr oder weniger nur als Adressat der höchst idiosynkratischen Selbstdarstellung des Sprechers fungiert, kommt die Unzuverlässigkeit der Sprecherfigur uneingeschränkt zur

Entfaltung. Gerade in dieser Unfähigkeit der Sprecherfigur einen adäquaten Gegenpol zu bieten, liegt eine weitere wesentliche Funktion der Zuhörerfigur: durch ihre Passivität wird beim Leser eine aktive Reaktion auf den dramatischen Monolog und die Sprecherfigur provoziert (vgl. Byron 2003: 22).

Die aktive Reaktion des Lesers auf die Sprecherfigur des dramatischen Monologs besteht im Wesentlichen zunächst darin, dass der Rezipient ein meist moralisch-ethisch begründetes Urteil über die Sprecherfigur fällt. Ausgehend von dieser notwendigerweise distanzierten Beobachtung der problematischen Ansichten der Sprecherfigur fällt der Leser auch das Urteil über die etwaige Unzuverlässigkeit der Sprecherfigur. Aus diesem Grund muss im Rahmen der Betrachtung der verschiedenen Elemente des dramatischen Monologs, die für das Vorliegen unzuverlässigen Erzählens relevant sind, auch die Rolle des Lesers eingehend untersucht werden, da letztendlich dieser in Abhängigkeit von seinen persönlichen Bezugsrahmen eine Entscheidung über die Unzuverlässigkeit der Sprecherfigur trifft.

Genau diese persönlichen Bezugsrahmen stehen ebenso wie die textuell vergebenen Signale für unzuverlässiges Erzählen im dramatischen Monolog im Fokus der weiteren theoretischen Betrachtungen. Dabei sollen die verschiedenen Hinweise, die in der textuellen Form des dramatischen Monologs typischerweise auf Unzuverlässigkeit hinweisen, ebenso genauer analysiert werden wie auch die extratextuellen Bezüge, auf Basis derer der Leser unter Einbeziehung der textuellen Marker sein Urteil über die Sprecherfigur fällt. Allerdings sind es nicht allein die textuellen Signale und extratextuellen Referenzbezüge des Lesers, welche die Unzuverlässigkeit der Sprecherfigur bestimmen, denn ohne das Vorhandensein von diskrepanter Informiertheit bzw. dramatischer Ironie kann unzuverlässiges Erzählen nicht generiert werden.¹¹ Aber nicht nur aus diesem Grund muss dieser wesentliche Baustein unzuverlässigen Erzählens eingehend untersucht werden. Gleichzeitig stellt dramatische Ironie ein weiteres außerordentlich relevantes Bindeglied zwischen dem zu untersuchenden narrativen Konzept und der literarischen Gattung dar, da sie auch unverzichtbares Element des dramatischen Monologs ist. Diese gemeinsame Schnittmenge zwischen *unreliable narration* und dramatischem Monolog unterstützt die hier vertretene These des gattungskonstituierenden Charakters des narrativen Phänomens für den dramatischen Monolog.

Den theoretischen Teil der Studie, die Darstellung der wesentlichen Elemente des dramatischen Monologs und des unzuverlässigen Erzählens sowie der

11 Vgl. zum Konzept der diskrepanter Informiertheit die ausführliche Studie von Klaus Peter Jochum *Discrepant Awareness. Studies in English Renaissance Drama* (1979). Zur Funktion von diskrepanter Informiertheit bzw. dramatischer Ironie im Kontext der Konzeption und Analyse von unzuverlässigem Erzählen vgl. Nünning (1999: 58).

Vernetzung dieser beiden zentralen Untersuchungsobjekte, schließt eine Einschätzung des Wirkungs- und Funktionspotentials unzuverlässigen Erzählens im dramatischen Monolog ab. Diese Einschätzung soll im sich anschließenden Hauptteil weiter ausdifferenziert und verifiziert werden.

Der Analyse und Interpretation ausgewählter dramatischer Monologe des Viktorianismus widmet sich der Hauptteil dieser Studie, dem die Kontextualisierung unzuverlässigen Erzählens im dramatischen Monolog des Viktorianismus vorangestellt ist. In dieser Kontextualisierung wird ein weiteres Mal die Untrennbarkeit der literarischen Form vom narrativen Phänomen verdeutlicht, da der dramatische Monolog in Abhängigkeit von *unreliable narration* kontextualisiert werden muss. So entsteht der dramatische Monolog als literarische Antwort auf die im Viktorianismus neu begründete Wissenschaft der Psychologie (vgl. Rohwer 2006: 137 f.). Die neue Gattung verschreibt sich der durch den Einsatz von unzuverlässigem Erzählen ermöglichten überzeugenden und lebendigen Illustration der menschlichen Psyche und der Darstellung ihrer Funktionsweisen mit literarischen Mitteln. Bedingt durch seinen Entstehungskontext und seine Zielsetzung ist der dramatische Monolog also vom narrativen Phänomen des unzuverlässigen Erzählens abhängig.

Der Fokus des dramatischen Monologs liegt auf der Behandlung der beherrschenden viktorianischen Fragestellungen, von denen sich die damalige Gesellschaft fasziniert, abgestoßen, verunsichert oder auch bedroht fühlte: Religion, Kriminalität, Moral und Tod. Die Gattung ermöglicht durch *unreliable narration* eine besondere Form der Auseinandersetzung mit diesen Kulturthemen, wie es sie in keiner anderen literarischen Gattung gibt, indem speziell die Innensicht und Isolation abnormer Figuren zur Darstellung gebracht werden. Die Interpretation und Typologie des dramatischen Monologs des Viktorianismus gliedert sich auf der Basis dieser vier großen Fragenkomplexe in vier Bereiche, in denen exemplarische Einzeltexte eingehend hinsichtlich der Wirkungsweisen erzählerischer Unzuverlässigkeit bezüglich des thematisierten Kulturthemas untersucht werden sollen.

Im Viktorianismus verliert die Religion ihre bisherige Funktion als unerschütterliche Basis des Glaubens. Die durch Kirchenspaltung in *Low, Broad* und *High Church* entstehenden vielfältigen religiösen Splittergruppen, die deutlich unterschiedliche Glaubensauffassungen vertreten, begünstigen paradoxerweise die Infragestellung einer göttlichen Allmacht insgesamt und tragen somit dazu bei, auch beim Einzelnen Identitätskrisen auslösen.¹² Hinzu kommt die Furcht

12 In Elizabeth Gaskells *North and South* (1854 – 1855) wird dies durch das Beispiel des Pfarrers Hale illustriert, der sich außer Stande sieht, seine religiösen Ansichten mit der herrschenden Meinung in Einklang zu bringen, und es daraufhin vorzieht, aus der *Church of England* auszuscheiden. Diese Entscheidung hat indirekt den baldigen Tod seiner Frau und auch den

vor dem wieder attraktiver werdenden Katholizismus, der das englische Selbstverständnis bedroht und der dem Gros der Gesellschaft mehr als mystischer Aberglaube denn als Religion erscheint. Durch den Einsatz katholischer Heiliger und Glaubender als unzuverlässige Sprecher thematisieren einige der im Rahmen dieser Studie untersuchten Monologe, Alfred Tennysons »St Simeon Stylites« (1833), Robert Brownings »Soliloquy of the Spanish Cloister« (1842) und Charles Kingsleys »Saint Maura. A.D. 304« (1852) diese Glaubenszweifel insgesamt und den Argwohn dem Katholizismus gegenüber im Besonderen. Die Religion als sinnstiftendes Konzept und die Existenz Gottes werden so hinterfragt, während die Angst vor der katholischen Kirche durch die Demaskierung ihrer Riten aufgelöst bzw. beherrschbar gemacht werden soll. *Unreliable narration* und seine Funktion im Rahmen der unwissentlichen Selbstentlarvung der Sprecherfigur ist ein wesentlicher Punkt der Analyse der dramatischen Monologe, die sich mit verschiedenen Facetten religiöser Verblendung auseinandersetzen.

Die viktorianische Obsession mit der Psyche (vgl. Rohwer 2006) bildet die Grundlage für das zweite große Kulturthema des dramatischen Monologs, Kriminalität und Wahnsinn. Unzuverlässiges Erzählen erlaubt eine zwar simulierte, aber stark illusionsbildende Darstellung psychischer Abläufe im dramatischen Monolog, und so sind es besonders die Gedanken und Motivationen Krimineller und Wahnsinniger, die eine große Faszination auf die Leserschaft ausüben. Insbesondere Verbrechen aus Leidenschaft, die angedeutete Darstellung von Sexualität an sich, aber auch deren Pervertierung bis hin zur Nekrophilie sowie der weibliche Körper als Hort der Sünde und Lustobjekt können im dramatischen Monolog relativ unproblematisch, d. h. ohne weitreichende zensurische Konsequenzen, dargestellt werden, gerade weil durch den Einsatz von *unreliable narration* eine Distanzierung zwischen Autor und Äußerungssubjekt stattfindet, während der Sprecher für den Leser gleichsam zur Fallstudie wird (vgl. Faas 1988: 185). Schockierend sind die Monologe, die von wahnsinnigen Figuren gesprochen werden, dennoch, da neben der Motivation zum Verbrechen auch deutlich wird, dass trotz fehlender Reue um Verständnis für eine Tat geworben wird, deren Unrechtmäßigkeit dem Sprecher nicht bewusst ist. Unzuverlässiges Erzählen wird in diesen Monologen vor allem durch die fehlende Fähigkeit zur rationalen und korrekten Interpretation der Realität durch den Sprecher generiert und verdient im Rahmen dieser Analysen ebenso besondere Betrachtung wie auch die Vernetztheit der Texte untereinander. So weisen Robert Brownings »Porphyria's Lover« (1836), Algernon Swinburnes »The Leper« (1866), William Morris' »The Wind« (1858) und Edward Bulwer-Lyttons »Trial

eigenen zur Folge, doch siegt das religiöse Gewissen über den Wunsch nach Konformismus und einem bequemen, gesicherten Leben.

by Combat« (1868) deutliche intertextuelle Bezüge zu einander auf, im Falle der beiden zuletzt genannten dramatischen Monologe handelt es sich gar um einen Fall von »Re-writing«, was auf die große Popularität und Bedeutung der Gattung und des Themas »Wahnsinn und Verbrechen« im kulturellen Bewusstsein des Viktorianismus verweist.¹³

Das dritte große Kulturthema bildet das moralische Selbstverständnis der viktorianischen Gesellschaft, dessen doppelgesichtiger Charakter vor allem auch in der Bewältigung des »Great Social Evil«, des allgegenwärtigen Problems der Prostitution, zu Tage tritt. Die Analyse der literarischen Verarbeitung der Prostitution und der an die Problematik geknüpften Doppelmoral im dramatischen Monolog steht im Rahmen dieser Studie stellvertretend für eine Vielzahl anderer – durchaus ebenfalls mit dieser Problemstellung verbundener – sozialer Missstände des Viktorianismus, wie z. B. die Klassenkonflikte, die Lebensbedingungen der *working class*, die Urbanisierung und der Frauenüberschuss. Die Prostitution als Untersuchungsthema herauszugreifen bietet sich vor allem deshalb an, weil die gewählten Monologe »Jenny« (1870) von Dante Gabriel Rossetti und »A Castaway« (1870) von Augusta Webster zwei gegenläufige Perspektiven auf die Problematik bieten und gleichzeitig ebenfalls auf sehr unterschiedliche Weise die Doppelmoral der Gesellschaft in Bezug auf das »Great Social Evil« bloßlegen. Die Analyse legt nicht nur die unterschiedlichen Funktionsweisen von *unreliable narration* in Abhängigkeit von der Selbstwahrnehmung der Sprecherfigur dar, sondern zeigt auch die deutliche Differenz in der qualitativen Ausprägung von unzuverlässigem Erzählen zur Darstellung einer ähnlichen Thematik auf. So hebt sich »A Castaway« deutlich von den anderen Monologen dieser Studie ab, da *unreliable narration* dort durch Missachtung der Konvention und bewusste Normenüberschreitung erzeugt wird.

Als letzter Themenkomplex wird die Auseinandersetzung des dramatischen Monologs mit der Todeserwartung und der viktorianischen Mode des Erinnerungskultes beleuchtet. Notwendigerweise spielt bei der Analyse von Elizabeth Barrett Brownings »Bertha in the Lane« (1844) und Rudyard Kipling »The »Mary Gloster«« (1894) auch die Religionsauffassung bzw. -krise wieder eine wichtige Rolle, dient der nicht zuletzt auch durch das Verhalten Königin Victorias angesichts des Todes ihres Mannes begünstigte Totenkult doch als Ersatz für ein zumindest fragwürdig gewordenes Leben nach dem Tod. »Bertha in the Lane«

13 Die Faszination der Viktorianer mit dieser Thematik wird durch die Beliebtheit von Romanen in der Tradition der *gothic novel* wie Wilkie Collins' *The Woman in White* (1859–60), Charlotte Brontës *Jane Eyre* (1847) oder Bram Stokers *Dracula* (1897) ebenso belegt wie durch die gleichfalls populären *sensation novels*, unter denen Mary Elizabeth Braddons *Lady Audley's Secret* (1861–62), dessen Protagonistin aufgrund ihrer kriminellen Energie letztlich in eine Nervenheilanstalt eingewiesen wird, besonders hervorzuheben ist (vgl. Rohwer 2006: 135).

und »The ›Mary Gloster‹« pervertieren diesen neuartigen Erinnerungskult durch den Einsatz unzuverlässigen Erzählens insoweit, als sie rücksichtslose, egoistische Persönlichkeiten porträtieren, die ihr Sterben als Machtmittel ausspielen und so die Zuhörerfigur grausam quälen und manipulieren. Der Fokus dieses letzten Anwendungskapitels liegt aus diesem Grund auf dem Wechselspiel zwischen Sprecher- und Zuhörerfigur, wobei insbesondere die Manipulationsstrategien der unzuverlässigen Sprecherfiguren genau untersucht werden sollen.

Wenn auch die Auswahl der Texte aufgrund des begrenzten Umfangs dieser Studie nur einen Auszug aus dem umfangreichen Korpus des dramatischen Monolog berücksichtigt,¹⁴ so sind diese Texte doch als idealtypisch anzusehen und erlauben deshalb den die Studie abschließenden Ausblick auf die funktionsgeschichtliche und kulturwissenschaftliche Relevanz des dramatischen Monolog auf der Basis der gewonnenen Erkenntnisse. Die in dieser Studie erlangten Ergebnisse zur besonderen Funktion und Wirkung unzuverlässigen Erzählens im dramatischen Monolog des Viktorianismus können so weitere Impulse für die Untersuchung dieses zentralen narrativen Phänomens in anderen literarischen Formen und zur Darstellung anderer Kulturthemen anderer Epochen geben.

1.3 Forschungsstand

Eine Diskussion und Darstellung des Forschungsstandes zum unzuverlässigen Erzählen im dramatischen Monolog gestaltet sich insofern als sehr schwierig bzw. sehr einfach, als es zu dieser Thematik bisher lediglich einen Aufsatz gibt: James R. Bennetts »Inconscience: Henry James and the Unreliable Speaker of the Dramatic Monolog« (1987). Bennett leistet dabei wichtige Vorarbeit, da er die These vertritt, dass dramatische Monologe fast ausnahmslos eine unzuverlässige Sprecherfigur haben: »[T]he dramatic monolog focuses almost exclusively [...] upon the flawed narrator. That is its strength and pleasure as a literary form, as well as its limitation« (Bennett 1987: 74). Als »flawed narrator« bezeichnet Bennett den »inconscient (morally or intellectually unreliable) narrator« (ebd.). Leider erfolgt trotz Bennetts explizitem Hinweis keine weitergehende Untersuchung der Verbindung zwischen Gattung und narrativem Phänomen, dessen explizite Benennung er ebenfalls vermeidet. Stattdessen bezeichnet er seine Untersuchung zum dramatischen Monolog als »a study of the monolog through

14 Der Umstand, dass nur zwei weibliche Autoren betrachtet werden, bietet sicherlich Ansatz zu feministisch basierter Kritik. Ein weiteres Mal sei deshalb betont, dass es hier nicht um eine feministisch-narratologische Lesart des dramatischen Monologs geht, sondern darum, unzuverlässiges Erzählen im dramatischen Monolog zu untersuchen.

the perspective of Henry James« (ebd.). Diesen Ansatz rechtfertigt Bennett mit einem Zitat aus Wayne C. Booths *Rhetoric of Fiction*, in welchem dieser feststellt, dass man das Thema narrativer Unzuverlässigkeit wohl kaum ohne einen Rückgriff auf James behandeln könne (vgl. Booth 1961: 425). Bennett sieht also in interpretatorischer Weiterführung von Booths Erkenntnissen das Phänomen der *unreliable narration* ausschließlich in Bezug auf Henry James. Dennoch bietet Bennett eine überblicksartige Zusammenstellung dramatischer Monologe, die fruchtbare Impulse für weitere Untersuchungen geben. So schließt sich die vorliegende Studie Bennetts Einschätzung an und verfolgt in einer Weiterführung seiner Feststellung des Zusammenhangs zwischen narrativem Phänomen und Gattung die These, dass Texte nur dann als dramatische Monologe klassifiziert werden können, wenn ihr Sprecher unzuverlässig ist.¹⁵

Peter Hühns (2005a) Interpretation des Beispieltexes »The Bishop Orders His Tomb« von Robert Browning erwähnt ebenfalls die erzählerische Unzuverlässigkeit als charakteristisch für den dramatischen Monolog und beschreibt diese auch im Zuge der Analyse. Allerdings geht es Hühn um die Darstellung der grundsätzlichen Möglichkeit der Anwendung erzähltheoretischer Ansätze zur Lyrikanalyse – ein Theoriekonzept, welches für diese Studie von außerordentlicher Relevanz ist. Aus diesem Grund ist auch seine Untersuchung des unzuverlässigen Erzählens im dramatischen Monolog nicht erschöpfend, sondern eher ein Mosaikstein in einer größeren narrativen Betrachtung. So erwähnt und beschreibt er unzuverlässiges Erzählen eher *en passant* und verweist selbst darauf, dass es hier noch eingehender und genauer Analysen und Beschreibungen bedarf.

Genau diese Blindstelle in der Forschung soll die vorliegende Studie schließen, denn auch die umfangreiche Literatur zur Theorie des unzuverlässigen Erzählens selbst, deren jüngste Beiträge (Nünning [2005; 2008]; Phelan [2005]) wesentlicher Bestandteil der theoretischen Fundierung der vorliegenden Untersuchung sind, hat sich bisher noch gar nicht mit der Bedeutung und Funktionsweise der *unreliable narration* im dramatischen Monolog befasst. Dieses Defizit in der Literatur ist sicherlich auch einer der Gründe für den zu Beginn dieser Studie erwähnten, sehr unbefriedigenden Stand in der Forschung zum dramatischen Monolog, da eine Definition und Beschreibung dieser Gattung erst durch die Einbindung des narrativen Konzepts ermöglicht und sinnvoll wird.

Die Bedeutung unzuverlässigen Erzählens für den dramatischen Monolog ist der bisherigen sich mit der Gattung des dramatischen Monologs befassenden

15 Die unzuverlässige Sprecherfigur ist das distinktive Merkmal des dramatischen Monologs, wie in 2. gezeigt werden wird, und damit das Merkmal, durch das der Kanon und die Gattung konsequent definiert werden können.

Forschungsliteratur offensichtlich entgangen, obwohl sich durchaus Hinweise darauf finden, dass den Kritikern das Bestehen eines solchen narrativen Phänomens im dramatischen Monolog mehr oder weniger bewusst ist. So verweist Robert Langbaum bereits 1957 auf den für erzählerische Unzuverlässigkeit essentiellen Aspekt der Widersprüchlichkeit und Zweideutigkeit als typischem Merkmal des dramatischen Monologs (vgl. Langbaum 1957: 146). In Bezug auf Robert Brownings »Porphyria's Lover« stellt er sogar explizit fest: »Porphyria's Lover is a criminal because he loves: contradiction in character in fact hints at unreliability« (ebd.: 203). Dieser viel versprechende Ansatz wird allerdings in Ermangelung eines theoretischen Bezugsrahmens nicht weiter verfolgt. Die Begründung Langbaums mag bereits eindeutig auf erzählerische Unzuverlässigkeit hinweisen, doch gibt es zur Entstehungszeit seines Werkes noch keinerlei theoretische Grundlage für eine Untersuchung dieses Phänomens, welches erstmalig 1961 von Wayne C. Booth dargelegt wird.

Auch Alan Sinfield (1977) beschreibt in seiner Untersuchung zum dramatischen Monolog nicht ausdrücklich das Auftreten von *unreliable narration* in der Gattung; allerdings berücksichtigt er dennoch einen zentralen Aspekt des unzuverlässigen Erzählens, der gleichzeitig auch charakteristisch für jeden dramatischen Monolog ist: die dramatische Ironie. In dieser Hinsicht leistet Sinfield (ebd.: 33) wertvolle Vorarbeit, da eine analoge Wirkungsweise im lyrischen Gedicht und im Drama festgestellt wird:

There is an intrinsic poetic pleasure in the double perception [...]. It is analogous to the ambiguous phrase or image in a lyric poem [...], and to the irony in a play or a novel when a character is unaware of the full significance of his words in the light of the opinions or actions of others [...].

Gleichzeitig deutet Sinfield hier bereits – wenn auch nur vage – das Wirkungspotential unzuverlässigen Erzählens an, indem er ansatzweise die Rolle des Lesers im Kontext der doppelten Wahrnehmung skizziert.

Eine Verbindung von Langbaums Darstellung der Widersprüche und Sinfields Verweis auf das Vorliegen von Ironie findet sich bei Loy D. Martin (vgl. 1985: 36 f.), der den widersprüchlichen und ironischen Charakter des dramatischen Monologs »Pictor Ignotus« von Robert Browning hervorhebt. Doch statt diese Merkmale in einer Untersuchung des unzuverlässigen Erzählens im dramatischen Monolog zu verankern, stellt Martin fest, dass der Text ein Wortspiel sei und die Ironie auf den Bezügen zu einer Bibelstelle beruhe. Martin erkennt, dass Ironie und Widersprüchlichkeit textimmanent angelegt sind. Die Verbindung, welche er zu anderen Texten herstellt, um die Ironie zu begründen,

ist gar nicht notwendig; die Untersuchung des Textes, vielmehr des unzuverlässigen Erzählens hätte hier zur Darstellung des Effekts ausgereicht.¹⁶

Auch Ralph Rader, der ansonsten wesentliche theoretische Ansätze für eine Beschreibung des dramatischen Monologs liefert, ist sich durchaus der Tatsache bewusst, dass die in dieser Gattung zur Darstellung gebrachten Perspektiven von der Norm divergieren. Dass diese Abweichung des Erzählers von der Norm ein klares Zeichen für unzuverlässiges Erzählen darstellt, scheint ihm allerdings nicht bewusst zu sein. Er verweist auf die Schwierigkeit der Anpassung dieser extremen Positionen an die Perspektive des Lesers und reflektiert so im Grunde über den für einen kognitiven Ansatz des unzuverlässigen Erzählens essentiellen Prozess der Naturalisierung, ohne jedoch das narrative Phänomen zu erkennen oder zu benennen:

The characters are normally extreme instances just so understanding will not be easily available through assimilation to our own ›perspective of the normal,‹ but the ultimate beauty of the poems depends on the fact that the poet provides, the more covertly though clearly the better, a representation which fixes the rationale of character and allows us literal in-sight through his speech and action into the structure of his motive, so that our act of rapt sympathy can begin in aroused curiosity and end in the release of full insight and understanding. (Rader 1984: 113)

Dorothy Mermin (1986) hingegen scheint sich des Vorliegens unzuverlässigen Erzählens im dramatischen Monolog bewusst zu sein, flüchtet sich jedoch in eine völlig inadäquate, aber durchaus übliche Beschreibung, indem sie dem Autor und dem Leser eine verschwörerische Kollaboration gegen die Sprecherfigur andichtet:

Browning's dramatic monologues usually create a collusion between poet and reader that presupposes shared values and responses which enable the reader to spy out the poet signaling from behind the mask [...] (ebd.: 76).

Es gibt noch weitere Ansätze und Beschreibungen dieser Art, welche die Analyse unzuverlässigen Erzählens im dramatischen Monolog aber nicht voranbringen, sondern allesamt stets nur die Unzulänglichkeiten der Sekundärliteratur offenbaren und immer wieder aufs Neue die Frage zulassen, wie eine Gattung, die vor mehr als 170 Jahren entstand, bis heute nur unter Auslassung ihres zentralen Merkmals untersucht werden konnte. Mit der Darstellung der Symbiose zwischen der Gattung des dramatischen Monologs und dem narrativen Phänomen der *unreliable narration* sowie der Analyse der Funktions- und Wirkungsweisen der erzählerischen Unzuverlässigkeit zur Darstellung beherrschender Fragestellungen und Kulturthemen des Viktorianismus bietet die vorliegende Studie

16 Dabei soll hier natürlich nicht der Tatsache widersprochen werden, dass ein intertextueller Bezug zwischen dem Text und der Bibelstelle vorliegen mag.

einen neuen Blick auf den dramatischen Monolog und sein konstitutives narratives Konzept und ermöglicht im Anschluss eine bessere Beschreibbarkeit und Analyse der Gattung sowie eine neue Kanonbildung.

2 *Unreliable Narration* im dramatischen Monolog

Die in der Einleitung dargelegte These, dass *unreliable narration* und dramatischer Monolog untrennbar miteinander verbunden sind, bedarf der theoretischen Fundierung und eines Beschreibungsmodells, welches die ausgiebige Analyse des dramatischen Monologs unter genauer Betrachtung seiner Vernetzung mit *unreliable narration* und den Wirkungsweisen dieses narrativen Phänomens im dramatischen Monolog ermöglicht. Aus diesem Grund müssen zunächst die beiden Einzelkomponenten der Fragestellung, also literarische Form und narratives Phänomen, detailliert beschrieben und theoretisch konzeptualisiert werden.

Das folgende Kapitel, welches den theoretischen Unterbau der späteren Interpretationen liefert, befasst sich zunächst mit dem narrativen Konzept des unzuverlässigen Erzählens und versucht es aus seinem angestammten Anwendungsbereich, dem der Erzähltexte, herauszulösen, um es für die Lyrikanalyse und hier insbesondere für die Analyse des dramatischen Monologs operationalisierbar zu machen. Auf die Erfassung des narrativen Konzepts folgen grundlegende Überlegungen zur Hybridität und zum typischen Merkmalsbündel der Gattung des dramatischen Monologs.

Der sich anschließende Teil stellt die verschiedenen Aspekte vor, die innerhalb der Einzelanalysen der dramatischen Monologe hinsichtlich des Einsatzes unzuverlässigen Erzählens den Schwerpunkt bilden werden, da sie die sachlogische Verbindung zwischen Gattung und narrativem Konzept schaffen. Hierzu gehören die Sprecherfigur, die Zuhörerfigur und der Rezipient, welche die Bestandteile der Kommunikationssituation des dramatischen Monologs bilden und somit für die Entstehung unzuverlässigen Erzählens verantwortlich sind bzw. den Einsatz unzuverlässigen Erzählens erkennbar werden lassen. Eng mit dieser Betrachtung der relevanten Elemente verbunden ist der Überblick über die wesentlichen Signale, die darauf verweisen, dass unzuverlässiges Erzählen vorliegt, sowie die Darstellung der zentralen Funktions- und Wirkungsweise dramatischer Ironie und diskrepanter Informiertheit im dramatischen Monolog und im Kontext unzuverlässigen Erzählens, da weder Gattung noch narratives

Konzept ohne dramatische Ironie existieren könnten. Dramatische Ironie wird somit zum essentiellen Bindeglied zwischen Form und Erzählweise. Die Ausprägung der dramatischen Ironie ist denn auch verantwortlich dafür, welche Funktion unzuverlässiges Erzählen im dramatischen Monolog innehat und welche Wirkung dieses narrative Konzept im Verbund mit der Gattung entwickelt.

2.1 Erzähltheoretische Ansätze zur Lyrikanalyse

Die später noch ausführlicher zu diskutierende Hybridität des dramatischen Monologs legt nahe, diese Gattung auch aus anderen theoretischen Ansätzen als einem rein lyrikorientierten heraus zu betrachten. Wenn auch die performative Dimension – das Dramatische – des dramatischen Monologs wesentlich zu seiner Wirkung beiträgt, so muss doch für diese Studie die narrative Struktur der Gattung im Fokus stehen. Fruchtbare Ansätze – mit kleineren Schwächen – zu einer erzähltheoretischen Analyse von Lyrik¹⁷ bieten Peter Hühn und Jörg Schönert (2005); die sich diesen Überlegungen anschließenden Beispieluntersuchungen bieten einen Überblick über vier Jahrhunderte englischer Lyrik, eine Festlegung auf bestimmte Gedichtformen erfolgt also nicht.¹⁸ Hühn und Schönert (2005: 1) legitimieren ihre erzähltheoretische Betrachtung von Lyrik, gerade auch weil es sich bei den untersuchten Texten nicht ausschließlich um Gedichte mit substantiellem narrativem Charakter handelt, folgendermaßen:

[T]his approach depends on the premise that narration is an anthropologically universal semiotic practice, independent of culture and period, used to structure experience and produce and communicate meaning, and is as such one of the basic operations at work even in lyric poetry.

17 Die Problematik, die der Gattung der Lyrik in Definition und Theorie anhaftet, soll hier nicht weiter thematisiert werden. Für eine einführende Diskussion in eine Theorie der Lyrik und die damit einhergehenden Schwierigkeiten vgl. Schönert (2004), der auch zahlreiche Verweise auf weiterführende Überlegungen gibt. Es sei jedoch hervorgehoben, dass auch die Lyrik ähnlich wie der dramatische Monolog bisher nur negativ, d. h. dadurch, was eben nicht Lyrik konstituiert, beschrieben werden konnte (vgl. ebd.: 306). So stellt Schönert (ebd.) unter Rückgriff auf Burdorf (2000: 506) fest: »So bleibt auch für Dieter Burdorf im Artikel ›Lyrisch‹ nur der Rückzug auf eine schwache deskriptive Markierung mit Hilfe von Negativ-Kriterien: Zur Lyrik gehören Texte, die nicht auf ein Rollenspiel angelegt sind und keine längere Erzählung darstellen (S. 506).«

18 Das einzige Kriterium, das alle Gedichte erfüllen, ist die Selbstreflexivität der Sprecherfigur bzw. die Beschäftigung des Sprechers mit sich selbst auf thematischer Ebene; dies ist nicht Ausdruck eines subjektivistischen Lyrikverständnisses, es reflektiert lediglich die Realität in der englischen Lyrik (vgl. Hühn & Schönert 2005: 10).

Aus diesem Grund wird zu Recht davon ausgegangen, dass die weitestgehend präzise und ausgereift wirkenden Konzepte der Narratologie die Interpretation der Lyrik ergiebig erweitern können (vgl. ebd.), nicht zuletzt weil die Methoden der Lyrikanalyse geradezu einer theoretischen Basis entbehren (vgl. ebd.: 2). Allerdings ist der Sinn einer erzähltheoretischen Betrachtungsweise von Lyrik gerade nicht

Gedichte unterschiedslos wie herkömmliche Erzähltexte zu behandeln und Differenzen zu nivellieren. Vielmehr dient [sie] dazu, die grundsätzlichen strukturellen Gemeinsamkeiten herauszuarbeiten und abzugrenzen, um vor diesem Hintergrund die Unterschiede genauer zu benennen – also zu untersuchen, inwiefern Narrativität sich in Gedichten lyrikspezifisch manifestiert. (Hühn & Schönert 2002: 302)

Ausgangspunkt für die Anwendung erzähltheoretischer Methoden ist also zunächst das Vorhandensein von Strukturen, die narratologische Betrachtungen in der Lyrik überhaupt erst sinnvoll machen (vgl. Hühn & Schönert 2005: 1 f.). Die drei Aspekte Abfolge (*sequentiality*)¹⁹, Vermittlung (*mediacy*)²⁰ und Artikulation (*articulation*), über die jedes Gedicht verfügt, entsprechen in etwa einem narrativen Gefüge, welches mit dem von Erzähltexten –, *story*, *discourse* und *text* –²¹ vergleichbar ist (vgl. ebd.). Hühn und Schönert zufolge ist die *story* für narrative Texte gattungskonstituierend bzw. -unterscheidend; eine Analyse derselben beinhaltet zwangsläufig auch eine Betrachtung des *discourse*. Eine solche Sichtweise ist jedoch zu einseitig, da sie die *discourse*-orientierte Narratologie nicht als relevantes Forschungsfeld anerkennt und sämtliche Ansätze, die den Erzählvorgang ins Zentrum der Analyse stellen und für die gerade die »Mittelbarkeit« des Erzählens gattungskonstituierend ist (vgl. Stanzel 1995 [1979]: 15 ff.), nicht berücksichtigen.

Wenn auch Hühn und Schönert ihre Ausrichtung einer erzähltheoretischen Lyrikanalyse somit auf eine einseitige Wahrnehmung narratologischer Forschungsrichtungen zurückführen, so ist ihr Konzept dennoch äußerst sinnvoll. Wesentlich für eine fruchtbare narratologische Analyse lyrischer Texte ist besonders ihre Unterscheidung zwischen *sequentiality* (»the level of happenings«; Hühn & Schönert 2005: 4), also der reinen chronologischen Abfolge von Ereignissen (vgl. ebd.), und *mediacy* (»the level of presentation«; ebd.), der Art und Weise, wie diese Ereignisse durch den Text übermittelt werden (vgl. ebd.), da so eine systematische Einzelbetrachtung der verschiedenen Komponenten des Erzählens ermöglicht wird. Die Ebene der *sequentiality* besteht aus den statischen Elementen des Geschehens – Figuren oder Handlungsorte, die mit einer

19 *Sequentiality* wird als »the temporal organization and linking of individual incidents to form a coherent succession« (Hühn & Schönert 2005: 1) definiert.

20 Mit *mediacy* wird »the selection, presentation, and meaningful interpretation of such a succession from a particular perspective« (Hühn & Schönert 2005: 1 f.) bezeichnet.

21 Zu diesen Begriffen vgl. Chatman (1978).

Aktion in Verbindung stehen, – den sogenannten *existents* und den Ereignissen, die dynamisch sind, also eine Veränderung bewirken (vgl. ebd.: 5). Diese zwei Komponenten konstituieren, chronologisch angeordnet, zusammen das Geschehen (vgl. ebd.). Die Ebene der *mediacy* umfasst ihrerseits die Vermittlungsarten, die wiederum in Stimme – die pronominal, zeitlich, räumlich an der Sprecherfigur ausgerichtete sprachliche Äußerung derselben – und in Fokalisierung – die psychologisch, kognitiv und ideologisch bedingte Perspektive der Sprecherfigur, die zur Interpretation und Selektion der Darstellung führt – unterteilt werden müssen (vgl. ebd.: 8). Die andere Dimension der *mediacy* sind die Vermittlungsinstanzen (vgl. ebd.). Diese bezeichnen vier verschiedene Senderebenen in narrativen Texten: »(1) the empirical author/producer of a text, (2) the abstract author/composing subject, (3) the speaker/narrator, and (4) a protagonist/character« (ebd.: 8 f.). Diese Einteilung basiert auf einem eher problematischen Grundkonzept.²² Die zunächst problematisch erscheinende Ebene des empirischen Autors verliert jedoch dadurch an Konfliktpotential, dass sie letztendlich für den historischen Entstehungskontext steht (vgl. ebd.: 9). Ebene 2 erinnert stark an das in der Kritik stehende Konzept des impliziten Autors – ein Entwurf, der später im Rahmen der Neukonzeptualisierung von *unreliable narration* noch erläutert werden wird. Die Terminologie des *composing subject* ist für eine weitere Theoriebildung sinnvoll, allerdings nur, wenn sie mit dem Definitionsinhalt einer reduzierten, außerhalb des Text stehenden Autorenschaft im Sinne von James Phelan (2005: 45) gefüllt wird.²³ Hühn und Schönerts Definition des *composing subject* ist unzulänglich, da sie einen Entwurf reproduziert, der Kritik geradezu herausfordert und welcher von Nünning (2008: 33 ff.) zuletzt, wenn auch durchaus mit Einschränkungen, als unproduktiv eingeschätzt wurde. Der Bezug auf ein solches Konzept verwundert umso mehr, als Hühn und Schönert selbst einen kognitiven Interpretationsansatz als fruchtbar ansehen (s. u.). Ihre Definition und Befürwortung einer Ebene des abstrakten Autors ist somit ein Stillstand:

The abstract author / composing subject is responsible for the system of values, norms, and meaning implied by the formal, stylistic, rhetorical, and topical structure of the text. This structure is an attitude or stance that should be treated as a construct, not as belonging to an individualized person. (Hühn & Schönert 2005: 9)²⁴

22 Die Beschaffenheit des Autors und seine Rolle ist ein zentrales Diskussionsthema der Literaturwissenschaft. Zur Problematik der Begrifflichkeit und des Gesamtkonstrukts vgl. den von Fotis Jannidis, Gerhard Lauer, Matias Martínez und Simone Winko herausgegebenen Sammelband mit dem bezeichnenden Titel *Rückkehr des Autors. Zur Erneuerung eines umstrittenen Begriffs* (1999).

23 Auf dieses Konzept, das die Theorie des unzuverlässigen Erzählens deutlich bereichert, wird im folgenden Kapitel eingegangen.

24 Eine solche Konzeption des Autors findet sich u. a. bei Chatman (1990).

Das Verhältnis zwischen Ereignissen (*sequentiality*; »level of happenings«) und Vermittlung (*mediacy*; »level of presentation«) ist symbiotisch (vgl. ebd.: 4). Der Text basiert auf den Ereignissen, die er vermittelt; gleichzeitig werden diese aber durch den Text überhaupt erst existent (vgl. ebd.: 4 f.). Eine weitere Komponente lyrischer Texte ist die poetische Äußerung, die dem Akt des Erzählens entspricht (vgl. ebd.: 4). Es wird durch den Text der Eindruck erweckt, als wäre die sinnhafte Zusammenfügung der einzelnen Ereignisse das Werk einer bestimmten Vermittlungsinstanz, die aus ihrer persönlichen Perspektive von den Geschehnissen berichtet. Diese, besonders im dramatischen Monolog, wiederum für den Rezipienten fast hörbare Illusion, entsteht aus dem Text heraus. Ausgangspunkt jeglicher Analyse ist somit der Text selbst (vgl. ebd.: 4 f.): er bringt die Ereignisse, die seinem Entstehen zugrunde liegen, zur Darstellung und lässt diese so erst greifbar werden, ebenso wie er der fiktionalen Sprecherfigur eine Stimme verleiht.

Das vorrangige Interesse einer erzähltheoretischen Lyrikanalyse sollte neben der von Hühn und Schönert (2005: 4) beschriebenen Wechselwirkung zwischen *sequentiality* und *mediacy* besonders letzterer Ebene gelten. Gerade für die Untersuchung des dramatischen Monologs ist die Vermittlungsebene von besonderer Bedeutung. Für die Analyse dieser Komponente des Erzählens wählen Hühn und Schönert einen kognitiven Ansatz (vgl. ebd.: 3 f.). Von diesem Standpunkt ausgehend gibt es keine Handlung, so lange die einzelnen Ereignisse nicht von einem Erzähler zu einer solchen zusammengefügt worden sind (vgl. ebd. 4). Die Präsentationsebene, die *mediacy*, kommt dadurch zustande, dass auf der Basis von Selektion, Vernetzung und Interpretation durch die Vermittlungsinstanz bedeutungsgenerierende, kohärenzstiftende, komplexe syntagmatische und paradigmatische Verbindungen zwischen den einzelnen Begebenheiten hergestellt werden, wodurch gleichzeitig auch die Entstehung des Plots mitbedingt wird (vgl. ebd.: 1 f.).²⁵ Dieser ist außerdem von kognitiven Gegebenheiten abhängig (vgl. ebd.: 5). So ist das Auffassen eines Textes vom generellen Weltwissen des Rezipienten ebenso abhängig wie von der Kenntnis literarischer Bezugsrahmen (vgl. ebd.). Eine narratologische, kognitiv ausgerichtete, Analyse lyrischer Texte zielt darauf ab, die Schemata, die für einen Text relevant sind und dem Autor und zeitgenössischen Rezipienten bekannt waren,

25 Hühn und Schönert (2005: 4) weisen zwar darauf hin, dass sie Begrifflichkeiten neu definieren, stiften an dieser Stelle damit allerdings eher Verwirrung, indem sie eine grundlegende Unterscheidung aufheben: »We assume that plots (or stories, as we shall call them) are not objectively present in (factual or fictional) reality«. Hier liegt ein gravierendes Missverständnis vor. Stories sind Ereignisse in chronologischer Reihenfolge, Plots hingegen entstehen dadurch, dass eine Vermittlungsinstanz kohärenzstiftend wirkt und z. B. Kausalzusammenhänge sichtbar macht (vgl. Forster 1981 [1927]: 93 f.).

einzu beziehen und so die Bedeutung des Textes herauszuarbeiten (vgl. ebd.: 5 f.).²⁶

Ebenfalls kognitiv bedingt sind die Wendepunkte (vgl. Hühn & Schönert 2005: 7), die den, auf Basis des Textes konstruierten, erwarteten Ablauf der Geschehnisse durchbrechen und somit eine Abweichung von der Erwartung des Rezipienten bezeichnen (vgl. ebd.). Der Schweregrad einer solchen Abweichung von der durch den Text hervorgerufenen Erwartung bezüglich des weiteren Verlaufs des Geschehens wird abhängig von den kulturellen und kontextuellen Gegebenheiten bewertet (vgl. ebd.). Bei einem Wendepunkt muss es sich nicht um das Eintreten einer unerwarteten Situationsveränderung handeln; vielmehr kann ein Wendepunkt auch dann vorliegen, wenn ein textuell indiziertes Ereignis nicht stattfindet (vgl. ebd.). Wendepunkte können sowohl auf der Ebene der *sequentiality* – die Wende ist mit einer Figur des erzählten Geschehens verbunden – wie auch auf der Ebene der *mediacy* – die Erwartung wird durch den Erzähler durchbrochen – auftreten (vgl. ebd.). Laut Hühn und Schönert sind außerdem zwei weitere Sonderfälle des Wendepunkts von besonderem Interesse. So besteht die Möglichkeit, dass die Erwartung durchbrochen werden kann, weil die Vermittlung des Geschehens auf rhetorisch-textueller Ebene umstrukturiert wird, im Verlauf des Textes also z. B. die Referenzsysteme gewechselt werden (vgl. ebd.). Aber auch der Rezipient selbst kann die eigene initiale Erwartung aufgeben, bedingt durch einen im Leseprozess sich entwickelnden Perspektivenwechsel oder eine größere Einsicht in den Charakter des Erzählers (vgl. ebd.).

Auf den dramatischen Monolog bezogen kann man die erzähltheoretischen Überlegungen von Peter Hühn und Jörg Schönert dahingehend zusammenfassen, dass diese Gattung in einem Text psychologische Abläufe zur Darstellung bringt, an denen auf Rezipientenseite ein Interesse durch die stark idiosynkratische Perspektive generiert wird. Dies wird dadurch erreicht, dass im Bewusstsein des Lesers die Sprecherfigur – ähnlich wie eine dramatische Figur – als unmittelbar sprechend vernommen wird (vgl. ebd.: 3), wodurch die Ebene der erzählerischen Vermittlung, »die Tatsache, dass [Sprecher und Äußerung] [...] ›gemacht‹ sind« (Hühn 1995: 15), zunächst in den Hintergrund gerückt wird. In solchen Fällen, so stellen Hühn und Schönert (2005: 3) fest, nehme der Rezipient

26 Kognitive Schemata lassen sich in zwei Arten unterteilen (vgl. Hühn & Schönert 2005: 6). Bezugsrahmen bilden thematische oder kontextuelle Referenzsysteme, die beim Lesen eines Textes wirksam werden (vgl. ebd.). Skripte hingegen sind typische Handlungsabläufe oder Rituale (vgl. ebd.). Die Kenntnis von Schemata und Skripten ermöglicht es dem Rezipienten, die Aspekte des Textes herauszufiltern, die für das Verständnis desselben unerlässlich sind (vgl. ebd.). Zu Recht verweisen Hühn und Schönert auf die lyrischen Texten inhärente Problematik, dass Skripte und Schemata häufig nur angedeutet werden, da die relative Textlänge keine umfassenderen Hinweise zulässt. Aus diesem Grund ist die Rekonstruktion der Bezugsrahmen in der Lyrik eine größere Herausforderung, die aber durch das Vorhandensein von Isotopien erleichtert werden kann (vgl. ebd.).

häufig einzig und allein die Stimme des lyrischen Ich wahr. Dadurch sollen »interne Diskrepanzen« (Hühn 1995: 15) in der (Selbst-)Wahrnehmung des Sprechers vor der Wahrnehmung durch den Rezipienten geschützt werden. Dies ist für den dramatischen Monolog allerdings gerade nicht zutreffend. Zwar wird auch hier die Sprecherfigur als eigenständig wahrgenommen, doch erkennt der Leser stets neben den Äußerungen des Sprechers noch eine weitere Bedeutungsebene (vgl. Byron 2003: 15). Er nimmt Widersprüche in der Selbstdarstellung des Sprechers wahr, die diesem selbst verborgen bleiben (können), weshalb im dramatischen Monolog der Wendepunkt auf der Rezeptionsebene angesiedelt ist (vgl. Hühn 2005a: 136), basierend auf der bereits oben genannten, sich im Verlauf des Leseprozesses entwickelnden tieferen Erkenntnis des Lesers hinsichtlich des Charakters des Sprechers, mit welcher der ebenfalls genannte Wechsel der Sichtweise des Lesers auf den Sprecher verbunden ist (vgl. Hühn & Schönert 2005: 7).

Die Wahrnehmung der Widersprüche in der Selbstdarstellung der Sprecherfigur durch den Rezipienten basiert darauf, dass der dramatische Monolog sich eines zweifachen Diskurses bedient (vgl. Byron 2003: 16). Es existieren zwei an unterschiedliche Adressaten gerichtete Sprechakte aus unterschiedlichen Quellen nebeneinander in einer Äußerung (vgl. Martin 1985: 165; Byron 2003: 15 f.):²⁷ der des Sprechers, des Äußerungssubjekts,²⁸ an den Zuhörer und ein darüber hinaus vom Rezipienten zusätzlich wahrgenommener Diskurs, der auf der Ebene des Kompositionssubjekts angesiedelt ist. Diese unterschiedlichen Diskurse existieren im selben Text parallel: »[Double-voiced discourse] serves two speakers at the same time and expresses simultaneously two different intentions: the direct intention of the character who is speaking, and the refracted intention of the author« (Bakhtin 1981: 324).²⁹ Dies wiederum führt dazu, dass

27 Nicht nur der dramatische Monolog, sondern die Lyrik insgesamt zeichnet sich durch eine solche Doppelperspektive, also zwei nebeneinander existierende Bedeutungsebenen, aus. Es muss in der Lyrikanalyse insgesamt stets »zwischen der direkten, dramatischen (Selbst-) Aussage des Sprechers *innerhalb* des Gedichts und dem Kompositionsakt *des* Gedichts als solchem, der diese Aussage in Form eines mit bestimmten Zielen eingerichteten Textes hervorbringt, sozusagen inszeniert« (Hühn 1995: 13), unterschieden werden.

28 Anthony Easthope (1983: 30–47) leistet die terminologische Klärung wie Hühn (1995: 13) feststellt. Er bezeichnet den Äußerungsinhalt als *the enounced*, den Sprecher als *subject of the enounced*, also als Äußerungssubjekt, den Kompositionsakt, der in etwa analog der *discourse*-Ebene in der Narratologie zu setzen ist, als *enunciation*, und die »Instanz, die [die] Aussprache des *subject of the enounced* als ganze komponiert und dabei auch den Sprecher auf bestimmte Weise gestaltet« (ebd.), als *subject of enunciation*. Die deutsche Übersetzung der Terminologie stammt von Peter Hühn (ebd.).

29 Mikhail Bakhtins Theorie des Dialogismus geht davon aus, dass Sprache nicht nur eine Bedeutung hat, sondern viele. Analog zu dieser Einschätzung beinhaltet auch der dramatische Monolog viele Stimmen (vgl. Byron 2003: 16). Bakhtin war jedoch der Ansicht, dass sein Modell gerade nicht auf Lyrik anzuwenden sei (vgl. Armstrong 1993: 14), was sich aber als

jedes Wort potentiell zwei Bedeutungen bekommt: die eigentliche, die der Sprecher beabsichtigt, und die (Zusatz-)Bedeutung, die vom Leser rezipiert wird.³⁰ Dabei ist die vom Sprecher beabsichtigte Bedeutung einer konkretisierbaren Stimme und dem direkten Äußerungsinhalt zuzurechnen, während der hierarchisch eindeutig überlegenen, die Rezeption des Textes entscheidenden, Bedeutungs- und Äußerungsebene des Kompositionssubjekts keine eigene, hörbare Stimme zuzuschreiben ist (vgl. Schönert 2004: 308). Diese offenbart sich vielmehr in der künstlerischen Gesamtkomposition des Textes (vgl. Hühn 1998: 217):

[I]n den unabsichtlichen Konnotationen von Wörtern, den unbedachten Implikationen von Bildern oder von syntaktischen Formen, im Gebrauch der Pronomina, in stilistischen Valeurs, im Arrangement der Gedanken. (Hühn 1995: 15)

Die durch diese Gegebenheiten begründete Diskrepanz zwischen Äußerungsinhalt und Kompositionsinhalt bzw. Äußerungssubjekt und Kompositionssubjekt wird nicht nur im dramatischen Monolog, sondern in der Lyrik insgesamt dahingehend genutzt, die beiden Ebenen gegeneinander auszuspielen (vgl. Hühn 1998: 217) und dem Leser zu signalisieren, »that a critically distanced external perspective towards this [the speaker's] point of view should be adopted« (Hühn 2005a: 136), sodass die grundsätzlichen, versteckten Tendenzen in der Äußerung der Sprecherfigur letztlich sichtbar werden (vgl. Hühn 1995: 15)³¹ und auch als solche erkannt werden können, auf Basis derer dem Rezipienten die Erstellung eines »Psychogramms« (Faas 1974) des Sprechers ermöglicht wird.³²

unzutreffend herausstellt. Darüber hinaus verweist gerade der Umstand, dass Bakhtins Konzept problemlos im Speziellen auf den dramatischen Monolog anzuwenden ist, auf die enge Verwandtschaft und die zahlreichen Gemeinsamkeiten dieser literarischen Form mit dem Roman (vgl. Howe 1996: 10).

30 Hühn (1998: 217) verweist darauf, dass diese Diskrepanz zwischen intendierter und tatsächlicher Bedeutung auch mit der Terminologie der Sprechakttheorie (Austin 1990 [1962], Searle 1997 [1969]) und der dort angesprochenen Differenz zwischen »propositional and communicative content« (Hühn 1998: 217) bezeichnet werden kann.

31 Eine ähnlich gelagerte, allerdings längst nicht an die Präzision der auf Easthope (1983) basierenden Konzepte Hühns heranreichende Analyse speziell viktorianischer Lyrik bietet Isobel Armstrong (1993: 12 f). Sie entwickelt für den dramatischen Monolog und verwandte Texte auf der Basis einer dekonstruktivistischen Lesart die Bezeichnung des »double poem«, d. h. die Äußerung kann sowohl als Subjekt wie auch als Objekt betrachtet werden, als psychologischer Zustand und gleichzeitig als psychologisches Konstrukt. Diese »double poems« ermöglichen laut Armstrong dem Dichter die Darstellung einer psychologischen Innensicht parallel zur Darstellung eines Selbst in Beziehung zu der Gesellschaft und der Kultur, in der es lebt. Gradmesser für diese Beziehung ist die Verwendung einer bestimmten Sprachebene und sprachlicher Mittel wie Armstrong feststellt.

32 Mit dem Beobachtungsbegriff Niklas Luhmanns (1990: 7–45) lässt sich die Wirkungsweise dieser beiden unterschiedlichen Ebenen im dramatischen Monolog genauer beschreiben: die Äußerung kann als Beobachtung erster Ordnung und die Komposition als Beobachtung

2.1.1 *Unreliable Narration*: eine Neukonzeptualisierung

Als Wayne C. Booth im Jahre 1961 das Phänomen der *unreliable narration* erstmals beschrieb, war er sich der Schwächen der gewählten Terminologie und Definition bewusst (vgl. Nünning 2008: 30): »Our terminology [...] is almost hopelessly inadequate. For lack of better terms, I have called a narrator *reliable* when he speaks for or acts in accordance with the norms of the work (which is to say, the implied author's norms), *unreliable* when he does not.« (Booth 1961: 158.f) Die Entscheidung darüber, ob eine Sprecherfigur als zuverlässig oder unzuverlässig gilt, basiert laut Booth somit auf einer feststellbaren Diskrepanz zwischen den Normen des Sprechers und denen des impliziten Autors. Trotz der von Booth selbst eingestandenen Mängel in seiner Begriffsbestimmung von *unreliable narration* ist diese dennoch über Jahre von führenden Kritikern immer wieder reproduziert worden und gilt bis heute vielfach als grundlegend (vgl. Nünning 1998: 14 f.): »[Booth's] treatment of reliable and unreliable narration in *The Rhetoric of Fiction* remains the chief source of distinction.« (Phelan 1996: 110) Allerdings hat die unzureichende Definition des narrativen Phänomens in jüngerer Zeit dazu geführt, dass Booths Beschreibung des unzuverlässigen Erzählens wieder diskutiert wird (vgl. Nünning 2005: 89). Dabei ist zu beobachten, dass insbesondere hinsichtlich des Konzepts des impliziten Autors die Meinung der Theoretiker weit auseinander geht. Während in rhetorischen Ansätzen die Unabdingbarkeit des impliziten Autors propagiert wird, verlangen strukturalistisch und kognitiv ausgerichtete Ansätze diesen Entwurf in der Narratologie nicht weiter zu berücksichtigen (vgl. ebd.: 89 f.). So ist Nünning's Neukonzeptualisierung der *unreliable narration* wesentlich auch mit der Kritik am Konzept des impliziten Autors verbunden (vgl. Nünning 2005; Fludernik 2005: 50).

zweiter Ordnung gelten. Die Beobachtung erster Ordnung umfasst Gegenstände der – durchaus auch fiktiven – Welt, während bei der Beobachtung zweiter Ordnung der Beobachter erster Ordnung beobachtet wird (vgl. Hühn 1995: 14). Die Unterscheidung zwischen den beiden Beobachtungsordnungen ist hier gerade gattungskonstituierend. Die Beobachtung zweiter Ordnung entspricht dem Kompositionssubjekt, d.h. dass das beobachtende Bewusstsein zweiter Ordnung das lyrische Ich gezielt zu formen und strategisch für die Darstellung und Lösung bestimmter Probleme einzurichten vermag, indem es z.B. bestimmte Motive, Wünsche oder Ängste beim lyrischen Ich wahrnimmt oder betont, die dieses sich nicht eingesteht (vgl. Hühn 1995: 14). Die Beobachtung zweiter Ordnung bedarf aber wiederum eines Rezipienten, der die von der Sprecherfigur separate, Bedeutungs- und Äußerungsebene auch wahrnimmt (vgl. Hühn 1998: 224). Die Wirkung des dramatischen Monologs ist also abhängig von einer Adressateninstanz jenseits des Textes, der die Rolle eines Beobachters der dritten Ordnung einnimmt und die Diskrepanzen zwischen der ersten und zweiten Ordnung identifiziert (vgl. ebd.).

Für diese Studie ist es jedoch sinnvoll, sich nicht an dem Konflikt um den impliziten Autor aufzureiben,³³ sondern vielmehr eine gewinnbringende Verbindung zwischen rhetorisch ausgerichteten und kognitiven Strömungen zu schaffen wie sie grundsätzlich auch von Nünning (2005) angestoßen wird. Die vorliegende Analyse der unzuverlässigen Sprecherfiguren im dramatischen Monolog des Viktorianismus macht den Versuch einer Einbindung rhetorischer Überlegungen und Kategorien in eine, zugegebenermaßen grundsätzlich kognitiv, strukturalistisch und wirkungsästhetisch ausgerichtete Konzeption von *unreliable narration* sinnvoll, wenn nicht gar unverzichtbar. Aus diesem Grund werden anfangs unvereinbar erscheinende Ideen aus den Überlegungen der führenden Theoretiker zur *unreliable narration*, Ansgar Nünning³⁴ und James Phelan³⁵, so kombiniert, dass sich ein Analyseraster für den dramatischen Monolog ergibt, welches eine Untersuchung der Unzuverlässigkeit in ihren verschiedenen Ausprägungen und auf unterschiedlichen Bedeutungsebenen ermöglicht.³⁶ Im Folgenden werden zunächst die wesentlichen Grundzüge von Nünnings Neukonzeptualisierung (2005; 2008) zusammengefasst. Anschließend erfolgt die Vernetzung mit den Grundideen Phelans (2005) und Phelan und Martins (1999).

Das Konzept des impliziten Autors, so wie es traditionell vermittelt wird, ist für diese neue Betrachtungsweise nicht notwendig. Eine präzise Analyse von *unreliable narration* würde durch die Berücksichtigung des impliziten Autors eher behindert als gefördert, da das Konzept doch viele Schwachpunkte und Leerstellen aufweist (vgl. Nünning 2005: 91 f.), wie sie z. B. in Abbotts (2008 [2002]: 84) Definition des *implied author* deutlich werden:

[The implied author] is a key concept in interpretation, *insofar as we are concerned with »authorial intention«* [...] An implied author is that sensibility (that combination of feeling, intelligence, knowledge, and opinion) that »accounts for« the narrative. It accounts for the narrative in the sense that the implied authorial views that we find emerging in the narrative *are consistent with all the elements of the narrative discourse that we are aware of.*

33 Allein die Darstellung der Kontroverse um den impliziten Autor wäre zu umfangreich für diese Studie: »Few concepts in cultural studies have given rise to a debate as intense and controversial as that which has surrounded the implied author since it was introduced. The concept has been eliciting responses from devastating criticism to passionate advocacy for over four decades, and if the range of recent work on it is anything to go by, the controversy is unlikely to end in the foreseeable future.« (Kindt & Müller 2006: 63)

34 Ansgar Nünning steht für eine kognitiv ausgerichtete Perspektive auf *unreliable narration*.

35 James Phelan vertritt eine rhetorisch ausgerichtete Perspektive, vgl. dazu seine 2005 erschienene Studie *Living To Tell About It: A Rhetoric and Ethics of Character Narration*.

36 Nünning selbst verweist, wie bereits erwähnt, darauf, dass eine Kombination rhetorischer und kognitiver Ansätze sinnvoll zu einer Konzeption unzuverlässigen Erzählens verbunden werden kann (vgl. 2005: 90).

Nünning (vgl. 1993: 16 f.) verweist somit zu Recht ausführlich darauf, dass der *implied author* die Möglichkeit biete, das ausgediente Konzept der Intention des Autors wieder aufleben zu lassen, und dazu noch den Anschein erwecke, als ginge es um textuelle Phänomene und nicht etwa um die moralische Position des historischen Autors. Trotz der offensichtlichen Schwierigkeiten, die dem Modell des impliziten Autors inhärent sind, ist eine Fokussierung auf den *implied author* in der Sekundärliteratur feststellbar (vgl. Nünning 1999: 56). So sieht Yacobi (1981: 121) den impliziten Autor als unverzichtbares Element im Rahmen eines Unzuverlässigkeitsurteils hinsichtlich der Sprecherfigur,

the rejection of the narrator [...] as a reliable reflector of the text's world and world-view not only presupposes the existence of a referential coherence beyond the narrator's reach; it also involves a further hypothesis, which substitutes another participant for the narrator as the agency responsible for this existential coherence. I refer of course to the hypothetical construct of the implied author,

während Wall (1994: 20) auf den ersten Blick zwar das Konzept des impliziten Autors zu kritisieren scheint, sich tatsächlich aber nur gegen die, ihrer Ansicht nach bestehende, Überbetonung der Rolle der Normen und Werte im Rahmen einer Theorie der *unreliable narration* richtet:

The [...] problem with the definitions of [unreliability] is their focus on the narrator's deviation from the ›norms and values‹ of the implied author. Such a definition casts literature in the restrictive role of exploring ›norms and values,‹ and establishes the implied author as social, moral, or aesthetic arbiter.

Walls Kritik richtet den Fokus jedoch auf eine wesentliche Schwierigkeit im Rahmen einer Definition und Analyse von *unreliable narration*, die den impliziten Autor und dessen Normen und Werte als Dreh- und Angelpunkt betrachtet, denn es

bleibt [...] unklar, wie der Rezipient eines fiktionalen Textes die Normen und Werte des *implied author* festmachen kann; gerade dies jedoch wäre eine notwendige Voraussetzung für eine Untersuchung der unterschiedlichen Normensysteme, wenn man den impliziten Autor als Maßstab zur Unzuverlässigkeit definiert. (Allrath 1998: 59)³⁷

Die angeblich aus einem Text zu extrahierenden Normen und Werte sind somit in der Regel Spekulation.

Aber nicht nur terminologisch, auch methodologisch sind die meisten Theorien von unzuverlässigem Erzählen unzulänglich (vgl. Nünning 2008: 37). So fehlt es, wie bereits angesprochen, an einer adäquaten Analyse des Phänomens in der Lyrik. Dieser Mangel manifestiert sich besonders in der Untersu-

³⁷ Vgl. Rimmon-Kenan ([1983] 2003: 101), die sich ebenfalls der Problematik, das Wertesystem des impliziten Autors festzulegen, bewusst ist.

chung des Einsatzes unzuverlässigen Erzählens im dramatischen Monolog. Das Vorliegen von *unreliable narration* konnte bisher nicht wissenschaftlich und terminologisch differenziert erfasst werden – ein Umstand, der sich besonders deutlich auch in der Beschreibung unzuverlässiger Erzählsituationen im dramatischen Monolog zeigt. Beispiele hierfür sind Glennis Byrons (2003: 61) Feststellung »[i]n Barrett Browning's ›Bertha in the Lane‹ [...] we are just as aware as we are in Robert Browning's ›My Last Duchess‹ of the poet signalling to the reader from behind the speaker's back«, Shastris (2001: 23) Ansicht »the kind of reading that a dramatic monologue demands [is] a reading between the lines« und Sinfields (1977: 30) Beschreibung »[In the dramatic monologue w]e feel continuously the pressure of the poet's controlling mind.« Analoge »highly metaphorical and vague explanations« (Nünning 1997: 89) sind auch in der Literatur zur Theorie der *unreliable narration* weit verbreitet und finden ihre Entsprechungen z. B. in Riggans (1981: 77) Darstellung »the presence of the implied author's hand is always discernible behind the narrator's back« oder Chatmans (1978: 233) Aussage »[w]e conclude, by ›reading out,‹ between the lines, that the events and existents could not have been ›like that.‹«³⁸

Das Konzept des impliziten Autors ist also für eine zweckmäßige Neukonzeptualisierung von *unreliable narration* nicht förderlich. Die Anthropomorphisierung des Erzählers (vgl. Yacobi 1981: 119), die auch in den Analysen des dramatischen Monologs in der vorliegenden Studie vorgenommen wird, ist dabei kaum problematisch;³⁹ vielmehr bereitet die Annahme einer objektiven, realistischen, hierarchisch übergeordneten Sicht auf die Welt, wie sie dem Konzept des impliziten Autors inhärent ist, Schwierigkeiten. Das Konzept des *implied author* bildet einen »approach to unreliable narrators that focuses on a fixation with an authoritative version of events that the implied reader cleverly constructs in spite of the narrator's purposeful or unconscious obfuscation« (Wall 1994: 37) und geht somit von einer objektiven Wahrheit aus. Logisch und rational betrachtet existiert jedoch keine neutrale, unwiderlegbare und unbe-

38 Die Ähnlichkeiten in der Wortwahl in den Beschreibungen verweisen ein weiteres Mal auf die Funktion von *unreliable narration* als gattungskonstituierendem Merkmal des dramatischen Monologs.

39 Hier sei explizit auf Jahns (1998: 104) Postulat verwiesen, die Ansicht, dass für eine Theorie von *unreliable narration* eine Anthropomorphisierung des Erzählers nicht wünschenswert und auch nicht zwingend notwendig ist, *ad acta* zu legen: »Zuallererst müssen die hartnäckigen (dabei ursprünglich zweifellos begründeten) Bedenken gegen eine Personalisierung literarischer ›paper beings‹ aufgegeben werden. Deutlicher gesagt: wer einen Erzähler nur als ›it‹ bezeichnet [Bal 1985: 199], wird zum Thema Unverlässlichkeit beim besten Willen nichts beisteuern können.« In der Diskussion des dramatischen Monologs geschieht die Anthropomorphisierung der Sprecherfigur fast unausweichlich, da hier der Fokus auf einer quasi-mimetischen Abbildung eines real denkbaren Menschen, also auf einer Illusionsbildung, liegt.

einflussste Perspektive. Aus diesem Grund ist auch nicht die Zuverlässigkeit die Regel, sondern eher die Unzuverlässigkeit des Erzählers, wie Lanser (vgl. 1981: 171) feststellt – eine Sichtweise, die von Wall (1994: 37) in ihrer Theorie des unzuverlässigen Erzählens unterstützt wird:

Because ›truth‹ is problematical, and because, unless lying is highly motivated, narrators who are witnesses to events usually report them with a fair degree of accuracy, we need to re-think entirely our notion that unreliable narrators give an inaccurate version of events and that our task is to figure out ›what really happened‹.⁴⁰

Erzählerische Unzuverlässigkeit wird maßgeblich durch die Abweichung von Normen indiziert. Als Normen gelten hier sowohl das, was man als gesunden Menschenverstand bezeichnet, als auch die Maßstäbe, die in einer Gesellschaft als »normales« Verhalten und moralische und ethische Standards gelten oder – genauer gesagt – »what the *critic* takes to be ›normal moral standards‹ and ›common sense‹.« (Nünning 2008: 43; meine Hervorhebung) Diese Betonung der individuellen Position des Rezipienten und seiner ganz persönlichen Vorstellung von moralischen Werten und gesundem Menschenverstand offenbart eine weitere Lücke in der Theoriebildung, denn gerade in der heutigen Zeit gibt es den einen normalen moralischen Standard wohl nicht mehr (vgl. ebd.: 44.), weshalb Unzuverlässigkeit als solche nicht als generell gegeben festgestellt werden kann, sondern individuell von jedem Rezipienten neu determiniert werden muss.⁴¹ Es bedarf also der Einsicht, dass eine Diskussion der Unzuverlässigkeit einer Sprecher- oder Erzählerfigur vornehmlich auf Basis der persönlichen, subjektiven und individuellen Referenzsysteme des Rezipienten erfolgen kann (vgl. Nünning 1998: 25). Die Feststellung, ob es sich um eine unzuverlässige Sprecherfigur handelt, ist somit keine allgemeingültige und generalisierbare Diagnose, sondern vielmehr eine vom jeweiligen Leser individuell abhängige subjektive Entscheidung, die durch dessen persönliche Bezugsrah-

40 Auf die dramatischen Monologe, die sich mit Verbrechen und Wahnsinn befassen, trifft diese Aussage nur sehr bedingt zu. Die Rekonstruktion des Geschehens ist im Rahmen der Analyse von William Morris' »The Wind« (1858) und Robert Bulwer-Lyttons »Trial by Combat« (1868) von besonderem Interesse.

41 Vgl. dazu grundsätzlich die anschaulichen Beispiele zu Vladimir Nabokovs *Lolita*, Ian McEwans »Dead As They Come« und Ambrose Bierces *The Parenticide Club* bei Nünning (2005: 97). Allerdings geht Nünning hier in seiner Argumentation der Individualisierung der Bezugsrahmen zur Determinierung der Norm etwas zu weit. Bei aller Vielfältigkeit der Moralvorstellungen gibt es doch einen mehrheitlichen Konsens – der zugegebenermaßen allenfalls mit empirischen Methoden belegbar wäre – bezüglich psychischer Normalität. Die Sprecherfiguren von Robert Brownings »Porphyria's Lover« (1836) und George Barlows »A Southern Vengeance« (1889) würden auch heute von einer überwältigenden Mehrheit von Rezipienten nicht als »normal« angesehen, denn »Normalitätsgrenzen sind dort wirklich, wo sie de facto ›gelten‹ – und sie ›gelten‹ dort, wo sie von der Mehrheit einer Population ›gesehen‹ werden.« (Link 2009 [2006]: 355)

men geprägt wird (vgl. ebd.). Damit wird ein Sprecher nicht nur aufgrund der Distanz zwischen den geäußerten und den im Text möglicherweise inhärent angelegten Normen als unzuverlässig klassifiziert, sondern vor allem auch weil der Leser eine Distanz zwischen seinen persönlichen Werten und denen der Sprecherfigur feststellt (vgl. ebd.).

Aus diesem Grund kommen kognitive und konstruktivistische Ansätze, die unzuverlässiges Erzählen im Kontext der *frame theory* nicht aus einer Distanz zwischen den Normen eines Konstrukts eines Autors und einer Sprecherfigur heraus feststellen, sondern Unzuverlässigkeit in dem Zusammenspiel von Sprecherfigur und Leser lokalisieren, zu einer sehr viel befriedigenderen und folgerichtigeren Beschreibung von *unreliable narration* (vgl. Nünning 2005: 95). In diesen Ansätzen wird der unzuverlässige Erzähler zu einer Konstruktion des Lesers, mittels derer er textuelle Zweideutigkeiten und Widersprüche auflöst und diese als dramatische Ironie rezipiert (vgl. ebd.). Zentral hierfür ist aufseiten des Lesers der Rückgriff auf ihm vertraute Bezugsrahmen und Strukturen (vgl. ebd.). Aus diesem Grund versteht Nünning (2008: 46) *unreliable narration* als ein Phänomen, das wesentlich von Konzepten abhängt, die der Rezipient im Leseprozess einbringt:

Most literary effects [...] depend on the fact that readers will try to relate what the text tells them to a level of ordinary human concerns, to the actions and reactions of characters constructed in accordance with models of integrity and coherence. (J. Culler 1975: 144)

Culler beschreibt hier im Wesentlichen den Prozess der Naturalisierung,⁴² der die Diskrepanzen zwischen der vom Rezipienten wahrgenommenen erzählerischen Unzuverlässigkeit und seinen lebensweltlichen Bezugsrahmen auflöst (vgl. Nünning 1998: 26). Allerdings sind nicht nur Abweichungen von den individuellen extratextuellen Bezugsrahmen des Rezipienten für das Vorliegen von *unreliable narration* ausschlaggebend, auch auf textueller Ebene gibt es eine Reihe von Signalen für die Unzuverlässigkeit des Erzählers (vgl. Allrath 1998). Dementsprechend muss der von Jonathan D. Culler eingebrachte oben zitierte Naturalisierungsprozess dahingehend erweitert werden, dass er dem Zusammenspiel der textuellen und extratextuellen Dimension Rechnung trägt (vgl. Nünning 2005: 98), damit »das Konzept *unreliable narration* [...] als besonders wirkungsvolle Form[...] der ›Naturalisierung‹« (Nünning 1998: 32) erscheint,

denn sie erlauben es Rezipienten, textuelle Widersprüche und Unstimmigkeiten zwischen der Textwelt und den [...] kontextuellen Bezugsrahmen unter Rückgriff auf

42 »[T]o naturalize a text is to bring it into relation with a type of discourse or model which is already, in some sense, natural and legible« (J. Culler 1975: 138).

weithin akzeptierte moralische, ethische und psychologische Kategorien aufzulösen und sie auf eine plausible Weise kohärent zu erklären. (ebd.)

Um *unreliable narration* zufriedenstellend analysieren zu können, bedarf es also eines ausgewogenen kognitiven Bezugsrahmens, der sowohl die Weltansicht, die Werte und Normen sowie das Vorwissen des einzelnen Rezipienten berücksichtigt, wie auch einer ausführlichen Beachtung des Zusammenhangs zwischen diesen Komponenten und den textuellen Hinweisen auf unzuverlässiges Erzählen (vgl. Nünning 2005: 97 f.). Dafür gliedert Nünning (vgl. 2008: 47 f.) die Bezugsrahmen weiter auf in Bezugsrahmen des allgemeinen Weltwissens und literarische Bezugsrahmen.⁴³

Während die kognitive Theorie das Konzept des *implied author* kritisiert und den Leser als wesentlichen Gradmesser für das Vorliegen von *unreliable narration* betrachtet, sehen rhetorische Ansätze eine Überbetonung der Rolle des Lesers bei gleichzeitiger Vernachlässigung der textuellen Signale für Unzuverlässigkeit (vgl. Nünning 2005: 99) und plädieren dafür, Texte als Produkt eines Autors zu sehen, der Unzuverlässigkeit gezielt einsetzt (vgl. Phelan 2005: 48). Gerade für ein Genre wie den dramatischen Monolog, das im Wesentlichen durch seine klare Trennung zwischen Autor und Sprecher und den virtuosen Einsatz dramatischer Ironie gekennzeichnet ist, ist ein solches Einbeziehen der Position des Autors, besonders so, wie er von Phelan (2005: 38–49) neu definiert wird, sinnvoll. Wenn Phelan auch die problematische Terminologie des *implied author* beibehält, so betont er doch die Verbindung zwischen diesem und dem realen Autor. Der *implied author* ist nun nicht mehr, wie z. B. in den erzähltheoretischen Ansätzen zur Lyrikanalyse bei Hühn & Schönert (2005) noch übermäßig betont, ein textuelles Konstrukt, sondern

a streamlined version of the real author, an actual or purported subset of the real author's capacities, traits, attitudes, beliefs, values, and other properties that play an active role in the construction of the particular text (Phelan 2005: 45),

der als »responsible for the choices that create the narrative text as ›these words in this order‹ and that imbue the text with his or her values« (ebd.: 216) gelten kann. Phelan sieht den impliziten Autor also als Zusammenspiel der Eigenschaften und Fähigkeiten des realen Autors an, die für den jeweiligen Text relevant sind. Setzt man diese reduzierte Version des realen Autors und gleichzeitig erweiterte und somit praktikablere Konzeption eines impliziten Autors mit der Terminologie von Hühn (1995) dem *composing subject* gleich, würde diese »streamlined version« (Phelan 2005: 45) vollends den an sie gestellten Ansprüchen gerecht werden: Sie vermeidet eine Rückkehr zur Intention des Autors, betrachtet aber Texte dennoch als Produkt ihres Verfassers, die als

43 Die extratextuellen *frames of reference* werden in Kapitel 2.4.2 ausführlich besprochen.

Ausdruck narrativer Kommunikation bestimmte Einstellungen und Werte so vermitteln, dass sie für den Rezipienten nachvollziehbar werden. Allerdings hat auch diese Neukonzeption des impliziten Autors den nicht zu negierenden Nachteil, dass selbst diese reduzierte, nicht textuell inhärente Version des Verfassers immer noch ein vom Leser zu erstellendes Konstrukt ist. Zwar erleichtert das Modell die Diskussion zum Funktions- und Wirkungspotential eines Textes, doch der wesentliche Ausgangspunkt jeder Analyse, der Rezipient, wird dadurch nicht weniger bedeutsam.

Für eine erschöpfende und gewinnbringende Analyse von *unreliable narration* im dramatischen Monolog des Viktorianismus bietet sich eine Synthese der modifizierten Ansätze von Hühn und Schönert (2005), Phelan (2005) und Nünning (2005; 2008) an,⁴⁴ die eine Einteilung in verschiedene Kommunikationsebenen ermöglicht. Notwendig ist dafür zunächst die Einführung einer weiteren Ebene, der Fremdwahrnehmungsebene,⁴⁵ die klar von der Äußerungsebene, also der Ebene der Sprecherfigur, zu trennen ist.⁴⁶ Als Fremdwahrnehmungsebene wird die Ebene bezeichnet, die aus der von Olson (2003: 93) benannten, dreigeteilten Struktur unzuverlässigen Erzählens resultiert und auf der dieses Phänomen als solches erkannt wird. *Unreliable narration* besteht demnach aus den folgenden Komponenten: »(1) a reader who recognizes the dichotomy between (2) the personalized narrator's perceptions and expressions and (3) those of the implied author (or textual signals)« (ebd.). Die Ebene, die

44 Nünning (2005: 100 f.) demonstriert zum Abschluss seiner Neukonzeptualisierung selbst, wie eine Verbindung kognitiver und rhetorischer Ansätze der Problemlösung und Analyse von *unreliable narration* dienlich sein können.

45 Allrath (1998: 63 f.) nutzt den Begriff der Fremdwahrnehmung, um die Wahrnehmung des Erzählers durch andere Figuren und die Reaktion dieser Figuren auf den Erzähler zu beschreiben, die es wiederum dem Rezipienten gestattet, sich ein genaueres Bild vom Protagonisten zu schaffen. Allraths Verständnis der Fremdwahrnehmung ist zwar nicht unerheblich für die hier vorgenommene Konzeption der Fremdwahrnehmungsebene, stellt aber nur einen geringen Anteil dar.

46 Einen analog erscheinenden Schritt vollzieht Hühn in seinem Fazit zu den erzähltheoretischen Analyseansätzen. Hier betont er besonders die Funktion des *composing subject*, die darin bestehe, einen Sprecher als unzuverlässig zu markieren. Die Beschaffenheit dieses *composing subject* wird nun im Gegensatz zum oben genannten Zitat, aus dem die Beschaffenheit des Konstrukts nicht eindeutig hervorgeht, von Hühn als strukturelle Gegebenheit des Textes definiert. Das *composing subject* ist somit letztendlich eine Neubenennung des impliziten Autors und suggeriert genau wie dieser auch, dass es sich hierbei um ein ausschließlich textuelles Phänomen handelt. Dem widerspricht allerdings Hühns (vgl. 2005b: 237) besondere Hervorhebung der Rolle des Rezipienten in diesem Zusammenhang, welcher die strukturellen Gegebenheiten in Abhängigkeit von seinen kognitiven Bezugsrahmen konstruieren müsse. Hühns Rückbesinnung auf den Leser ist letzten Endes ein Eingeständnis, dass es sich weder beim *composing subject* noch beim impliziten Autor um ein rein textuell basiertes Phänomen handelt; vielmehr ist es ein vom Leser im Rahmen des Rezeptionsprozesses auf Basis der Gesamtstruktur gebildetes Konstrukt (vgl. Nünning 2005: 91).

hier als Fremdwahrnehmungsebene bezeichnet wird, ist insofern von wesentlicher Bedeutung, als sie den Unterschied zwischen der intendierten Äußerung (vgl. Easthope 1983; Hühn 1998) bzw. zwischen dem, was die Sprecherfigur über sich zu vermitteln beabsichtigt (Äußerungsebene), und der vom Rezipienten wahrgenommenen Selbstdarstellung der Sprecherfigur (Fremdwahrnehmungsebene) sichtbar macht.⁴⁷ Die Fremdwahrnehmungsebene konstituiert sich eben nicht auf der Basis des strukturellen Werte- oder Bedeutungssystems eines impliziten Autors, sondern ist ursächlich der Sprecherfigur zuzuordnen. Die Kommunikation der jeweiligen Ebene richtet sich jedoch an unterschiedliche Adressaten. Im dramatischen Monolog sind dies die Zuhörerfigur und der Rezipient. Für eine sinnvolle Analyse des dramatischen Monologs ist es ergiebig, die Sprecherfigur als zweigeteilt – in ein bewusstes (Äußerungsebene) und ein unbewusstes Ich (Fremdwahrnehmungsebene) – zu teilen. Das bewusste Ich richtet sich an die Zuhörerfigur; der Rezipient hingegen, der in der Wahrnehmung der Sprecherfigur gar nicht existiert, nimmt sowohl das bewusste Ich als auch das unbewusste wahr, was ihm erlaubt, die Diskrepanzen in der Selbstdarstellung, den Anmaßungen, Überschätzungen und Leerstellen im bewussten Diskurs der Sprecherfigur offen zu legen (vgl. Hühn 2005a: 134). So kann das, was die Sprecherfigur bewusst über sich oder eine Situation vermitteln will, stets von der eigentlichen Aussage des dramatischen Monologs unterschieden werden:

[T]he meaning of the dramatic monologue is in disequilibrium with what the speaker reveals and understands. [...] We understand, if not more, at least something other than the speaker understands, and the meaning is conveyed as much by what the speaker conceals and distorts as by what he reveals. (Langbaum 1957: 146)

Ergänzend zu Langbaum, welcher der Sprecherfigur ein aktives Vertuschen oder Manipulieren der Fakten unterstellt, muss besonders betont werden, dass auch ein unbewusstes Verdrängen oder Nichterwähnen zu einer Zusatzbedeutung des dramatischen Monologs führt.

Eine solche Konzeption von Äußerungs- und Kompositionsebene ist aus einem kognitiv argumentierenden erzähltheoretischen Ansatz heraus konsequent und sinnvoll, da sie die Diskussion um die Beschaffenheit eines abstrakten, impliziten, konstruierten Autors und dessen Bezugsrahmen ausblendet und die Determinierung einer doppelten Kommunikationssituation mit ihren unterschiedlich beschaffenen Diskursen in den Aufgabenbereich des Lesers verlegt. Für die vorliegende Studie relevant sind somit die folgenden Ver-

47 Wenn auch Hühns Konzept des *composing subjects* sich von dem hier dargestellten unterscheidet, so stellt er dennoch fest, dass der dramatische Monolog sich durch die deutliche Differenzierung von Äußerungsebene und Kompositionsebene auszeichnet (vgl. Hühn 2005a: 128).

mittlungsinstanzen:⁴⁸ (1) der Entstehungskontext, (2) das *composing subject*, mit dem hier Phelans »streamlined version« gemeint ist, (3) die Sprecherfigur, (4) die Fremdwahrnehmungsebene und (5) der Rezipient. Die Fremdwahrnehmungsebene ist bewusst zwischen Sprecherfigur und Rezipient anzusiedeln, da sie weder deckungsgleich mit der intendierten Äußerung der Sprecherfigur ist noch der tatsächlichen Wirkung auf den Rezipienten entspricht, da diese, wie bereits angesprochen, letztendlich durch den Bezugsrahmen der individuellen Werte und Normen determiniert wird. Die Einteilung in die fünf genannten verschiedenen Untersuchungs- und Kommunikationsebenen trägt der Tatsache Rechnung, dass *unreliable narration* ein textuell bedingtes Phänomen ist, welches gerade aus dem Zusammenwirken von *composing subject* und Rezipient entsteht und ethische und moralische Implikationen aufweist.

Unreliable narration wird somit auf verschiedenen Ebenen erzeugt und kann erst durch die Kombination dieser Ebenen durch den Rezipienten von diesem als solche wahrgenommen werden. Ausgehend vom tatsächlichen Äußerungsinhalt ist es dem Leser zunächst möglich, textuell Widersprüche in der Psyche der Sprecherfigur und Diskrepanzen zwischen der von der Sprecherfigur wahrgenommenen und der fiktional als tatsächlich geltenden Welt festzustellen. In einem weiteren Interpretationsschritt wird dann deutlich, dass die tatsächliche Äußerung darüber hinaus auf zwei weitere, miteinander verbundene Bedeutungen verweist. So ist der Rezipient in der Lage, festzustellen, was die Sprecherfigur grundsätzlich zu kommunizieren wünscht, wodurch die Psychologie der Sprecherfigur umso deutlicher wird, da gerade durch dieses Versagen das wahre Ich offenbart wird (vgl. Nünning 2008: 53). Der Leser interpretiert also die Sprecherfigur stets in zwei verschiedenen Kontexten:

On the one hand the reader is exposed to what the narrator wants and means to say [...]. On the other hand, however, the statements of the narrator take on an additional meaning for the reader, a meaning the narrator is not conscious of and does not intend to convey. (ebd.)

Diese textuell angelegten idiosynkratischen Ausprägungen in der Selbstdarstellung der Sprecherfigur, die rein – soweit man bei fiktiven Figuren davon sprechen kann – persönlichkeitsbedingt sind, werden durch das *composing subject* um eine weitere Dimension erweitert. Phelans »streamlined version« (2005: 45) des Autors sendet zahlreiche Aufforderungen an den Leser, Bedeutungen neben denen im Text tatsächlich enthaltenen oder von der Sprecherfigur intendierten zu entschlüsseln (vgl. Nünning 2008: 53 f.). Diese Aufforderungen sind im Wesentlichen in der Art der erzählerischen Vermittlung enthalten und

48 Bei dieser Einteilung handelt es sich um eine modifizierte und erweiterte Form der von Hühn und Schönert (2005: 8 f.) getroffenen Aufteilung, die bereits vorgestellt wurde (s. o.).

beziehen sich z. B. auf idiosynkratische Ausdrucksweisen, stilistische Auffälligkeiten oder Verletzungen linguistischer Regeln: »[Das composing subject] vollzieht also (im Sinne einer ›regulativen Idee‹) eine kommunikative Aktion, ohne dabei eine ›Stimme‹ zu gebrauchen« (vgl. Schönert 2004: 308). Es generiert auf textueller und kompositorischer Ebene Bedeutungen, die nicht durch eine Äußerung konkretisiert werden, sondern vom Rezipienten determiniert werden müssen. Es ist also zwingend notwendig, in ein Konzept von *unreliable narration* die Äußerungsebene eines *composing subject* einzubeziehen, da ihm »die Gesamtorganisation (Komposition) des Textes zugeordnet [wird]« (ebd.). *Unreliable narration* entsteht somit auf der Inhaltsebene, der textuellen Ebene und der Ebene der erzählerischen Vermittlung, aber auch dadurch, dass die transportierten Werte, Normen und Persönlichkeitsmerkmale mit tatsächlich anerkannten und vom Rezipienten als gültig angesehenen Referenzsystemen abgeglichen werden. Zusammenfassend ist mit Nünning (2005: 105) festzustellen, dass eine Synthese rhetorischer und kognitiver Ansätze zwar nicht alle Fragen, die einer Theorie von *unreliable narration* anhaften, lösen kann, wohl aber eine wesentliche Verbesserung der Analyse bietet:

In the end it is both the structure and norms established by the respective work itself and designed by an authorial agency, and the reader's knowledge, psychological disposition, and systems of norms and values that provide the ultimate guidelines for deciding whether a narrator is judged to be reliable or not. (ebd.)

Bevor eine genauere Diskussion der verschiedenen Ebenen, Komponenten, Signale, Strukturen und Werte, die im dramatischen Monolog Unzuverlässigkeit generieren, erfolgen kann, muss am Ende dieser Überlegungen zu der von Nünning (2005; 2008) vorgelegten Neukonzeptualisierung noch die wesentliche Frage nach der Beschaffenheit der *unreliable narration* gestellt werden. Rimmon-Kenan (2003 [1983]: 100) beschreibt in ihrer Definition das Phänomen wie folgt: »An unreliable narrator [...] is one whose rendering of the story and/or commentary on it the reader has reason to suspect.« Diese – zugegebenermaßen zunächst überzeugend erscheinende – Erklärung hat allerdings den Nachteil, zwei qualitativ grundlegend zu trennende Konzepte zu vermischen. Die auf die Story bezogene Unzuverlässigkeit basiert auf einer Fehlinterpretation und somit Falschdarstellung der Ereignisse, während die Unzuverlässigkeit, die aus den Kommentaren der Sprecherfigur resultiert, einen fragwürdigen Ethik- und Moralkodex impliziert. So stellt Nünning (2008: 37) denn auch fest:

Most would agree that it does make a difference whether we have an ethically or morally deviant narrator who provides a sober and factual veracious account of the most egregious or horrible events, which, from his point of view, are hardly noteworthy, or a ›normal‹ narrator who is just a bit slow on the uptake and whose flawed interpretations of what is going on reveal that he or she is a benighted fool.

Aus diesem Grund und vor allem auch wegen des unterschiedlichen Wirkungs- und Funktionspotentials ist eine Trennung von *unreliable narration* in »factual unreliability« (Neumann 2008: 99) und »normative unreliability« (ebd.) angezeigt, die den verschiedenen Ausprägungen des Phänomens gerecht wird (vgl. ebd.).⁴⁹ »Factual unreliability« (ebd.) verweist auf Erzähler »whose rendering of the story the reader has reason to suspect« (ebd.), »normative unreliability« (ebd.) zeichnet Erzähler aus »whose interpretations do not accord with conventional notions of sound judgement« (ebd.). Diese Einteilung verweist gleichzeitig auch auf die je nach Art der Unzuverlässigkeit primär relevanten Signale und Hinweise für das Vorliegen von *unreliable narration*. So indizieren die textuellen Marker vor allem eine »factual unreliability« (ebd.), die extratextuellen Bezugsrahmen eine »normative unreliability« (ebd.). Trotz dieser so klar scheinenden Möglichkeit, Unzuverlässigkeit in zwei Kategorien aufzuteilen, darf auf keinen Fall übersehen werden, dass die Zugehörigkeit eines Erzählers zu nur einer dieser beiden Gruppen nahezu ausgeschlossen ist. Vielmehr bedingen sich die beiden Formen der Unzuverlässigkeit, sodass eine Zuordnung eines Erzählers zu einer dieser Ausprägungen nur nach Abwägung bezüglich des Schwerpunktes der *unreliable narration* erfolgen kann: »Unreliability can either be *primarily* a matter of misrepresenting the events or facts of the story or it can result from the narrator's deficient understanding, dubious judgements, or flawed interpretation« (meine Hervorhebung; ebd.). Diese Zusammenfassung der notwendigen Vermischung der beiden Formen von Unzuverlässigkeit müsste zwar noch bezüglich der »normative unreliability« (ebd.) um den Aspekt der generell den vorherrschenden Konventionen widersprechenden Ansichten des Erzählers erweitert werden, belegt aber dennoch, dass eine Reinform von »normative« (ebd.) oder »factual unreliability« (ebd.) so wohl kaum vorkommt. Stattdessen ist eine Skala denkbar, an deren jeweiligen Enden »factual« (ebd.) und »normative unreliability« (ebd.) steht. Diesen Polen können aber keine Texte zugeordnet werden; vielmehr weisen Texte mit unzuverlässigen Sprechern eine Tendenz zu der einen oder anderen Ausprägung von *unreliability* auf und würden dementsprechend auf der Skala eingeordnet werden. Die Frage nach Ursachen und Motivationen für Unzuverlässigkeit beantwortet eine solche Unterteilung jedoch auch nicht, sind die Gründe für selbige doch durchaus sehr unterschiedlich (vgl. Nünning 2005: 94). Shlomith Rimmon-Kenan nennt so z. B. »the narrator's limited knowledge, his personal involvement, and his problematic value-scheme« (2003 [1983]: 100).

49 Die englische Terminologie wird hier bewusst anstelle der deutschen, die zwischen »unzuverlässig« und »unglaubwürdig« trennt, gewählt. Zum einen ist die deutsche Terminologie nicht trennscharf genug und trifft nicht den Kern der zugrunde liegenden Unterscheidung, zum anderen ist eine Verwendung des Obergriffs für das gesamte narrative Phänomen und gleichzeitig als Bezeichnung für eine Unterkategorie eher verwirrend als hilfreich.

Eine Erneuerung und Verfeinerung der Kategorisierung verschiedener Unzuverlässigkeitstypen, die insbesondere die Funktion des unzuverlässigen Erzählers berücksichtigt, bieten James Phelan und Patricia Martin (1999). Erzähler berichten, beurteilen oder interpretieren Figuren, Fakten und Ereignisse (vgl. ebd.: 94). Funktionsgebunden kann es also zu verschiedenen Arten von Unzuverlässigkeit kommen, die sich an unterschiedlichen Kommunikationsachsen ausrichten (vgl. ebd.). Der unzuverlässige Berichterstatter wird der Achse der Fakten und Ereignisse nicht gerecht, der unzuverlässige Beurteiler erfüllt ethische Maßstäbe nicht, und der unzuverlässige Interpret hat Schwierigkeiten mit der Wahrnehmung oder ein beeinträchtigtes Wissen (vgl. ebd.: 95). Unzuverlässigkeit entsteht nach Phelan und Martin entweder dadurch, dass der Erzähler die Erwartungen, wie Aufrichtigkeit, genaue Beobachtung usw., die man an ihn stellt, nicht erfüllt, oder dadurch, dass er Tatsachen verdreht. Auf der Basis dieser Überlegungen kann man, je nachdem, ob der Erzähler Fakten falsch wiedergibt, er diese nicht in einen angemessenen moralischen oder ethischen Kontext setzt oder seine Fähigkeiten dahingehend beschränkt sind, wahrheitsgemäß von einem Geschehen zu berichten, sechs Typen von *unreliable narration* unterscheiden: »underreporting« (Phelan & Martin 1999: 95) und »misreporting« (ebd.), »underregarding« (ebd.) und »misregarding« (ebd.), »underreading« (ebd.) und »misreading« (ebd.). Um diese Einteilung deutlicher zu fassen, könnte man die Terminologie so übersetzen, dass es sich bei dem ersten Typus um den Lügner handelt, der entweder zu wenig oder falsch Bericht erstattet. Der zweite Typus wäre der moralisch-ethisch Deviante, der zu wenig oder gar nicht die Konventionen beachtet, während der dritte der in seiner Wahrnehmung durch psychische Ursachen eingeschränkte Erzähler wäre, dessen Fassungsvermögen hinter der Realität zurückbleibt, sodass eine Unter-, Fehl- aber auch Überinterpretation die notwendige Folge seiner Limitationen sind. Mit Phelans und Martins Einteilung, die nahe legt, dass im Text stets eine Version der Ereignisse angelegt sein muss, die von der Version des Erzählers oder Sprechers abweicht, ist eine systematische, rhetorisch fundierte Untersuchung und Beurteilung der verschiedenen Erscheinungsformen von *unreliable narration* zwar möglich; allerdings wird hier weder der Möglichkeit hybrider Formen von *unreliable narration* Aufmerksamkeit geschenkt noch die Frage geklärt, wie der Leser einen unzuverlässigen Erzähler überhaupt als solchen erkennt (vgl. Nünning 2005: 94). Notwendiger und logischerweise sind zahlreiche Mischformen vorstellbar und existent. Der psychisch in seinem Urteilsvermögen eingeschränkte Erzähler weist eine große Affinität zur ethisch-moralischen Devianz auf, gleiches gilt für den Lügner, denn die Tatsache des Lügens an sich ist bereits Ausdruck moralischer Devianz.

In der vorliegenden Studie zum Einsatz unzuverlässigen Erzählens im dramatischen Monolog ist denn auch der Versuch einer Kategorisierung der *un-*

reliable narration in eine Typologie von nur marginalem Interesse. Im Mittelpunkt der Untersuchung steht vielmehr die Funktions- und Wirkungsweise des narrativen Phänomens, die mit seinem Einsatz verbundenen Möglichkeiten des Sichtbarmachens verschiedenster Bedeutungsschichten zur Darstellung gesellschaftlicher Problemstellungen und Kulturthemen, wie sie oben im Rahmen der Diskussion der verschiedenen Vermittlungsebenen bereits angedeutet wurden.

2.1.2 *Unreliable Narration*: Anwendbarkeit auf den dramatischen Monolog und die Lyrik

Unreliable narration ist der Zugangsweg zu einem besseren Verständnis nicht nur des dramatischen Monologs und seiner Definition, sondern auch von anderen lyrischen Texten. So lässt sich Peter Hühns (1998: 215) Einschätzung der Darstellung des Sprechers ohne jeden Zweifel entnehmen, dass neben dem dramatischen Monolog auch andere lyrische Texte unzuverlässige Sprecher aufweisen können. Durch den Fokus auf den Sprecher, das lyrische Ich, bieten sich zahlreiche Möglichkeiten der Beobachtung und Untersuchung desselben, ein Umstand, der in lyrischen Texten mehr oder weniger subtil thematisiert oder zumindest impliziert wird (vgl. ebd.). Das lyrische Ich ist somit immer auch das zur Disposition stehende Untersuchungsobjekt, ein Umstand, welcher den Einsatz von *unreliable narration* als Darstellungskonzept nahe legt. Grundlegende Faktoren, die die Kategorisierung einer Sprecherfigur als unzuverlässig überhaupt ermöglichen, sind in der Lyrik bereits seit der Renaissance weit verbreitet:

[L]yric texts from the earliest period of modern English poetry are already implicitly or explicitly concerned with the possibilities as well as the problems of observing (and having the reader observe) the speaker – for instance by inadvertently or surreptitiously betraying his perspectival limitations or by playing with the inherent complexities of self-observation and exploiting the resultant self-contradictions, paradoxes, and indeterminacies. (ebd.)

Der dramatische Monolog kann dabei als das Genre der Lyrik gelten, welches geradezu dazu geschaffen zu sein scheint, die Diskrepanz zwischen der explizit durch den Äußerungsinhalt transportierten Selbstwahrnehmung und den auf der Kompositionsebene angelegten versteckten, unterdrückten Wünschen, Einstellungen und Motiven nicht nur sichtbar zu machen, sondern zu thematisieren (vgl. ebd.: 220). Im dramatischen Monolog ist die Analyse der Sprecherfigur unausweichlich, der Rezipient muss im Regelfall davon ausgehen, dass die Selbstdarstellung und -wahrnehmung der Sprecherfigur nicht den Tatsachen entspricht. Diese Einschätzung wird besonders durch die eingeschränkte Per-

spektive der Sprecherfigur hervorgerufen, die mit der Struktur eines Erzähltextes mit einem Ich-Erzähler vergleichbar ist (vgl. ebd.). Dieses Phänomen der subjektiven, häufig eingeschränkten oder verfälschten Wahrnehmung von einem limitierten Standpunkt aus wird in der Narratologie, wie bereits ausgiebigst erläutert, als unzuverlässiges Erzählen bezeichnet. Hühn (ebd.), der dies ebenfalls feststellt, diagnostiziert allerdings eine Lücke in der Lyriktheorie: »In narrative theory, the phenomenon of self-intransparency is usually discussed under the name of unreliability [...]. In poetry an established term for this phenomenon seems to be lacking.« Die Anwendung der Theorie des narrativen Phänomens der erzählerischen Unzuverlässigkeit sowie der damit verbundenen Terminologie auf den dramatischen Monolog und in Erweiterung auf die Lyrik insgesamt ist also dringend erforderlich, gerade weil unzuverlässige Sprecher in der Lyrik weit verbreitet, bisher aber gar nicht oder zumindest nicht ausreichend untersucht worden sind (vgl. ebd.). Zugegebenermaßen ist aber die Anwendbarkeit des Konzepts der *unreliable narration* auf den dramatischen Monolog besonders aufgrund der narrativen Dimension, welche sich in der Darstellung der Sprecherfigur, die eine Vergangenheit aufweist, stark individualisiert und konkretisiert ist,⁵⁰ manifestiert, besonders nahe liegend und praktikabel und schlussendlich unumgänglich, ist doch das Vorliegen unzuverlässigen Erzählens das distinktive Element der Gattung des dramatischen Monologs.

Aber nicht nur die Sonderstellung der Sprecherfigur in der Lyrik legt eine Betrachtung der Gattung mit einem Fokus auf *unreliable narration* nahe, auch die Struktur lyrischer Texte ist geradezu prädestiniert für den Einsatz unzuverlässigen Erzählens. Die Doppelstruktur lyrischer Texte, die beiden separaten Bedeutungsebenen des Äußerungs- und des Kompositionssubjekts, lädt geradezu dazu ein, von einem Vorliegen von *unreliable narration* auszugehen, da auf der einen Seite die geäußerten Perspektiven, Ansichten, Standpunkte oder Absichten in den Vordergrund rücken, gleichzeitig aber diese Inhalte in eine Wechselwirkung mit zusätzlichen Regelmäßigkeiten gesetzt werden, welche die natürliche Sprache durch rhetorische Figuren wie Wiederholungen, Parallelismen oder andere syntaktische oder formale Veränderungen (Metrum, Reimschema etc.) verfremden (vgl. Hühn 1998: 216).⁵¹ Auf dieser Doppelstruktur von Äußerungs- und Kompositionssubjekt beruht die Darstellung unzuverlässiger

50 Howe (1996: 38) betont besonders die narrativen Aspekte des dramatischen Monologs bei Browning: »All the realistic detail that Browning supplies as context for his protagonists prompts the reader to regard them as characters in a fiction, since the procedure of identifying characters and placing them in a certain setting is typical of narrative fiction [...] Indeed, Browning's dramatic monologues have an important narrative dimension; his speakers have a past, a story that unfolds as the poem progresses«.

51 Für eine ausführliche Diskussion dieser beiden Komponenten lyrischer Texte und der möglichen verschiedenen Bezeichnungen in der Theorie vgl. Hühn (1998: 216 f).

Sprecherfiguren, da gerade die ordnende Ebene der *mediacy* in der Lyrik im Gegensatz zum Roman noch stärker die Diskrepanzen zwischen intendierter und tatsächlicher Aussage verdeutlichen kann. Die Ebene des Kompositionssubjekts und die an dieses Konstrukt gebundenen Möglichkeiten einer Analyse sowie dessen oben vorgenommene Überführung in die Narratologie werden durch diesen Ansatz weiter sinnvoll unterstützt. Für eine präzise Analyse angemessen wäre es, den impliziten Autor generell durch die Ebene des Kompositionssubjekts zu ersetzen. Für eine zufriedenstellende Untersuchung speziell der *unreliable narration* im dramatischen Monolog bietet sich die oben vorgenommene konsequente fünfteilige Neustrukturierung der Kommunikationsebenen an.

2.2 Der dramatische Monolog: eine Gattung

Beim dramatischen Monolog handelt es sich um eine lyrische Gattung, deren Entstehungszeitpunkt im Gegensatz zu den meisten anderen literarischen Genres relativ genau bestimmt werden kann (vgl. Byron 2003: 32 f.). Diese besondere Präzision bezüglich des Entstehungszeitpunktes wird jedoch in gewisser Weise dadurch aufgehoben, dass in Bezug auf alle anderen Kategorien einer Beschreibung oder Definition festgestellt werden muss, dass der Stand der Forschung sich bestenfalls als vage bezeichnen lässt.

Dies mag zunächst überraschen, zeichnet sich der dramatische Monolog doch gerade durch eine seinen Sprecherfiguren nicht unähnliche Idiosynkrasie aus, die mit Leichtigkeit beschreibbar sein sollte. So einigt man sich in der Forschungsliteratur mittlerweile schon fast traditionell auf bestimmte Merkmale des dramatischen Monologs, wie man sie z. B. bei Hühn (1995: 27) findet:

Konstitutiv für den dramatischen Monolog sind folgende Merkmale: Der Sprecher ist eine vom Autor klar dissoziierte, mehr oder weniger stark individualisierte Figur, der sich in einer spezifizierten konkreten Situation (daher ›dramatic‹) befindet und zu einer anderen Figur spricht, deren Antwort aber nicht mitgeteilt wird.

Diese Beschreibung enthält zwar die klassischen Eigenschaften des dramatischen Monologs, sie ist dennoch äußerst problematisch, da sie zwar das bekannte Muster offen legt, aber schon bei einer ersten konkreten Anwendung zur Klassifizierung eines Textes als dramatischem Monolog nicht ausreicht. Diese Unangemessenheit basiert v. a. darauf, dass einer solchen Definition ein undifferenzierter und ebenfalls traditioneller Korpus zugrunde liegt, dessen einzige Rechtfertigung die Tradition und der Wille ist, u. a. Texte von Tennyson, die eben gerade keine dramatischen Monologe sind, als solche zu kategorisieren. So verweist Hühn richtigweise darauf, dass der Sprecher »vom Autor klar dis-

soziiert[...]« (ebd.) ist; dieses eindeutige und zutreffende Merkmal wird aber nachfolgend durch das »mehr oder weniger stark individualisiert[...]« (ebd.) irritierenderweise relativiert. Die Sprecherfigur ist stets idiosynkratisch und zeichnet sich gerade durch ihre starke Individualisierung aus. Ebenso unzureichend ist die Feststellung, dass sich »dramatic« (ebd.) auf die »spezifizierte[...] konkrete[...] Situation« (ebd.) bezieht. »Dramatic« beschreibt im Kontext der Gattung des dramatischen Monologs noch viele weitere Teilkomponenten, von denen die konkrete Situiertheit lediglich eine ist. Der letzte Teil der Beschreibung erscheint zunächst zutreffend, bedarf aber ebenso weiterer Ausdifferenzierung, da gerade der Zuhörerfigur im dramatischen Monolog große Bedeutung beigemessen wird, tatsächlich tritt diese aber graduell mehr oder weniger deutlich in Erscheinung oder ist als fassbare Figur gar nicht erkennbar (vgl. Byron 2003: 20 ff.).

Der dramatische Monolog verlangt also nach einer adäquaten Beschreibung, die ihn als Gattung definierbar und analysierbar macht. Dazu müssen zunächst die verschiedenen Einflussgrößen der Gattung, die den Status des dramatischen Monologs als Gattungshybrid bedingen, genauer untersucht werden. So ist der Frage nachzugehen, welche Elemente die Bezeichnung »dramatisch« im Gattungsnamen rechtfertigen, ebenso wie es einer Darstellung der narrativen Strukturen des dramatischen Monologs bedarf. Auf die Untersuchung der Hybridität der Gattung des dramatischen Monologs, die ja schlussendlich auch uneingeschränkt einen erzähltheoretischen Ansatz zur Analyse dieser besonderen lyrischen Form nicht nur ermöglicht, sondern geradezu herausfordert, folgt die Erstellung des Merkmalsbündels des dramatischen Monologs.

2.2.1 Der dramatische Monolog: ein hybrides Genre

Bei dem dramatischen Monolog handelt es sich um einen Gattungshybrid, also um eine »Textsorte[...]«, die Merkmale unterschiedlicher Gattungen in sich vereint (Hybridisierungen) und daher mit den traditionellen Gattungsbegriffen westlicher Poetik nicht mehr adäquat beschrieben werden [kann].« (Ernst 2001: 258) Es überrascht daher kaum, dass der Status des dramatischen Monologs als Gattungshybrid die Definition des Genres wesentlich behindert hat (vgl. Rohwer 2007: 173).⁵² Zwar erlaubt u. a. das formale Erscheinungsbild des dramatischen

52 Robert Langbaum stellte die auf der Gattungshybridität des dramatischen Monologs beruhenden Schwierigkeiten in der Untersuchung des dramatischen Monologs bereits 1957 fest: »[N]o one has quite known what to do with the dramatic monologue except to classify it, to distinguish the dramatic monologue from both the lyrical and the dramatic or narrative genres.« (ebd.: 75) An der von Langbaum geschilderten Sachlage hat sich bis heute nichts geändert.

Monologs dessen sofortige Zuordnung zur Gattung Lyrik, bei eingehender Betrachtung wird jedoch zugleich deutlich, dass die Bedeutung des dramatischen Monologs durch den Einsatz unzuverlässigen Erzählens und somit ein distinktiv narratives Phänomen bedingt wird,⁵³ während seine Wirkung im Wesentlichen auf dramatischen Faktoren beruht (vgl. ebd.). Christoph Bode (2001: 164) beschreibt dieses Zusammenwirken von Elementen aus unterschiedlichen Gattungen in der Lyrik:

[Es gibt] Gedichte, die in dem Sinne lyrisch sind, dass nur *eine* Stimme zu vernehmen ist, die aber auch *dramatisch* genannt werden können insofern, als sie eine bestimmte die Rede umfassende Situation entwerfen, sich also selbst *inszenieren*, und denen man schließlich sogar [...] ein gewisses *erzählerisches* Element zusprechen könnte, weil die einzelne Stimme, die da (unstreitig unmittelbar) spricht, derart demonstrativ *als Mittel benutzt* wird, ein Weltverhältnis auszudrücken, das gerade nicht das eigene ist, dass die Vermutung nicht gänzlich abwegig scheint, hier werde *über* diese Darbietung eines Anderen *dessen* In-der-Welt-Sein ›erzählt‹.

Auch wenn sich diese Beschreibung auf die Rollenlyrik insgesamt bezieht, trifft die Darstellung doch zweifelsfrei auch auf den dramatischen Monolog zu. Vor allem Bodes Schilderung der Wirkungsweise des narrativen Bestandteils, der explizit der Veranschaulichung einer mit der des Rezipienten unvereinbaren Weltsicht diene, verweist deutlich auf das distinktive Merkmal des dramatischen Monologs, den Einsatz unzuverlässigen Erzählens.

Bis heute ist jedoch zu keinem Zeitpunkt das narrative Phänomen, welches so grundlegend für die einzigartige Form des dramatischen Monologs ist, ausreichend untersucht worden. Der Schwerpunkt aller Betrachtungsweisen liegt auf der dramatischen Qualität der Monologe oder aber auf ihrer Zugehörigkeit zur lyrischen Gattung. Dabei wird stets versucht, dem einen oder anderen Aspekt eine Überlegenheit dem anderen gegenüber zuzuschreiben, anstatt anzuerkennen, dass der dramatische Monolog seine Zielsetzung, die Darstellung einer idiosynkratischen Persönlichkeit und deren unwissentliche Selbstenthüllung, erst dadurch erfüllen kann, dass in dieser speziellen Textsorte ein sorgfältiges, ausbalanciertes Zusammenspiel von Elementen aus allen drei Großgattungen herrscht (vgl. Rohwer 2007: 174 f.).

Die bereits erwähnte, seit dem Ursprung des dramatischen Monologs im Viktorianismus unstrittige Zurechnung des Genres zur Lyrik basiert darauf, dass die Textsorte Elemente aufweist, die einem Gedicht zugeschrieben werden (vgl. Müller-Zettlmann 2000: 64–156): Neben der »Tendenz zur relativen Textkürze« (Nünning 2001: 52) sind dies vor allem die einheitliche Zeilenlänge und der regelmäßige Rhythmus derselben (vgl. Hühn 2005a: 136) sowie die

53 Auf die Bedeutung von *unreliable narration* als Grundmerkmal des dramatischen Monologs wird im folgenden Kapitel eingegangen werden.

explizite Subjektivität des lyrischen Ich. Traditionell tendierte man – aufgrund der besonderen Subjektivität der Lyrik – zu einer Gleichsetzung von Autor und lyrischem Ich.⁵⁴ Gemäß aktuellen Lyriktheorien wird mittlerweile jedoch von einer grundsätzlichen Unterscheidung von lyrischem Ich und Autor ausgegangen (vgl. Bode 2001: 164). Ist diese Differenz zwischen Autor und lyrischem Ich in der Lyrik also stets vorhanden, so muss für den dramatischen Monolog doch festgestellt werden, dass die Trennung von Autor und Sprecher und die Unterscheidung dieser beiden Ebenen besonders deutlich hervorgehoben wird. Die Verwechslung oder In-Eins-Setzung des lyrischen Ich mit dem Autor ist im dramatischen Monolog nicht zuletzt durch die explizite Subjektivität der Sprecherfigur ausgeschlossen. Die Stimme der Sprecherfigur erscheint als eigenständig und autark, als eine »Konstruktion einer plastischen, in ihren sozialen Bezügen und inneren Umständen klar definierten, ›ich‹-sagenden Figur« (Müller-Zettelmann 2000: 110).

Wenn das Kriterium der expliziten Subjektivität der Sprecherfigur sowie der emphatischen Trennung von Sprecher und Autor auch unbestritten trennscharf erscheinen mag, so ist es doch eines der komplexeren Merkmale des dramatischen Monologs (vgl. Rohwer 2007: 176). Das Vorliegen dieses Elements galt als eines der wesentlichen Kriterien zur Klassifizierung eines Textes als dramatischem Monolog (vgl. z. B. Sinfield 1977: 42). Diese Konzentration auf die Trennung von Sprecher und Autor als maßgeblichem Gattungsmerkmal führte dazu, dass der Kanon des dramatischen Monologs heute einen extrem heterogenen Korpus umfasst, dessen einziges verbindendes Merkmal »the[...] identification of the speaker as someone other than the poet, whether a mythical figure [...] a historical figure [...] or a fictional [one]« (Howe 1996: 3) ist. Besonders häufig wurden die so genannten »mask lyrics«, die von Ralph Rader (1976: 140) als eben solche identifiziert wurden, unter den Gattungsbegriff des dramatischen Monologs subsumiert. Zugegebenermaßen handelt es sich auch bei den »mask lyrics« um Gedichte, deren Sprecherfigur klar vom Autor zu trennen ist und die sich durch explizite Subjektivität auszeichnen (vgl. ebd.). Doch im Gegensatz zum dramatischen Monolog dient die »mask lyric« laut Rader nicht etwa der Darstellung einer von der des Autors klar zu unterscheidenden, häufig gar entgegengesetzten Weltsicht, die dazu angetan ist, die Kritik der Rezipienten herauszufordern, sondern vielmehr der Affirmation der Gefühle und Standpunkte des Autors.⁵⁵ Die Trennung zwischen Autor und Sprecherfigur in der

54 Diese Tendenz geht auf die vorherrschende Subjektivität in der Lyrik der Romantik zurück, wird aber vom dramatischen Monolog deutlich zurückgewiesen (vgl. Byron 2003: 32 ff.). Zur Subjektivität in der Lyrik der englischen Romantik allgemein vgl. W. G. Müller (1998).

55 Alfred Lord Tennysons bekannte Gedichte »Tithonus« (1833) und »Ulysses«, 1833 verfasst, 1842 überarbeitet und schließlich 1859 erschienen, sind Beispiele für »mask lyrics« und

»mask lyric« ist eine rein physische, nie jedoch eine psychologische, wie es im dramatischen Monolog notwendigerweise der Fall ist (vgl. ebd.). Das Ziel des dramatischen Monologs, die Demaskierung des Sprechers als fehlbarem und fehlerhaftem Charakter durch dessen eigene Äußerung, deren Implikationen er sich nicht bewusst ist (vgl. Shaw 1999: 168), kann nur dann erreicht werden, wenn die Voraussetzung aufseiten des Rezipienten, nämlich dessen Wahrnehmung der Sprecherfigur als getrennt von der Person des Autors, gegeben ist (vgl. Rohwer 2007: 176).⁵⁶

Formal gesehen ist die Zurechnung des dramatischen Monologs zur Lyrik gerechtfertigt.⁵⁷ Allerdings ist der dramatische Monolog auch eng mit Erzähltexten verwandt, wie bereits in der Diskussion der Frage nach der Anwendbarkeit der Erzähltheorie auf die Lyrikanalyse weiter oben festgestellt wurde. Der dramatische Monolog »share[s] two basic constituents with narrative fiction: featuring a sequence of events [...] and mediating the sequence from a particular perspective« (Hühn 2002: 13). Darüber hinaus weist der dramatische Monolog aber noch weitere Merkmale auf, die darauf hindeuten, dass das Genre stark von der beherrschenden literarischen Gattung des Viktorianismus, dem Roman, beeinflusst wurde. Die Verortung der Sprecherfigur in einem »realistic setting, in both time and space« (Howe 1996: 38) deutet darauf ebenso hin wie die Funktion dieser Verortung, die den Leser dazu bringen soll, »to regard [the speakers] as characters in a fiction, since the procedure of identifying characters and placing them in a certain setting is typical of narrative fiction« (ebd.). Die räumliche und zeitliche Situierung wird zwar oftmals paratextuell durch Hinweise im Titel des jeweiligen dramatischen Monologs ergänzt, ist aber auch ohne diese ergänzenden Angaben meist zweifelsfrei den Äußerungen der Sprecherfigur zu entnehmen. Die Ausführungen der Sprecherfigur befassen sich – neben den, die situativen Rahmenbedingungen nachzeichnenden, Bemerkungen – mit einem Ereignis im Leben der Sprecherfigur, welches den Charakter der Figur deutlich zu Tage treten lässt (vgl. Mermin 1983: 10). In dieser Darstellung der Erlebnisse und des Charakters der eigenen Person, die den dramatischen Monolog zu einer rudimentären, fragmentarischen Autobiographie⁵⁸ werden lassen (vgl. ebd.), zeigt sich außerdem der Einfluss einer im 19. Jahrhundert sehr populären Subgattung des Romans, der fiktionalen Autobiographie (vgl. Nünning 2000: 32). Wie die fiktionale Autobiographie so reagiert auch der dramatische Monolog mit seinen bloßstellenden Selbstenthüllungen auf das viktorianische

verdeutlichen, dass der Autor durch die Maske der Figur seine persönlichen Gefühle äußert (vgl. Rader 1976: 140 f.; Rader 1984: 106).

56 Diese Wahrnehmung basiert auf der bereits diskutierten Doppelperspektive (vgl. 2.1 und 2.1.2).

57 Wie bereits oben erwähnt, werden weitere Elemente der Lyrik im Merkmalsbündel des dramatischen Monologs im folgenden Kapitel diskutiert werden.

58 Zur Definition der Autobiographie vgl. Michaela Holdenried (2009).

Verlangen nach umfassender Charakterisierung (vgl. Rohwer 2007: 179). Letztlich erzählt der dramatische Monolog also nur die Geschichte eines Ereignisses oder einer Situation, die für die Sprecherfigur als typisch gelten mag und die dem Rezipienten auf diese Weise Einblick in das Wesen des Sprechers gewährt. Dabei handelt es sich immer nur um eine Momentaufnahme innerhalb eines andauernden Ganzen, worauf der für den dramatischen Monolog typische unvermittelte Textanfang und das sehr häufig abrupte Ende ebenfalls hinweisen (vgl. Howe 1996: 35). Gleichzeitig erinnern diese übergangslosen Anfänge und Enden, wie man sie auch aus der *short story* kennt, den Rezipienten daran, dass der Einblick, der ihm gewährt wird, unvollständig ist, es also noch einer imaginativen Eigenleistung seinerseits bedarf. Diese besteht aus der (Re-)Konstruktion eines größeren Kontexts und Charakterbildes auf der Basis der gewonnenen Einblicke, in deren Rahmen das vom Sprecher erzählte Ereignis lediglich ein Versatzstück bildet (vgl. Rohwer 2007: 180).

Trotz dieser deutlich narrativen Elemente ist der dramatische Monolog aber kein narratives Gedicht wie z. B. die Ballade, die Romanze oder die Versgeschichte (vgl. Hühn & Schönert 2005: 2), sondern – wie seine Gattungsbezeichnung zu Recht zeigt – ein dramatisches. Das Genre wird als dem Rollenscript eines Schauspielers ähnlich wahrgenommen,⁵⁹ woraus die Annahme resultiert, es handele sich hier um einen Text, der dazu bestimmt sei, laut vorgelesen zu werden. Tatsächlich handelt es sich bei dem Genre jedoch um »the transcript of a speech that is not intended to be translated again into oral speech by being read aloud« (Shaw 1999: 27). Diese rational-nüchterne und zutreffende Beschreibung des dramatischen Monologs als einer zum lautlosen Lesen bestimmten Gattung wird aber nicht zuletzt durch die Verschmelzung des erzählenden und erlebenden Ich in diesem Genre unterminiert. Aus der oftmaligen Untrennbarkeit von erzählendem und erlebendem Ich resultiert die Authentizität und Unmittelbarkeit der sprachlichen Äußerung, welche dem Sprecher wiederum zu einer fast physischen Präsenz verhilft, sodass der Rezipient ihn als »Anderen« wahrnehmen kann – ein Umstand, der der (Re-)Konstruktion eines natürlichen und tatsächlichen Sprechakts, wie sie für den dramatischen Monolog charakteristisch ist, und dem performativen Charakter des Genres zugeschrieben werden kann:

[I]n a manner analogous to the speech of characters in dramatic texts, they [lyric texts] are able to make it seem as if mediacy is replaced by the performative immediacy of speech. The result is that the voice of the speaker alone is heard as it emanates from

59 Rüdiger Zymner (vgl. 2003: 132) belegt eine solche Wahrnehmung des dramatischen Monologs durch die historische und soziale Institutionalisierung von Gattungen.

experience and speech that are apparently simultaneous, analogous to the performative flow of the speech of characters in dramatic texts. (Hühn & Schönert 2005: 3)⁶⁰

Analog zum Drama transportiert der dramatische Monolog darüber hinaus »a strong sense of the *hic et nunc* of an emphatic moment or situation, that occasions or frames the act of utterance and gives it a dramatic force« (Pfister 2005: 210 f.). Die dramatische Kraft basiert auf der Verortung des Sprechakts in konkreten Situationen:

[T]he utterances of [a] speaker in concrete situations [...] turn[...] him into an actor upon an imaginary stage. Like an actor or a character in a play, the speaker addresses himself and his opposite number on the stage, remembers what has preceded the present situation, [...] does something while speaking [...], interacts with props, or responds to some stage-business going on while he speaks (ebd.).⁶¹

All diese performativen Elemente verhelfen auch der Sprecherfigur des dramatischen Monologs zu einer idiosynkratischen Persönlichkeit, die der Rezipient nur als »an outward presence« (Rader 1984: 104) wahrnehmen kann.

2.2.2 Die Grundmerkmale des dramatischen Monologs

Auch wenn im bisherigen Verlauf der vorliegenden Studie schon einige Merkmale des dramatischen Monologs angesprochen wurden, erscheint es an dieser Stelle sinnvoll, das Merkmalsbündel der Gattung noch einmal zusammenfassend zu betrachten. Die Darstellung der Elemente des dramatischen Monologs ist dabei nicht auf Vollständigkeit ausgerichtet, sondern folgt bewusst den neueren Ansätzen der Gattungstheorie, deren Folgen von Jörg Schönert (2004: 304) folgendermaßen beschrieben werden:

Wenn schließlich die normativen Setzungen oder die Ausrichtungen an historisch oder genrespezifisch bestimmten ›Prototypen‹ aufgegeben werden zu Gunsten von Beschreibungen der ›Gesamtmenge‹ im Blick auf kleinste Schnittmengen, werden kennzeichnende Kriterien entwickelt, die nicht mehr für trennscharfe Abgrenzungen als ›Differenzkriterien‹ eintreten können, sondern ›Tendenzen‹ und ›Merkmalsbündel‹ oder ›Grundmerkmale‹ ausweisen.

Der Begriff der »Grundmerkmale« als Überschrift ist für dieses Kapitel denn auch bewusst gewählt, da er als Verweis darauf dient, »dass wir keine ›Diffe-

60 Hühn und Schönert beziehen sich hier auf lyrische Texte insgesamt, ihre Darstellung trifft aber insbesondere auf den dramatischen Monolog zu.

61 Die von Pfister hier für Shakespeares Sonette festgestellte dramatische Kraft trifft ganz besonders auf die Gattung des dramatischen Monologs zu.

renzkriterien« für eine systematische Abgrenzung [...] entwickeln können.« (Hühn & Schönert 2002: 289)

Als Grundmerkmale des dramatischen Monologs können zunächst die oben dargelegten Elemente der drei Großgattungen gelten: relative Textlänge, einheitliche Zeilenlänge, regelmäßiger Rhythmus der Zeilen, besonders deutlich markierte Trennung von Autor und Sprecher, explizite Subjektivität des lyrischen Ich, perspektivengebundene Darstellung des geschilderten Ereignisses, konkrete räumliche und zeitliche Situierung der Sprecherfigur, fragmentarischer Charakter des Textes, Nachahmung eines natürlichen Sprechaktes und Performativität. Zwar bilden diese Elemente zusammengenommen bereits eine recht zufriedenstellende Merkmalsmatrix des dramatischen Monologs, diese muss allerdings noch um ein paar weitere Punkte, darunter das wesentliche, distinktive Merkmal der Gattung, das Vorliegen von *unreliable narration*, ergänzt werden. Der Einsatz unzuverlässigen Erzählens kann als eindeutiges Bewertungskriterium dienen bei der Frage, ob es sich bei einem Text mit den oben genannten Elementen um einen dramatischen Monolog handelt.

Charakteristisch für den dramatischen Monolog ist der Umstand, dass er sich inhaltlich mit ungewohnten und nicht oder nur äußerst schwer nachzuvollziehenden Perspektiven befasst, welche die Kritik des Rezipienten herausfordern und diesen provozieren:

[The] speakers [of dramatic monologues] display a marked tendency toward adopting extreme positions, including those not represented in any way as disturbing or insane. This tendency helps to explain why the genre is so suited to representing complex moral dilemmas, spanning a notably broad range of religious beliefs and personal opinions, while cutting a wide historical and social swathe. (Pearsall 2000: 73)

Diese Disposition des dramatischen Monologs, seine Funktion als Medium zur Darstellung hinsichtlich nichtkonformen Denkens und Handelns, begründet den Status von *unreliable narration* als unerlässlichem Gattungselement. Erst durch den Gebrauch unzuverlässigen Erzählens können extreme Positionen, von der Norm abweichende persönliche Ansichten oder den Konventionen widersprechende Meinungen überhaupt zur Darstellung gebracht werden und für den Rezipienten als solche markiert werden, denn für den dramatischen Monolog gilt ebenso wie für das unzuverlässige Erzählen, dass nicht (nur) der Autor als Bezugsgröße gilt: »[W]e feel the ›otherness‹ of the speaker's voice as a difference not only from the author, but from ourselves« (Rogers 1983: 82). Die Tatsache, dass »[e]xtraordinary moral positions and extraordinary emotions make up the characteristic subject-matter of the dramatic monologues« (Langbaum 1957: 93), macht den Einsatz von *unreliable narration* in allen Texten der Gattung erforderlich. Die inhaltlichen Gegebenheiten des dramatischen Monologs, wie auch seine Zielsetzung, die unwissentliche Selbstentlar-

zung oder Selbstenthüllung der Sprecherfigur,⁶² sind von der Verwendung unzuverlässigen Erzählens abhängig (vgl. Nünning 1998: 28). Die unwissentliche Selbstenthüllung der Sprecherfigur wird durch die Verwendung des bereits beschriebenen doppelten Diskurses erreicht, durch welchen Unstimmigkeiten zwischen der Äußerungs- und Kompositionsebene kommuniziert werden. Die Diskrepanz zwischen den unterschiedlichen Diskursebenen resultiert aus dem Einsatz von Ironie – eine Tatsache, die notwendigerweise ebenfalls ein unverzichtbares Merkmal des dramatischen Monologs ist (vgl. Shaw 1999: 165), da das Vorliegen von Ironie auch wesentlicher Bestandteil unzuverlässigen Erzählens ist.⁶³

Ein weiteres Merkmal des dramatischen Monologs, welches bisher noch nicht hinreichend betrachtet worden ist, ist die Adressateninstanz des dramatischen Monologs. Analog zu der deutlich markierten Trennung von Autor und Sprecherfigur kann man für den dramatischen Monolog eine ebenso emphatische Unterscheidung von Zuhörerfigur und Rezipient feststellen. Dies ist der besonderen Kommunikationssituation des dramatischen Monologs geschuldet, die beim Rezipienten den Eindruck erweckt, er werde Zeuge einer Unterhaltung, die nicht für ihn bestimmt sei: »The speaker speaks to someone, but not to us, and we overhear him« (Mermin 1983: 5). Gerade aus diesem Umstand resultiert das besondere Erkenntnisinteresse des Lesers bezüglich des dramatischen Monologs, das Rader (1976: 135) zusammenfasst:

We [the reader] encounter them [the speakers] as at the turn of a path we might encounter one person speaking to another in some striking way that catches our attention, so that focusing our attention we begin to infer the speaker's inner purpose from his words and external acts and continue to follow his activity until our rapt curiosity is replaced by the satisfaction of insight.

Die Funktion des Lesers als Deuter der Persönlichkeit der Sprecherfigur ist fundamentaler Bestandteil des dramatischen Monologs.

Während der Rezipient die Funktion des wertenden und distanzierten Beobachters innehat, der den doppelten Diskurs des dramatischen Monologs zu einem umfassenden Persönlichkeitsportrait der Sprecherfigur umdeutet, sind die Ausführungen der Sprecherfigur an die Zuhörerfigur gerichtet, die nicht notwendigerweise eine Figur im eigentlichen Sinne sein muss. Vielmehr ist sie ein Konstrukt, welches viel Spielraum für Experimente und individuelle Ausprägungen lässt. Sie ist eben gerade nicht an Anforderungen gebunden, wie sie von Mermin (1983: 2) katalogisiert werden: »[H]uman, adult, alive, awake,

62 Auf die Zielsetzung der unwissentlichen Selbstenthüllung wird weiter unten ausführlicher eingegangen werden.

63 Auf die Funktion der Ironie wird ebenfalls weiter unten in einem separaten Kapitel eingegangen werden.

physically present, and able to hear and respond – not God, nor a mythological figure, nor a real or fictional reader of words on a paper«, sondern kann eben gerade genau auch all die Rollen ausfüllen, die in dieser Auflistung als unzureichend aufgeführt werden. Für den dramatischen Monolog reicht es als Merkmal aus, dass die Sprecherfigur eine, wie auch immer geartete, Zuhörerfigur imaginiert, an der sie ihre Äußerungen und Handlungen ausrichtet: »All dramatic monologues at least fantasize a listener, and this is chiefly what differentiates them from lyrics or extracted soliloquies« (Martin 1985: 133).⁶⁴ Die Zuhörerfigur, egal ob als fassbare Figur oder als imaginiertes Konstrukt, zeichnet sich durch ihre Passivität und ihr Schweigen aus (vgl. Byron 2003: 20). Etwaige Äußerungen und Reaktionen dieser Figur können vom Leser nur auf Grundlage des Sprechakts der Sprecherfigur imaginativ erschlossen werden (vgl. ebd.). Textuell wird die Zuhörerfigur ausschließlich durch die Bezugnahme der Sprecherfigur auf potentielle Fragen, Äußerungen oder weitere Reaktionen ihres Adressaten repräsentiert (vgl. ebd.). Eine Charakterisierung der Zuhörerfigur ist also nur über die Ausführungen der Sprecherfigur möglich.⁶⁵ Die Zuhörerfigur – ob imaginiert oder als Figur existent – ist wesentlicher Bestandteil des dramatischen Monologs, da sie die Äußerungen der Sprecherfigur dadurch begründet, dass diese auf das tatsächliche oder potentielle Verhalten der Zuhörerfigur reagieren muss (vgl. Sinfield 1977: 26). Der dramatische Monolog ist also alles andere als monologisch (vgl. Tucker 1985: 231), sondern vielmehr ein Dialog, von dem nur eine Gesprächshälfte vertextet wurde. Die Art der Ausgestaltung der Zuhörerfigur im dramatischen Monolog klassifiziert die Sprecherfiguren als »distancing narrator«: »Generally speaking, a distancing narrator discourages the actual reader from identifying with the narratee« (Warhol 1986: 812). Die Tatsache, dass die Zuhörerfigur stark individualisiert und darüber hinaus der Sprecherfigur offensichtlich unterlegen ist, macht den Zuhörer zu einem »bad reader«, thus discouraging the receiver of the text from identifying with the person addressed.« (ebd.: 813)

2.3 Poetik des dramatischen Monologs

Aus dem gesamten Merkmalsbündel des dramatischen Monologs lassen sich einige Elemente herausgreifen, die als wesentlich in Bezug auf ihre Funktion im Rahmen des Einsatzes und der Wirkungsweisen unzuverlässigen Erzählens

64 Die vorliegende Studie bietet in dieser Hinsicht viele Beispiele, wie z. B. Robert Brownings »Soliloquy of the Spanish Cloister« (1842), dessen Sprecherfigur letztlich ein Selbstgespräch führt, welches sich aber konstant an den Handlungen und potentiellen Reaktionen eines, den Sprecher in der konkreten Situation nicht wahrnehmenden Zuhörers, ausrichtet.

65 Tucker (1984: 122) bezeichnet diesen Umstand als »an internally specified audience«.

gelten können und deshalb besonderer Betrachtung bedürfen: die Sprecherfigur, die Zuhörerfigur und der Rezipient. In der gattungstypischen Ausgestaltung der Stimme der Sprecherfigur manifestiert sich die erzählerische Unzuverlässigkeit. Die Unzuverlässigkeit wird dadurch begründet, dass bereits in der Selbstdarstellung der Sprecherfigur die Diskrepanz in der Aussage zwischen Äußerungssubjekt und Kompositionssubjekt grundsätzlich angelegt ist, was dazu führt, dass die Sprecherfigur unwissentlich ein anderes Charakterbild von sich vermittelt als sie beabsichtigt. Unzuverlässiges Erzählen dient also gerade in Bezug auf die Selbstwahrnehmung und -darstellung der Sprecherfigur als Mittel der Charakterisierung der Sprecherfigur. Die Diskrepanzen und Unstimmigkeiten, die aufgrund des Einsatzes von *unreliable narration* deutlich werden, ermöglichen die Erstellung eines differenzierten Persönlichkeitsprofils der Sprecherfigur, welches jedoch deutlich von dem projizierten Selbstbild der Sprecherfigur abweicht.

Die Absicht der Sprecherfigur, sich auf eine bestimmte Weise selbst zu inszenieren, ist abhängig von der tatsächlichen oder imaginierten Anwesenheit einer Zuhörerfigur, welche die Erzählstrategie der Sprecherfigur wesentlich beeinflusst und somit den zweiten wesentlichen Baustein für den Einsatz unzuverlässigen Erzählens im dramatischen Monolog bildet. Die Sprecherfigur will in letzter Konsequenz stets die Zuhörerfigur von der eigenen Weltsicht überzeugen. In ihrem Manipulationsdrang übersieht sie dabei, dass gerade dieser Wunsch essentiell zu ihrer Selbstentlarvung beiträgt. Die Sprecherfigur wird durch ihren ständigen Positionswechsel und durch den Drang, ihre Äußerungen den Reaktionen der Zuhörerfigur anzupassen, geradewegs selbst Opfer der eigenen Manipulationsstrategie, da durch die konstante Ausrichtung an der anderen Figur die Unzuverlässigkeit der Sprecherfigur häufig nicht nur offensichtlich, sondern vielfach erst erzeugt wird.

Im Anschluss an die kognitiven Theorien des unzuverlässigen Erzählens ist allerdings davon auszugehen, dass Unzuverlässigkeit nicht einfach nur im Text selbst angelegt ist, sondern dass erst der Rezipient durch die Wahrnehmung verschiedener Hinweise auf eine mögliche Unzuverlässigkeit und durch seinen Versuch, den dramatischen Monolog mit den ihm bekannten Referenzsystemen in Einklang zu bringen, die Unzuverlässigkeit der Sprecherfigur feststellt. Die intratextuell im dramatischen Monolog angelegte Unzuverlässigkeit kann also erst im Kontakt mit einem extratextuellen Agenten, dem Rezipienten, festgestellt werden und im Zuge dieser Feststellung ihre Wirkung entfalten. Es gilt also diese wesentlichen Komponenten in der Architektur des dramatischen Monologs und des unzuverlässigen Erzählens genauer zu betrachten.

2.3.1 Die Sprecherfigur: Selbstdarstellung und Selbstcharakterisierung

Der dramatische Monolog wird wesentlich durch seine unmissverständliche Trennung zwischen Autor und Sprecherfigur, die mit einem Höchstmaß expliziter Subjektivität aufseiten des Sprechers einhergeht, definiert. Er unterscheidet sich gerade dadurch von anderen lyrischen Texten, dass eine Verwechslung des lyrischen Ich mit dem Autor ausgeschlossen ist. Die Gleichsetzung des Autors und der Sprecherfigur wird besonders durch den Einsatz unzuverlässigen Erzählens, das zu zusätzlichen Bedeutungen auf der Kompositions- und Fremdwahrnehmungsebene führt, verhindert. Die Distanz zwischen Sprecher und Autor wird dem Leser also durch den Text selbst verdeutlicht und macht die Sprecherfigur für den Rezipienten nicht zuletzt deshalb interessant, weil es sich fast immer um »egotistical monomaniacs« (Tucker 1984: 124) handelt:

[W]e experience him [the speaker], through the poet's simulation, just as we might another natural person, inferring his inner purpose from its outward manifestations; [...] he has for us the significance that another natural person might, though we do not usually meet characters as interesting and extraordinary as those the poet gives us. We have never known such a person as we meet in the dramatic monologue, but, finishing the poem, we think that such a person might well have been (Rader 1976: 139).

Das vorherrschende Ziel des dramatischen Monologs ist die (Selbst-)Darstellung und Charakterisierung der Sprecherfigur (vgl. Sessions 1947: 511). Aufgrund der relativen Textkürze wird dieses Ziel paradoxerweise gleichzeitig intensiviert und partiell unterlaufen. Auf der einen Seite muss die Charakterdarstellung der Sprecherfigur so radikal durchgesetzt werden, dass sie trotz des begrenzten Textumfangs ersichtlich wird, auf der anderen Seite kann ebenfalls aufgrund des stark limitierten Eindrucks nur eine beschränkte Charakterisierung erfolgen (vgl. Mermin 1983: 10 f.), die auf wesentliche, hervorstechende Eigenschaften limitiert ist. So schillernd auch die Sprecherfiguren des dramatischen Monologs sein mögen, für große Komplexität ist in dieser Textsorte kein Platz. Eine Entwicklung der Sprecherfiguren im dramatischen Monolog ist geradezu unmöglich (vgl. ebd.: 11). Stattdessen endet der dramatische Monolog sehr häufig mit einer weiteren (Selbst-)Bestätigung des extremen Charakters und der radikalen Position der Sprecherfigur, also quasi mit einer Zusammenfassung der gesamten Darstellung (vgl. Langbaum 1957: 152). Dies ist dadurch bedingt, dass die Form des dramatischen Monologs nur die Perspektive der Sprecherfigur ausdrücklich thematisiert (vgl. Byron 2003: 20); eine überraschende Wendung in den Ansichten des Sprechers ist also allein aufgrund der formalen Gegebenheiten nicht möglich. Das Ende des Monologs mit seiner Verstärkung der bisherigen (Selbst-)Charakterisierung des Sprechers wird somit zwar nicht zum Wendepunkt, wohl aber zum Höhepunkt des Monologs

(vgl. Langbaum 1957: 154 f.). Die finale (Selbst-)Bestätigung des eigenen Charakters intensiviert die Unzuverlässigkeit der Sprecherfigur, indem dem Leser durch diese »Pointe« eindeutig bestätigt wird, was er im gesamten Leseprozess bereits vermutet hat: der Sprecher ist eben nicht in der Lage, sich selbst oder die Situation angemessen zu beurteilen. Zur Illustration kann Robert Brownings »My Last Duchess« dienen. Am Ende des Monologs weist der Duke seinen Zuhörer auf das Geschenk des Claus von Innsbruck hin, ein von Neptun gezähmtes Seepferdchen. Dieses Verhalten offenbart nicht nur den Kern seiner Persönlichkeit, sondern auch seine Fehlinterpretation der Vergangenheit: der Verweis auf das kostbare Geschenk soll auf der Äußerungsebene deutlich die Wichtigkeit der eigenen Person unterstreichen, auf der Kompositionsebene wird jedoch gleichzeitig vermittelt, dass der Duke in seinem Unterfangen, die Ehefrau zu bändigen, gescheitert ist. Durch den Vergleich seiner Person mit Neptun, einem der wichtigsten Götter in der Mythologie, der als Erschaffer und Zähler der Pferde gilt,⁶⁶ wird die Selbstüberschätzung des Duke deutlich. Im Gegensatz zu Neptun, der die Seepferdchen nach seinem Willen lenken kann, ist der Duke eben nicht in der Lage, seine Ehefrau nach seinen Vorstellungen zu formen; die Tötung seiner Frau ist das einzige Mittel der »Zähmung«, das ihm Erfolg versprechend erschien. Das Gemälde, welches er nun stolz präsentiert, zeugt von seinem gescheiterten Versuch, sich seine Frau untertan zu machen, denn das Porträt zeigt die Duchess nicht so, wie der Duke sie sich wünschte, sondern bildet sie gerade mit dem Gesichtsausdruck ab, an dem der Duke sich störte (vgl. Hühn: 58 f.).⁶⁷

Das ausgeprägte Maß an Idiosynkrasie der Sprecherfiguren,⁶⁸ die häufig mehr oder weniger subtil gegen die herrschenden Konventionen aufbegehren (vgl. Pearsall 2000: 73), sei es durch offensichtliche Rebellion oder auch sklavische Inkorporation geltender Werte,⁶⁹ wird durch den Einsatz unzuverlässigen Er-

66 Vgl. Oldfield Howey (1923: 134).

67 Ralph Rader (1976: 151) ist hier anderer Ansicht: »In the dramatic monologue the person and objects are not symbolic but literal[...] Thus the bronze figure of Neptune pointed to by the Duke at the end of his speech to the envoy, so often made to bear general meaning of all sorts, has, I suggest, only literal dramatic meaning«. Hier geht Raders Interpretation nicht weit genug, verhindert sie doch eine zusätzliche Bedeutung, die die Unzuverlässigkeit des Duke nochmals unterstreicht. In den nachfolgenden Einzelanalysen wird darüber hinaus deutlich werden, dass der dramatische Monolog in geradezu verschwenderischer Weise Gebrauch von Symbolen macht, die ebenfalls im Rahmen einer Untersuchung des Einsatzes unzuverlässigen Erzählens von außerordentlicher Relevanz sind.

68 Howe (1996: 39) stellt allein aufgrund dieser ausgeprägten Persönlichkeitsstruktur der Sprecherfiguren ihre Zuverlässigkeit infrage: »Thus the dramatic monologue, while presenting a fully rounded, lifelike character, simultaneously subverts the notion of personality and the possibility of its reliable expression.«

69 Augusta Websters dramatischer Monolog »The Happiest Girl in the World« (1870) und ihr weiter unten besprochener Text »A Castaway« (1870) sind für diese Extreme beispielhaft.

zählens deutlich begünstigt. Die im Charakter der Sprecherfigur begründete Opposition und die Infragestellung geltender gesellschaftlicher Regeln ist bereits Grundlage dafür, dass der Rezipient den Sprecher als unzuverlässig wahrnimmt. Gefördert wird diese Wahrnehmung dadurch, dass die Sprecherfigur stets danach strebt, ihre Umstände oder die Haltung der Zuhörerfigur im Verlauf des Monologs zu verändern (vgl. Pearsall 2000: 71): »[M]ost speakers of dramatic monologues hold overt ambitions for some definite if occasionally indefinable result from their speaking« (ebd.: 72). Dabei ist die Sprecherfigur des dramatischen Monologs so mit sich selbst befasst, dass ihr entgeht, dass sie etwas völlig anderes über sich kommuniziert als sie eigentlich intendiert (vgl. Langbaum 1957: 156). Interessanterweise ist dabei aber die vertextete Aussage für eine Charakteranalyse relevant und nicht etwa das Motiv für die Aussage (vgl. Tucker 1984: 125). Die eigentliche mögliche Intention des Sprechers unterliegt stets dem Sprechakt, der dem Rezipienten ein klares Bild von gewollter Selbstsicht und tatsächlicher Darstellung vermittelt. Die Sprecherfigur ist somit nicht »a subject guiding language at will but a speaker who [is], instead, subjected to language. The monologue indicates how language speaks over against the speaker« (Bristow 1987: 5). An dieser Schnittstelle zwischen intendierter und tatsächlicher Selbstdarstellung wird die bereits oben beschriebene parallele Existenz von Äußerungs- und Kompositionsebene evident: in der erzählerischen Vermittlung sind zwei unterschiedliche Stimmen vorhanden, die des Autors und die des Sprechers, die an jeweils unterschiedliche Zuhörerschaften gerichtet sind (vgl. Byron 2003: 15 f.).⁷⁰ Diese Ausrichtung des Äußerungsinhalts an zwei verschiedene Rezipientenebenen verweist deutlich auf ein Merkmal des dramatischen Monologs, welches bis heute in der Definition desselben eine wesentliche Rolle spielt: die Selbstenthüllung der Sprecherfigur (vgl. ebd.: 24), die auf dem Einsatz von Ironie beruht.

Die Selbstentlarvung im dramatischen Monolog erfolgt unbewusst und unwissentlich; die Sprecherfigur enthüllt also stets mehr über sich als sie tatsächlich beabsichtigt: »In a dramatic monologue the speaker's revelation of his or her temperament must be ›unintentional« (Shaw 1999: 168).⁷¹ Obwohl die

70 Die Existenz des Autors erkennt Ralph Rader (1974: 91 f.) am Reimschema, anhand dessen er das Vorhandensein zweier Stimmen in »My Last Duchess« belegt: »We may ask ourselves whether in reading we imaginatively hear the words of the poem as spoken by the Duke, and of course we reply that we do. We may then ask ourselves if we understand the rhymes that we hear in the poem as part of the Duke's speech, and we discover that we do not. This shows that prior to any conscious analysis our imaginations register and respond to the presence of two agents in the intuitive act of constructing the poem – a created actor, the Duke, and the immanent creator Browning«.

71 Die unwissentliche Selbstenthüllung gilt auch als wesentliche Voraussetzung für *unreliable narration*. Bruno Zerweck (2001: 156) stellt fest: »[U]nintentional self-incrimination of the personalized narrator is a necessary condition for unreliability.«

Terminologie »unintentional« zunächst unproblematisch und eindeutig zu sein scheint, kann anhand von Brownings paradigmatischem Monolog »My Last Duchess« aufgezeigt werden, dass die Frage nach der Unterscheidung zwischen intentionaler und unbewusster Selbstenthüllung nicht immer leicht zu beantworten ist (vgl. Byron 2003: 24). Der Monolog erhält je nach Interpretation unterschiedliche Bedeutungsebenen. So erlaubt der dramatische Monolog neben der Annahme der unbewussten Selbstentlarvung auch eine Lesart der intendierten Selbstenthüllung (vgl. Rader 1976: 136 ff.). Gibt man der Interpretation der unbewussten Selbstentlarvung den Vorzug, so kommt man zu dem Schluss, dass der Duke den Mord an seiner Ehefrau befohlen hat und somit ein Mörder ist. Geht man jedoch davon aus, dass der Duke absichtlich seine Selbstenthüllung vornimmt, wird deutlich, dass seine Äußerungen dem Versuch dienen, durch Suggestion das Verhalten seiner zukünftigen Gemahlin zu steuern (vgl. Byron 2003: 24).⁷² Gleichzeitig illustriert »My Last Duchess« jedoch, dass die Annahme einer intentionalen Selbstenthüllung nicht zwingend die Abwe-

72 Ralph Rader (1976: 136 ff.) favorisiert für die Interpretation von »My Last Duchess« den Ansatz der beabsichtigten Selbstenthüllung auf der Basis verschiedener Signale im Text wie der ausgesuchten Höflichkeit gegenüber dem Gesandten (»Will't please you sit«), die im Konflikt zu der Herrschsucht des Duke steht (»And seemed as they would ask me, if they durst«), oder auch die Art der Thematisierung des Gemäldes der letzten Herzogin durch den Duke, das eine deutliche Absicht erkennen lässt (»I said / ›Frà Pandolph‹ by design«) und ein zielgerichtetes Vorgehen des Duke nahe legt. Insgesamt ist Raders Interpretation von »My Last Duchess« im Hinblick auf die Intentionalität sehr überzeugend. So verweist er darauf, dass es allein auf der Kompositionsebene einfacher ist, einen Plan als zufällig erscheinen zu lassen als einem Zufallsprodukt eine Absicht zu unterstellen. Hinzu kommt laut Rader das einleuchtende Element des Reimschemas. Der Monolog ist in Paarreimen geschrieben, was aber durch das Verwenden von »run-on-lines« verdeckt wird, wie Rader feststellt. Er ist der Ansicht, dass diese Paarreime eine definitive Funktion erfüllen: »[T]o give a sense of submerged pattern running, like the Duke's hidden purpose through the whole« (ebd.: 138 f.). Die Einschätzung, dass die Selbstenthüllung intentional erfolgt, wird nicht nur in Bezug auf »My Last Duchess«, sondern auf den dramatischen Monolog generell in jüngerer Zeit von Cornelia Pearsall unterstützt. Sie ist der Ansicht, dass die Sprecherfigur bestimmte Absichten und Ziele verfolgt, die sie durch den Einsatz ihrer rhetorischen Fähigkeiten im Verlauf des Monologs zu erreichen versucht (vgl. Pearsall 2000: 68), die Selbstentlarvung also intentional erfolgt. Hinsichtlich einer Lesart der intendierten Selbstentlarvung bestehen deutliche Parallelen zu den Sprechern in Edgar Allan Poes Kurzgeschichten »The Tell-Tale Heart« (1843) und »The Imp of the Perverse« (1845). Der Sprecher von »The Tell-Tale Heart« schließt kategorisch aus, verrückt zu sein, entlarvt sich stattdessen aber als wahnsinnig und unzuverlässig: »You fancy me mad. Madmen know nothing. But you should have seen me. You should have seen how wisely I proceeded – with what caution – with what foresight – with what dissimulation I went to work! I was never kinder to the old man than during the whole week before I killed him.« (Poe 2003 [1843]: 228) Der Sprecher von »The Imp of the Perverse« diskutiert die Gründe für seine Selbstentlarvung und weist so die Verantwortung für seine moralische Devianz von sich: »Had I not been thus prolix, you might either have misunderstood me altogether, or, with the rabble, have fancied me mad. As it is, you will easily perceive that I am one of the many uncounted victims of the Imp of the Perverse.« (Poe 1994 [1845]: 361)

senheit der unwissentlichen Selbstentlarvung nach sich zieht. Im Gegenteil, tatsächlich existieren beide Arten der Selbstenthüllung im dramatischen Monolog nebeneinander. So gibt der Duke durchaus intentionale Hinweise auf den Verbleib seiner Gattin, gleichzeitig offenbart er aber so unwissentlich seinen verletzten Stolz und verweist unbewusst darauf, dass seine tote Ehefrau immer noch Macht über ihn ausübt. An der Tatsache, dass die Sprecherfigur beständig mehr über sich preisgibt als sie beabsichtigt, es also stets noch eine zusätzliche Bedeutungsebene im dramatischen Monolog gibt, ändert die Art der Selbstentlarvung – absichtlich oder unabsichtlich – nichts, da auch in Monologen mit intentionaler Selbstenthüllung stets die gattungsdefinitive unwissentliche Selbstentlarvung feststellbar ist. Die Sprecherfigur kann nur auf ihrer eigenen Wirklichkeitsebene Einfluss auf ihren Zuhörer ausüben, der Rezipient bleibt von dieser Manipulation unberührt und kann so die Sprecherfigur analysieren und auch im Falle von intentionaler Selbstenthüllung Facetten der Sprecherfigur aufdecken, die diese in ihrem eigenen Kontext nicht wahrnimmt:

The self-conscious narrator [...] wields his rhetorical tools, takes care to cover his tracks, and shows some concern about his image: this may (and usually does) make his unreliability harder to detect than the unsuspecting monologist's. But since the speaker's tricks and dissimulations are directed toward his own audience, the uninvolved as well as uninvited reader still finds it easier to spot incongruity, improbability, self-contradiction, etc., than when he himself is the immediate target of such rhetoric. (Yacobi 1981: 124)

Für die Feststellung des Vorliegens einer unzuverlässigen Erzählsituation ändert der Interpretationsansatz bezüglich der Art der Selbstenthüllung also nichts: der Duke entlarvt sich selbst und sein Weltbild ist nicht mit dem des Lesers kompatibel.

Die unwissentliche Selbstenthüllung und gleichzeitige unbewusste Selbsttäuschung, die eben gerade keine bewusste Lüge darstellt, zeichnet alle Sprecherfiguren des dramatischen Monologs aus (vgl. Shaw 1999: 165). Gerade die unbewusste Selbsttäuschung lässt die Sprecher ihr Potential insbesondere auch in Bezug auf ihre Zuhörerfiguren voll entfalten:

As self-deceivers they [the speakers] are more dangerous than a simple liar [...], because if they deliberately and cynically try to lie to themselves, they will fail completely in their attempts to deceive their auditors (ebd.).

Die Tatsache, dass die Sprecher des dramatischen Monologs sich ihrer (Selbst-) Täuschung nicht bewusst sind, führt dazu, dass sie Kontrolle über die Zuhörerfigur ausüben können. Für Shaw (ebd.) resultiert diese Kontrolle daraus, dass die unbewussten Selbsttäuscher im Kern ehrlich sind, ein beabsichtigter Versuch des Lügens also für den Zuhörer sofort erkennbar wäre und den Sprecher diskreditieren würde. Der Mechanismus der Täuschung des Selbst und der an-

deren ist funktionsgebunden deshalb sehr viel subtiler als bei offensichtlichen Lügnerinnen. Die Sprecherfiguren des dramatischen Monologs sind allesamt »unconscious self-deceivers« (ebd.: 167). Die Repräsentation ihres Charakters als »self-deceivers« wird dabei durch den Einsatz unzuverlässigen Erzählens erst ermöglicht und dabei die Tatsache betont, dass es sich bei den Sprechern eben gerade nicht um simple Lügner handelt. So basiert Wayne C. Booth (1961: 159) zufolge Unzuverlässigkeit auf *inconsience* und ist eben gerade nicht mit Lügen gleichzusetzen: »[U]nreliability [is] ordinarily [not] a matter of lying.«

Offensichtlich wird im Zusammenhang mit der Beschreibung der unwissentlichen Selbstenthüllung ein weiterer – von einem narratologischen Standpunkt häufig als problematisch wahrgenommener – Umstand. Durch die Zuschreibung einer bewussten oder unbewussten Selbstentlarvung wird die Sprecherfigur anthropomorphisiert.⁷³ Der Sprechakt wird als Produkt der Sprecherfigur gesehen. Dabei wird außer Acht gelassen, dass gerade die umgekehrte Beziehung den Fakten entspricht: die Sprecherfigur und ihr Charakter entstehen durch den Text und können vom Leser nur durch diesen erschlossen werden (vgl. Tucker 1985: 243): »[The speaker] is the most elaborate illusion of the text, the product of a speech act and not its producer« (Tucker 1984: 134 n. 10).⁷⁴ Dabei emergiert der Charakter der Sprecherfigur im dramatischen Monolog nicht nur aus dem Text, sondern auch aus den Leerstellen, dem nicht Genannten und Verdeckten.⁷⁵ Tucker ist der zutreffenden Ansicht, dass die Auslassungen nicht einer einfachen Analyse bedürfen, sondern vielmehr vom Rezipienten mit Bedeutungen aufgefüllt werden müssen.⁷⁶ Diese Interpretation

73 An dieser Stelle soll nochmals ausdrücklich auf Jahn (1998: 104) verwiesen werden, der eine Anthropomorphisierung der Sprecherfigur als wünschenswert und notwendig für eine Analyse von *unreliable narration* erachtet.

74 Im Anschluss an Tucker lässt sich eine weitere Verbindung zwischen der (Selbst-)Darstellung der Sprecherfigur und unzuverlässigem Erzählen finden. So vertritt er die Ansicht, dass die Persönlichkeit der Sprecherfigur erst dadurch entsteht, dass innerhalb des dramatischen Monologs verschiedene Diskurse (z. B. narrative und lyrische) um die Vorherrschaft streiten. Wenn man Tuckers nur auf die Diskurse innerhalb eines Textes bezogenen Ansatz auf die außerhalb des Textes herrschenden parallel existierenden Diskurse ausdehnt, welche für den Leser zur Rezeption des Textes bedeutsam sind, erhält man einen durchaus überzeugend erscheinenden Ansatz zur Generierung unzuverlässigen Erzählens (vgl. Tucker 1985: 229 f.): Die Äußerung der Sprecherfigur stünde dann in Konkurrenz oder Widerspruch zu den vorherrschenden Diskursen.

75 Winko (2010: 227) beschreibt die Grundlagen für die Charakterisierung eines lyrischen – von ihr ebenfalls anthropomorphisierten – Sprechers zusammenfassend wie folgt: »[C]onclusions can be drawn from the selections made by the speaker character: the experiences, actions and situations described or omitted, the internal states topicalised – emotions, moods and sentiments, psychological conflicts, etc. –, all these may reveal the peculiarities of the character.«

76 Tucker (1985: 231) bezeichnet den dramatischen Monolog in überholt anmutender Terminologie »our genre of genres of training in how to read between the lines.«

der Leerstellen wird von den im dramatischen Monolog auf einander treffenden Diskursen und diesen inhärenten impliziten Prinzipien gelenkt (vgl. Tucker 1985: 232). Neben den Leerstellen wird der Charakter der Sprecherfigur aber auch durch die inhaltlichen und strukturellen Widersprüche im Sprechakt generiert (vgl. ebd.: 234). So verweist der Sprecher von »My Last Duchess« auf die Charakterschwächen und das Fehlverhalten seiner Gattin und offenbart dadurch gerade seine eigenen Defizite, wie seine krankhafte Eifersucht oder seinen übergroßen Ständesdünkel (vgl. ebd.). Der Sprecher von »My Last Duchess« ist unzuverlässig, weil er unter einer »misconception of himself and others« (Martin 1985: 102) leidet: »[T]he final irony of the poem consists in the fact that his misconception of those around him implies a misconception of the very self he worships« (ebd.). Die Leerstellen und Widersprüche, die letztendlich textuell die Illusion einer Sprecherfigur mit individuellem Charakter erzeugen, sind gleichzeitig auch ein Merkmal für *unreliable narration*. Auch hier lässt sich also die unmittelbare Verbindung zwischen narrativem Phänomen und der Gattung des dramatischen Monologs nachweisen. Wie später noch gezeigt werden wird, sind gerade diese inhaltlichen Gegensätze ein textueller Hinweis auf das Vorliegen einer unzuverlässigen Sprecherfigur.

Die Tatsache, dass die Sprecherfigur aus dem Text heraus entsteht und aufgrund des Textes erst das Ziel des Textes, die Charakterisierung der Sprecherfigur, realisiert werden kann, erklärt auch, warum in den dramatischen Monologen häufig Informationen durch den Sprechakt vergeben werden, die sowohl für die Sprecherfigur als häufig auch für die Zuhörerfigur als überflüssig gewertet werden müssen, da es sich um Feststellungen handelt, die den beiden durch ihren Kontext und ihre Situation ausreichend bekannt sein müssten: »[T]here remains a superabundance of expression, more words, ingenuity and argument than seem necessary for the purpose.« (Langbaum 1957: 182) Hierbei handelt es sich um Informationen, die vom Autor eindeutig an den Leser gerichtet sind, damit dieser sich ein Bild von der Sprecherfigur machen kann.

In der Analyse der dramatischen Monologe wird sich herausstellen, dass insbesondere das Ungleichgewicht zwischen der Selbstdarstellung der Sprecherfigur, dem Äußerungsinhalt und dem auf der Kompositionsebene vermittelten und auf der Fremdwahrnehmungsebene rezipierten Inhalt wesentliches Element des unzuverlässigen Erzählens im dramatischen Monolog ist. Dabei wird es einfach sein, den Nachweis für das Vorliegen unzuverlässigen Erzählens zu erbringen, da ja gerade der Sprecher mehr oder etwas anderes über sich vermittelt als er intendiert. Problematischer ist es dagegen, herauszufinden, welche Strategie dem Verhalten der Sprecherfigur zugrunde liegt. Letztendlich

geht es also darum, die Beziehung zwischen Sprecherfigur, Äußerungsinhalt, Kompositionsebene und Fremdwahrnehmungsebene genauer zu untersuchen.⁷⁷

2.3.2 Die Zuhörerfigur: Intensivierung von *unreliable narration*

Die Zuhörerfigur ist ein wesentliches Element des dramatischen Monologs, tritt aber in verschiedensten Ausprägungen auf. So verfügt über ein Drittel der im Rahmen dieser Studie zu analysierenden Monologe über keine konkrete Zuhörerfigur (Alfred Lord Tennysons »St Simeon Stylites«, Robert Brownings »Soliloquy of the Spanish Cloister«, William Morris' »The Wind«, Robert Bulwer-Lyttons »Trial by Combat«, Augusta Websters »A Castaway«); der Sprecher imaginiert in diesen Fällen lediglich einen Adressaten. In vier weiteren Monologen wird die Zuhörerfigur als tot oder schlafend dargestellt und ist somit nicht im Stande, auf die Äußerungen der Sprecherfigur zu reagieren (Robert Brownings »Porphyria's Lover«, Algernon Swinburnes »The Leper«, Dante Gabriel Rossettis »Jenny«). Nur drei Monologe weisen eine Zuhörerfigur auf, an deren Verhalten sich die Sprecherfigur ausrichten vermag (Charles Kingsleys »Saint Maura. A.D. 304«, Elizabeth Barrett Brownings »Bertha in the Lane«, Rudyard Kiplings »The »Mary Gloster««). Dennoch wenden sich auch die Sprecherfiguren von Monologen ohne fassbare Zuhörerfiguren, wie bereits gezeigt, stets an eine – zumindest imaginierte – Zuhörerfigur (vgl. Martin 1985: 133). Alle diese Monologe, auch die mit schlafenden oder toten Zuhörerfiguren, sind dennoch unproblematisch dem Genre zuzuordnen, da sie einen an eine Zuhörerfigur gerichteten Sprechakt von Sprecherfiguren simulieren. Das Weglassen einer konkreten Zuhörerfigur bzw. der Einsatz einer Zuhörerfigur ohne Bewusstsein, d. h. einer schlafenden oder toten Figur, erfüllt dabei in gleichem Maße eine Funktion wie die Anwesenheit einer potentiell aktiven Zuhörerfigur (vgl. Byron 2003: 24), denn gerade das Schweigen bzw. der Mangel an Reaktion der angesprochenen Person kann von der Sprecherfigur als Provokation verstanden werden: »[B]ecause of th[e] lack of response the persona [i.e. the speaker] frequently reveals more about his innermost psychology than he readily understands.« (Alkalay-Gut 2000: 230)⁷⁸ Die Zuhörerfigur erfüllt somit, anwesend

77 Langbaum (1957: 188) verweist auf diese problematische Beziehung: »[T]he speaker and his utterance are, if not quite contradictory, at least in disequilibrium with each other; while both the speaker and his utterance are in disequilibrium with the business at hand [...] The result is to throw each element on its own to be judged intrinsically; while their meaning, their relation to each other, remains in question.«

78 Jennifer Wagner-Lawlor weist in ihrem Aufsatz »The Pragmatics of Silence« (1997) auf die Funktion des Schweigens hin: »[Silence is] not mere absence of speech, but is itself heavy with communicative value« (ebd. 288).

oder imaginiert, gerade im Zusammenhang von Unzuverlässigkeitsurteilen bezüglich der Sprecherfigur eine wichtige Funktion.

Die Zuhörerfigur dient der Sprecherfigur als Gegenstück, dem sie ein bestimmtes Bild von sich selbst zu vermitteln und das sie in der Folge zu manipulieren und zu beeinflussen versucht. Deshalb ist die Zuhörerfigur als der Impuls für den Einsatz einer bestimmten Strategie der Selbstdarstellung aufseiten der Sprecherfigur und somit als wesentlich für die Selbstentlarvung der Sprecherfigur zu sehen (vgl. Langbaum 1957: 203). Denn erst durch das konsequente Eintreten für den eigenen Standpunkt und den Willen, den Zuhörer zu überzeugen, kommt es zu der Beschäftigung der Sprecherfigur mit sich selbst, die es dem Leser ermöglicht, dem Text weitere Bedeutungen, die weit über die von der Sprecherfigur selbst wahrgenommenen hinausgehen, zu entnehmen.

Das Bedürfnis der Sprecherfigur, sich der Zuhörerfigur gegenüber zu rechtfertigen oder diese zu manipulieren, resultiert aus der Tatsache, dass die Zuhörerfigur im dramatischen Monolog für eine andere (vgl. Byron 2003: 20), meist konventionellere Perspektive steht (vgl. Shaw 1999: 4). Trotz des begrenzten Weltausschnitts, den die Perspektive der Sprecherfigur präsentiert, impliziert der dramatische Monolog gerade durch die Dominanz derselben andere Ansichten und unterscheidet sich so von anderen lyrischen Formen: »Unlike the lyric, which asserts a single univocal world-view, even if untrue ›at heart‹, the very controlling loquacity of the dramatic monologue is a world-view imposed as a power structure on others« (Leighton 1992: 193). Die Sprecherfigur versucht also durch einen ungehinderten Redefluss die Zuhörerfigur zu kontrollieren und ihr ihr Weltbild aufzuzwingen. Die Strategie erweist sich in Bezug auf die Zuhörerfigur als erfolgreich, da diese dem Sprecher unterlegen ist. Der Leser hingegen wird gerade durch das Ungleichgewicht zwischen Sprecher und Zuhörer zu einer Reaktion gezwungen, die weder mit der Position des Sprechers noch mit der des Zuhörers vereinbar ist (vgl. Maynard 1992: 75).⁷⁹ Der Wunsch, das eigene – zumeist fragwürdige – Weltbild anderen aufzuzwingen, ist, wie noch gezeigt werden wird, typisch für unzuverlässige Erzähler. Allein durch die Anwesenheit einer (imaginierten) Zuhörerfigur, die von der Sprecherfigur eines Besseren belehrt werden soll, kann also schon auf eine potentielle Unzuverlässigkeit geschlossen werden.

Darüber hinaus ist die Zuhörerfigur ein potentielles Mittel zur Verstärkung der Unzuverlässigkeit der Sprecherfigur. Der Duke in Brownings »My Last Duchess« verweist geradezu stolz darauf »Never to stoop« (Z. 43), enthüllt aber einem einfachen Gesandten gegenüber viele persönliche Details (vgl. Byron 2003: 21). Durch diese deutliche Diskrepanz zwischen Äußerungsinhalt und Selbstcharakterisierung und der tatsächlichen Handlung wird der Leser gera-

79 Die Position des Lesers ist später noch Thema dieser Studie.

dezu dazu aufgefordert, die Perspektive des Duke infrage zu stellen (vgl. ebd.). Die Unzuverlässigkeit der Sprecherfigur wird so durch eine unangemessene Zuhörerfigur noch intensiviert bzw. auf einer anderen Ebene als dem reinen Äußerungsinhalt verdeutlicht.

Unzuverlässiges Erzählen entsteht jedoch nicht nur durch Widersprüche in der Darstellung, sondern auch dadurch, dass die Sprecherfigur nicht in der Lage ist, Ereignisse angemessen zu bewerten und zu interpretieren, sei es aufgrund von Naivität, einem bewussten Verschließen vor der Realität oder anderen Gründen (vgl. Nünning 1998). In diesem Fall kann die Zuhörerfigur ein weiterer Gradmesser für die Unzuverlässigkeit des Sprechers sein. Da die Sprecherfigur konstant auf eine Zuhörerfigur – imaginiert oder existent – und ihre möglichen Äußerungen reagiert, stellt sich die Frage, ob die Sprecherfigur überhaupt über die Fähigkeit verfügt, diese potentiellen Aussagen angemessen zu interpretieren (vgl. Martin 1985: 28), da ihre Darstellung kontinuierlich Modifikationen unterworfen ist.

In der Sprecherfigur und der Zuhörerfigur des dramatischen Monologs sind zwei mögliche Analysearten angelegt, die einander bedingen und die von der jeweiligen Schwerpunktsetzung abhängen. Während das zunächst augenscheinliche Interesse der Untersuchung der Sprecherfigur gilt und somit ihrer (Selbst-)Charakterisierung, verschiebt sich durch die Hinzunahme der Perspektive der Zuhörerfigur der Fokus. Neben der erwünschten Selbst-Charakterisierung gewinnen die Äußerung an sich, ihre Strategie und Funktionsweise an Bedeutung und werden zum eigenständigen Untersuchungsobjekt (vgl. Mermin 1983: 14). Der dramatische Monolog ist somit stets im Spannungsfeld zwischen subjektiver Selbstdarstellung bzw. subjektivem Erfahrungsbericht und objektiver Analyse angesiedelt, die, durch die Hilflosigkeit der Zuhörerfigur motiviert, vom Rezipienten vorgenommen wird.

2.3.3 Der Rezipient: Beobachter und Feststellungsinstanz von *unreliable narration*

Die enge Verbindung zwischen dramatischem Monolog und unzuverlässigem Erzählen manifestiert sich besonders in der Rolle des Lesers. Bereits in der viktorianischen Zeit wurde die Bedeutung des Lesers für das Verständnis des dramatischen Monologs betont. So schreibt George Eliot (1856: 290) über die Anforderungen, welche die dramatischen Monologe Robert Brownings an den Leser stellen:

But let him [the reader] expect no [...] drowsy passivity in reading Browning. Here he will find no conventionality, no melodious commonplace, but freshness, originality,

sometimes eccentricity of expression; no didactic laying-out of a subject, but dramatic indication, which requires the reader to trace by his own mental activity the underground stream of thought that jets out in elliptical and pithy verse.

Robert Langbaum betont als erster in der Forschung die Wichtigkeit des Lesers für den dramatischen Monolog, indem er anhand von Robert Brownings »My Last Duchess« auf die Wirkung der Sprecherfigur auf den Leser verweist. Die Perspektive der Sprecherfigur ist für den Leser der einzige Zugang zu der Aussage des Textes (vgl. Langbaum 1957: 137). Die Tatsache, dass der dramatische Monolog ausschließlich aus den Äußerungen der Sprecherfigur besteht (vgl. ebd.: 82), führt dazu, dass die Perspektive des Lesers durch den Ausschnitt der Welt, den die Sprecherfigur präsentiert, stark eingeschränkt wird. Der Leser kann im dramatischen Monolog die Situation nur verstehen, wenn er sich auf die Perspektive der Sprecherfigur einlässt (vgl. Sinfield 1977: 6). In dieser Begrenzung der Sichtweise des Lesers liegt aber gerade auch die Faszination und Herausforderung des dramatischen Monologs für den Rezipienten (vgl. Langbaum 1957: 137). Die Form des dramatischen Monologs, welche diese Perspektivenbeschränkung des Lesers mit sich bringt, ist somit funktionstragend: »We understand the speaker's point of view not through his description of it but indirectly, through seeing what he sees while judging the limitations and distortions of what he sees« (Langbaum 1957: 146). Fragwürdige Weltsichten, Normen und Werte und damit als Konzept das unzuverlässige Erzählen werden dem Leser also gerade durch den begrenzten Wirklichkeitsausschnitt der Sprecherfigur – dessen Limitation aber gerade deshalb von der Sprecherfigur aufgrund ihrer Selbstwahrnehmung als stabiler Persönlichkeit oder zumindest in ihrem Versuch, als solche zu gelten, nicht thematisiert wird (vgl. Hühn 1998: 219) – deutlich: »[A]ny point of view is necessarily partial (in both meanings of the word) and therefore suspect and unreliable« (Ryals 1983: 149). Die Fähigkeit des Lesers, die außergewöhnliche Weltsicht der Sprecherfigur zu hinterfragen, ist wesentlicher Bestandteil der Offenlegung des Phänomens des unzuverlässigen Erzählens.

Die Tatsache, dass der Leser unmittelbar mit den Äußerungen der Sprecherfigur konfrontiert wird, begründet dennoch keine uneingeschränkte Sympathie des Lesers für die Sprecherfigur. Wenn auch die Ausführungen der Sprecherfigur der einzige Zugang des Lesers zum Dargestellten sind, ist bestenfalls eine temporäre Sympathie für den Sprecher möglich, die jedoch unmittelbar durch ein rationales Urteil abgelöst wird (vgl. Sinfield 1977: 6). Alan Sinfield verweist zur Illustration auf das Beispiel der Titelfigur aus William Shakespeares *Richard III*,⁸⁰ von der sich der Zuschauer angezogen fühle, weil er

80 Diese und alle weiteren Angaben zu Shakespeares Dramen beziehen sich auf die im Literaturverzeichnis aufgeführte Ausgabe *The Norton Shakespeare*.

von Anfang an zum Mitwisser gemacht werde (vgl. ebd.). Sinfield verpasst es hier allerdings, ganz explizit darauf hinzuweisen, dass die vorgesehene Rezeptionssituation eines Dramas – die Theateraufführung – sich, trotz aller Ähnlichkeiten der Gattungen, grundlegend von der des dramatischen Monologs unterscheidet. Die Darstellung einer Figur durch einen Schauspieler vermag den Rezipienten ganz anders zu lenken und zu manipulieren als dies beim Lesen eines Textes der Fall ist. Dass der dramatische Monolog gerade nicht als performativer Text (vgl. Shaw 1999: 27), wenn er denn auch deutlich performative Elemente enthält, gedacht ist, ist Grundlage für seine Wirkung auf den Rezipienten. Während des Lesens kann der Leser die verschiedenen Bedeutungsebenen wahrnehmen und zu ganz unterschiedlichen Interpretationen synthetisieren.⁸¹ Die Diskrepanz zwischen Vermittlungsebene und Äußerungsinhalt des Textes wird im dramatischen Monolog während des Leseprozesses deutlich (vgl. ebd.: 18 ff.); der Leser kann unbeeinflusst von der Interpretation und den darstellerischen Fähigkeiten eines Schauspielers nicht nur leichter zu einem Urteil über den Charakter der Sprecherfigur gelangen, sondern auch das Vorliegen unzuverlässigen Erzählens wahrnehmen.

Ein Sympathieempfinden für den Sprecher wird zusätzlich durch die mehr oder weniger fassbare Anwesenheit der Zuhörerfigur erschwert, die, wie bereits gezeigt, andere Perspektiven impliziert (vgl. Byron 2003: 20), welche jedoch meist nicht verwirklicht werden. Die Unangemessenheit der Zuhörerfigur, die der Sprecherfigur keinesfalls ebenbürtig ist und die im Dialog mit der Sprecherfigur stets scheitert oder unterliegt, forciert die aktive Reaktion des Lesers auf den Sprecher (vgl. ebd.: 22). Eine Identifikation des Lesers mit der Zuhörerfigur ist demnach ebenso unmöglich wie die mit der Sprecherfigur, stattdessen nimmt der Leser eine dritte Position ein (vgl. Maynard 1992: 75).⁸² Im Gegensatz zu Langbaum, der davon ausgeht, dass der Leser zugunsten eines besseren Verständnisses der Sprecherfigur Sympathie über eine moralische Verurteilung der extremen geäußerten Ansichten stellt (vgl. Langbaum 1957: 96),⁸³ lässt sich feststellen, dass unzuverlässige Sprecherfiguren gerade die

81 Howe (1996: 42 f.) verweist zu Recht darauf, dass dramatische Monologe trotz ihrer Imitation gesprochener Sprache recht schwer zu rezitieren sind, nicht zuletzt weil ihre Bedeutung sich dem Rezipienten häufig beim ersten Lesen entzieht und sich erst nach wiederholter Lektüre erschließt.

82 Maynard (1992: 75) geht in seinen Ausführungen jedoch zu weit. Er sieht die Reaktion des Lesers als ausschließlich auf der unangemessenen Haltung der Zuhörerfigur basierend. Dabei übersieht er, dass der Leser die Haltung der Zuhörerfigur nur deshalb als unangemessen einordnen kann, weil diese nach Meinung des Lesers nicht adäquat auf die zuvor geäußerten extremen Ansichten der Sprecherfigur reagiert.

83 Ralph Rader (1976: 135) gelingt es, diese ungenaue Darstellung von »sympathy« und »judgement« weiter zu definieren und damit die Rezeption sehr viel deutlicher zu machen: »We become them (sympathy) while remaining ourselves (judgement)«. Noch klarer wird

moralische Verurteilung durch den Leser explizit herausfordern:⁸⁴ »The extremity of each monologist's authoritative assertion awakens in us with great force the counter-authority of communal norms« (Tucker 1985: 228). Eine auf Verständnis für die Position der Sprecherfigur ausgerichtete Sympathie lenkung findet im dramatischen Monolog mit seinen unzuverlässigen Sprechern nicht statt. Schwierigkeiten bereitet Langbaums deutliche Betonung einer positiven Sympathie lenkung nicht nur hinsichtlich des Phänomens des unzuverlässigen Erzählens, sondern auch bezüglich der Ausgestaltung der Beziehung zwischen Sprecherfigur und Leser. Langbaums Darstellung der Sprecherfigur von »My Last Duchess« basiert auf einem universalen Leser, der als modellhafter Idealtypus höchst problematisch ist.⁸⁵ Glennis Byron (2003: 22) betont deshalb die Problematik, die Langbaums Ansatz inhärent ist:

The difficulty lies in his assumption of some universalised reader, in his failure to acknowledge that sympathy and judgement will always be predicated as much, if not more, upon the reader's specific cultural, historical and social identity as on the language and strategies of the poem itself.⁸⁶

Ohne sich dessen bewusst zu sein oder zumindest ohne es präzise zu benennen, verweist Byron hier auf die Bezugspunkte einer kognitiv ausgerichteten Theorie des unzuverlässigen Erzählens wie sie von Ansgar Nünning (2005; 2008) neu

dieses Verhältnis bei Shaw (1999: 87), der statt »sympathy« den Begriff »intimacy« verwendet. Langbaums Ansicht ist zwar einflussreich, mittlerweile ist in der Forschung aber die Tendenz erkennbar, der moralischen Verurteilung als Leserreaktion den Vorzug zu geben (vgl. Martin 1985: 105). Die Rezeptionssituation ist jedoch zu komplex, als dass man sie auf diese zwei Pole reduzieren sollte. Maynard (1992: 75) verweist zu recht auf die ganze Bandbreite menschlicher Emotionen.

84 Auch für Langbaum gilt, dass eine explizite Auseinandersetzung mit dem Phänomen des unzuverlässigen Erzählens zu anderen Ergebnissen geführt hätte. Shaw (1999: 87), der zwar auch in keinster Weise das Phänomen des unzuverlässigen Erzählens berücksichtigt, erkennt dennoch: »[A] suspension of judgement [...] is alien to the genius of the genre [of the dramatic monologue]«.

85 Cynthia Scheinberg (1997: 178 f.) kritisiert Langbaum für seine Interpretation von »My Last Duchess« und bietet ihre eigene an, in der sie darauf verweist, dass sie sich keinesfalls mit dem Duke identifizieren könne. Sie betont, dass der Wert des Gedichts für sie in Brownings Fähigkeit besteht, eben gerade eine Sympathie des Lesers für den Duke zu verhindern, und nicht in der Manipulation des Lesers durch die Sprecherfigur. Allerdings hebt sie auch hervor, dass Langbaums Lesart sicherlich nicht falsch, aber dennoch eben nicht für alle Rezipienten zutreffend sei.

86 Die Tatsache, dass Langbaum diese notwendige Kontextualisierung des Lesers entgeht, ist umso erstaunlicher, als er ganz besonders die Kontextualisierung der Sprecherfigur betont: »Even where the speaker is specifically concerned with a moral question, he arrives at his answer empirically, as a necessary outcome of conditions within the poem and not through appeal to an outside moral code. Since these conditions are always psychological and sometimes historical as well – since the answer is determined, in other words, by the speaker's nature and the time he inhabits – the moral meaning is of limited application« (Langbaum 1957: 98).

konzipiert wurde. Neben den textuellen Signalen sind es gerade die verschiedenen Kontexte, in die der Leser eingebunden ist, die ihn einen Sprecher als unzuverlässig erkennen lassen. Glennis Byron (ebd.) schreibt zur Kontextualisierung des Lesers im dramatischen Monolog: »The form not only contextualises its speaker, it also has the interesting ability to force us, as readers, to contextualise ourselves, to remind us that we too are the products of particular social and cultural conditions«. Auch bei Ralph Rader (1976: 132) findet sich die Anregung zu einer Analyse des dramatischen Monologs auf der Basis einer kognitiven Theorie:

[W]e register the figures in these dramatic poems as projected in various kinds of specific significant relationship to the author which we grasp not as through some special poetic way of knowing but by the extension of the means with which we have been equipped by evolution to understand, through our bodies, ourselves and, by tacit inference, the human others like ourselves, in the context of the world of which we are a part (ebd.).

Die Kontextualisierung der Sprecherfigur und des Rezipienten sowie der Gattung des dramatischen Monologs insgesamt ist für die vorliegende Studie von außerordentlicher Bedeutung, da es sich bei dem Genre um eine Form handelt, die Problemstellungen und beherrschende Fragestellungen des Zeitalters, in dem sie entsteht, durch den Einsatz unzuverlässigen Erzählens zur Darstellung bringt und zur Disposition stellt, wie weiter unten gezeigt werden wird.

2.4 Signale für *unreliable narration* im dramatischen Monolog

Durch textuelle Signale und kontextuelle Bezugsrahmen wird dem Rezipienten eine Beurteilung des Vorliegens unzuverlässigen Erzählens ermöglicht (vgl. Nünning 1998). Während je nach theoretischem Ansatz die Gewichtung der Signale variieren kann – kognitive Ansätze tendieren dazu, die kontextuellen Bezugsrahmen stärker zu bewerten (vgl. Nünning 2005: 105) – so besteht dennoch mittlerweile in der Theorie Einigkeit darüber, dass die textuellen Signale und kontextuellen Bezugsrahmen bei der Beurteilung unzuverlässigen Erzählens eng miteinander verbunden sind, da weder die Hinweise im Text noch die Referenzsysteme allein für die Einstufung eines Erzählers als unzuverlässig ausreichen:

In the end it is both the structure and norms established by the respective world itself and designed by an authorial agency, and the reader's knowledge, psychological disposition, and systems of norms and values that provide the ultimate guidelines for deciding whether a narrator is judged to be reliable or not. (ebd.)

Im Rahmen eines kognitiv-narratologischen Ansatzes werden textuelle Hinweise somit also berücksichtigt, es kommt ihnen allerdings lediglich eine Signalwirkung zu, auf deren Basis der Rezipient zu einer Auflösung der bestehenden Diskrepanzen motiviert wird, indem er die Aussagen der Erzählinstanz mit seinen *frameworks* abgleicht.⁸⁷ Während die textuellen Hinweise für alle Rezipienten zunächst gleichermaßen erkennbar und damit gewissermaßen konstant sind, können sich die kontextuellen Bezugsrahmen je nach individueller Persönlichkeit des Rezipienten unterscheiden und so auch unterschiedliche Wahrnehmungen bezüglich des Grades der Unzuverlässigkeit oder überhaupt bezüglich der Existenz von Unzuverlässigkeit bewirken. Sowohl über die möglichen textuellen Signale als auch über die Beschaffenheit der kontextuellen Bezugsrahmen, die für die Diagnose »Unzuverlässigkeit« relevant sind, herrscht allgemein im Rahmen des kognitiv-narratologischen Ansatzes Einigkeit.⁸⁸

Sowohl die textuellen Signale als auch die kontextuellen Bezugsrahmen wurden jedoch auf der Grundlage von und für die Verwendung in narrativen Texten zusammengestellt, was im Falle der textuellen Signale Modifikationen zur Folge hat, damit sie ihre Gültigkeit auch im Rahmen der Analyse von *unreliable narration* im dramatischen Monolog behalten. Besonders Signale wie »Divergenzen zwischen der Selbstcharakterisierung des Erzählers und der Fremdcharakterisierung durch andere Figuren« (Nünning 1998: 27) oder »verbale Äußerungen und Körpersprache anderer Figuren als Korrektiv« (ebd.: 28) bedürfen einer weitergehenden Explikation, da sie zwar in gewisser Weise auch *unreliable narration* im dramatischen Monolog markieren, dabei allerdings aufgrund der charakteristischen Merkmale der Gattung in einem veränderten Sinne als dem ursprünglichen verwendet werden. Im Gegensatz zu den textuellen Signalen können die kontextuellen Bezugsrahmen des Rezipienten unzweifelhaft ohne Änderung für die Untersuchung von unzuverlässigen Sprecherfiguren im dramatischen Monolog übernommen werden,⁸⁹ da es sich hier um außerhalb des Textes und unabhängig von diesem existierende *frameworks* handelt. Allerdings treten in der Bewertung von Unzuverlässigkeit im dramatischen Monolog andere Bezugsrahmen stärker in den Vordergrund als bei Erzähltexten.

87 Diesen Prozess bezeichnet man, wie bereits gezeigt, als »Naturalisierung« (vgl. Nünning 1998: 29).

88 Für eine zusammenfassende Auflistung sowohl der textuellen Signale für Unzuverlässigkeit als auch der kontextuellen Bezugsrahmen vgl. Nünning (1998: 27–32).

89 Die kontextuellen Bezugsrahmen des Rezipienten ändern sich nicht, sie werden lediglich der jeweiligen Textgrundlage angepasst.

2.4.1 Textuelle Signale für *unreliable narration* im dramatischen Monolog

Die systematische Betrachtung der textuellen Signale von *unreliable narration* speziell im dramatischen Monolog wird durch den Rückgriff auf Ansgar Nünning's »stichwortartige Übersicht« (1998: 27 f.) der Merkmale unzuverlässigen Erzählens in narrativen Texten erleichtert und soll hier anhand von Robert Brownings »My Last Duchess« veranschaulicht werden. Aufgrund der gattungsspezifischen Besonderheiten des dramatischen Monologs sind hinsichtlich einiger Kriterien, wie bereits angekündigt, Modifikationen erforderlich, wie im Folgenden erläutert werden soll. Unproblematisch und ohne Modifikation auf den dramatischen Monolog zu beziehen ist das erstgenannte Signal der »explizite[n] Widersprüche des Erzählers und andere[r] interne[r] Unstimmigkeiten innerhalb des narrativen Diskurses« (Nünning 1998: 27). Es ist in dramatischen Monologen ebenso wie in Erzähltexten anzutreffen und ist in ersteren letztendlich der Funktion des dramatischen Monologs, der unfreiwilligen Selbstentlarvung der Sprecherfigur, geschuldet. Ein Beispiel für einen solchen mehr oder weniger expliziten Widerspruch in »My Last Duchess« ist die Aussage des Duke »Even had you skill / In speech – (which I have not)« (Z. 35 f.). Hier hebt der Duke seine mangelnde Eloquenz hervor –⁹⁰ eine Behauptung, die sowohl in direktem Widerspruch zu seiner langen Vorrede als auch den nachfolgenden Äußerungen steht (vgl. Hühn 1995: 59). Ebenso weit verbreitet und problemlos vom Erzähltext auf den dramatischen Monolog übertragbar sind die »Diskrepanzen zwischen den Aussagen und Handlungen« (Nünning 1998: 27) einer Sprecherfigur, die den Unterschied zwischen intendierter und tatsächlicher Aussage unterstreichen. Ein Beispiel hierfür ist die Behauptung des Duke »I choose / Never to stoop« (Z. 42 f.), der gleichzeitig aber einem Untergebenen nicht nur das ganze Ausmaß seiner emotionalen Kränkung anvertraut, sondern ihn darüber hinaus wie seinesgleichen und mit ausgesuchter Höflichkeit behandelt: »Will't please you rise?« (Z. 47) (vgl. Rader 1976: 136 f.).

Auch die Kriterien »Divergenzen zwischen der Selbstcharakterisierung und der Fremdcharakterisierung durch andere Figuren« (Nünning 1998: 27) und »verbale Äußerungen und Körpersprache anderer Figuren als Korrektiv« (ebd.: 28) können problemlos auf den dramatischen Monolog übertragen werden. Sowohl eine Fremdcharakterisierung des Sprechers als auch die verbalen Äußerungen und die Körpersprache anderer Figuren können – wie bereits im Zuge der Betrachtung der Zuhörerfigur verdeutlicht und wie es auch in Erzähltexten der Fall ist – nur der Aussage der Sprecherfigur entnommen werden. Sie sind somit notwendigerweise subjektiv gefiltert und unterliegen der Interpretation

90 Zugleich ist dieser Verweis auf den eigenen Mangel an Eloquenz aber auch ein durch die Rhetoriklehre bekanntes Stilmittel.

durch die Sprecherfigur. Das Kriterium der »Häufung von Leseranreden und bewussten Versuchen der Rezeptionslenkung durch den Erzähler« (ebd.) hingegen kann für den dramatischen Monolog nur dann identifiziert werden, wenn man die gattungsmäßigen Gegebenheiten des dramatischen Monologs berücksichtigt. So sind Leseranreden im dramatischen Monolog gar nicht vorhanden. Grund dafür ist die Tatsache, dass nie der Rezipient der explizite Adressat der Äußerungen der Sprecherfigur ist, sondern immer die Zuhörerfigur. Die Identifikation des Rezipienten mit der Zuhörerfigur wird durch die Individualisierung des Adressaten erheblich erschwert, wenn nicht gar verhindert.⁹¹ Die Rezeptionslenkung und die Anrede durch die Sprecherfigur im dramatischen Monolog ist stets auf die Zuhörerfigur beschränkt. Hier allerdings werden die Versuche der Manipulation so deutlich durchgeführt, dass sie für den Leser unübersehbar werden. Die Beobachtung der Manipulation der Zuhörerfigur durch die Sprecherfigur führt denn auch indirekt zu einer Rezeptionslenkung des Lesers: gerade das Gegenteil dessen, was die Sprecherfigur erreichen wollte, wird erzielt. Da die Sprecherfigur im Zuge ihres Manipulationsversuchs ihr Verhalten und ihre Äußerungen an dem tatsächlichen und gewünschten Verhalten der Zuhörerfigur ausrichtet, kann die Zuhörerfigur dennoch zum Indikator für Unzuverlässigkeit werden. Unangemessene Zuhörerfiguren, also Zuhörerfiguren, die der Sprecherfigur unterlegen sind, führen dazu, dass der Leser im Rezeptionsprozess eine eigenständige Reaktion auf die Sprecherfigur entwickelt (vgl. Byron 2003: 22), die eben gerade nicht – wie bereits besprochen – lediglich als Spiegelbild der Reaktion der Zuhörerfigur interpretiert werden kann. Im Falle von »My Last Duchess« ist die Reaktion bzw. das Verhalten der Zuhörerfigur einigen wenigen Passagen zu entnehmen, die aber durchaus zeigen, dass die Zuhörerfigur angesichts der Situation und ihres Gegenübers überfordert ist. So dominiert der Duke nicht nur zwangsläufig seine eigene Äußerung, sondern auch das gesamte Geschehen. Obwohl er den Gesandten mit der bereits angesprochenen Höflichkeit behandelt, wird dieser es nicht wagen, dem Duke zu widersprechen. Ein »Will't please you sit and look at her?« (Z. 5) kann ebenso gut als Befehl in höflichem Gewand interpretiert werden, zumal mit der Aufforderung, Platz zu nehmen, eine Aufgabe (»look at her« [Z. 5]) verbunden ist (vgl. Rader 1976: 137). Im darauffolgenden Bericht antizipiert der Duke die etwaigen Fragen des Gesandten, sodass dieser erst gar nicht die Möglichkeit bekommt, lenkend in das Gespräch einzugreifen: »[F]or never read/Strangers like you that pictured countenance,/ [...] /But to myself they turned [...] / And seemed as they would ask me, if they durst, / How such a glance

91 In dieser Hinsicht handelt es sich, wie bereits dargestellt, bei der Sprecherfigur also um einen »distancing narrator« wie er von Robyn Warhol (1989) beschrieben wird, der den Leser davon abhält, sich mit der Zuhörerfigur zu identifizieren.

came there; so, not the first/Are you to turn and ask thus« (Z. 6–13). Zwar suggeriert das Verhalten des Duke, der Gesandte hätte sich tatsächlich nach den Entstehungsumständen des Gemäldes erkundigt; dass dem wirklich so war, wird allerdings durch den vorangehenden Verweis auf Besuche von Fremden und deren Verhalten unwahrscheinlich. Die Fremden *schienen* fragen zu wollen, wenn sie es denn *gewagt* hätten. Es ist also auch bei dem Treffen mit diesem Gesandten sehr viel wahrscheinlicher, dass der Duke den Wunsch der Frage in das Verhalten und die Blicke seines Besuchers hineininterpretiert, um seinen Erinnerungsbericht rechtfertigen zu können (vgl. Rader 1976: 137).

In der ausführlichen Beschreibung der Vergehen seiner Ehefrau manifestiert sich ein weiteres textuelles Signal für *unreliable narration*: »Unstimmigkeiten zwischen den expliziten Fremdkommentaren des Erzählers über andere und seiner impliziten Selbstcharakterisierung bzw. unfreiwilligen Selbstentlarvung« (Nünning 1998: 28). Die Beschreibung des Verhaltens der Ehefrau durch den Duke – »She thanked men, – good! But thanked / Somehow – I know not how – as if she ranked / My gift of a nine-hundred-years-old-name / With anybody’s gift.« (Z. 31–34) – ist nicht nur ein typisches Beispiel für eine solche Unstimmigkeit zwischen dem expliziten Fremdkommentar des Erzählers über andere und der eigenen unfreiwilligen Selbstentlarvung. Der Umstand, dass der Duke sich hier darüber beschwert, dass die Duchess sich durch Anspruchslosigkeit und Bescheidenheit auszeichnete und sich über ein Geschenk freute, ohne nach der tatsächlichen materiellen oder sozialen Bedeutung zu unterscheiden, entlarvt den Duke als stolzen und arroganten Charakter, der großen Standesdünkel besitzt (vgl. Hühn 1995: 56). Da die unfreiwillige Selbstentlarvung des Duke gerade auf seinem Fremdkommentar über die Duchess beruht, vermag diese Textstelle gleichzeitig auch ein weiteres Signal unzuverlässigen Erzählens zu verdeutlichen: die

Diskrepanz[...] zwischen der Wiedergabe der Ereignisse durch den Erzähler und seinen Erklärungen und Interpretationen des Geschehens sowie weitere Unstimmigkeiten zwischen *story* und *discourse* (Nünning 1998: 28).

In den Beschreibungen der Duchess durch den Duke wird dessen mangelnde Fähigkeit, Geschehnisse angemessen zu beurteilen, offensichtlich. Ähnliche Fehlinterpretationen des Verhaltens der Duchess durch den Duke finden sich auch an anderer Stelle. So überinterpretiert er das freundliche und erfreute Verhalten seiner Ehefrau angesichts der ihr gemachten Komplimente. Die Darstellung des Duke von solchen Vorkommnissen suggeriert nicht nur, dass seine Frau zu schnell zu beeindrucken war, sondern impliziert zusätzlich, dass die Duchess sich des Ehebruchs schuldig gemacht habe. Diese Behauptung allerdings basiert auf einer Spekulation, die er durch die Wiedergabe eines fiktiven Gesprächs zwischen Duchess und Maler glaubhaft zu machen versucht:

Sir, 't was not
 Her husband's presence only, called that spot
 Of joy into the Duchess' cheek: perhaps
 Frà Pandolf chanced to say ›Her mantle laps
 Over my lady's wrist too much,‹ or ›Paint
 Must never hope to reproduce the faint
 Half-flush that dies along her throat:‹ such stuff
 Was courtesy, she thought, and cause enough
 For calling up that spot of joy. She had
 A heart – how shall I say? – too soon made glad,
 Too easily impressed; she liked whate'er
 She looked on, and her looks went everywhere. (Z. 13 – 24)

Das faktisch vorliegende heitere Naturell der Duchess, das der Leser der beschriebenen Situation entnehmen kann, wird vom Duke aufgrund seiner großen Eifersucht fehlinterpretiert und der Duchess nicht nur vorgeworfen, sondern als Ausdruck und Beweis eines moralischen Fehlverhaltens bewertet. Der Leser nimmt in dieser Passage die Diskrepanz zwischen dem tatsächlichen Geschehen und dem subjektiv gefärbtem Bericht wahr und kann so durch dieses Signal auf das Vorliegen von *unreliable narration* schließen:

[There is] a perceptible difference between the impression of the events derived by the reader solely from the mimetic moments of the basic narrator's discourse, and the view of the same events present in the non-mimetic components of the same discourse (that is, in the narrator's general judgements, commentaries, expressions of feelings, etc.). (Martínez-Bonati 1981: 35)

Neben diesem in jedem dramatischen Monolog anzutreffenden Signal ist auch das Kriterium der »Häufung von sprecherzentrierten Äußerungen sowie linguistische[n] Signale[n] für Expressivität und Subjektivität« (Nünning 1998: 28) Bestandteil aller dramatischen Monologe, gerade weil sich die Gattung durch die explizite Subjektivität ihrer Sprecherfigur auszeichnet. Die Expressivität und Subjektivität der Sprecherfigur wird in »My Last Duchess« bereits in den ersten drei Zeilen deutlich, die den Fokus auf das persönliche Urteil des Duke über die Qualität des Gemäldes lenken: »That's my last Duchess painted on the wall, / Looking as if she were alive. I call / That piece a wonder, now« (Z. 1–3). Dieses Zitat illustriert, dass der Duke den Mittelpunkt seiner eigenen Äußerungen bildet; seine ganze Umwelt nimmt er nur in Bezug auf sich selbst wahr.

Wesentlich und von besonderem Interesse aufgrund der Gattungszugehörigkeit zur Lyrik sind im dramatischen Monolog die »syntaktische[n] Anzeichen für einen hohen Grad an emotionaler Involviertheit (z. B. Ausrufe, Ellipsen, Wiederholungen)« (Nünning 1998: 28). Erweitert werden muss diese Kategorie als Hinweis auf *unreliable narration* aber noch um die rhetorischen Figuren insgesamt, die gerade in einem lyrischen Text die Unzuverlässigkeit des lyri-

schen Ich offenbar werden lassen können. Bedingt durch das typische Merkmal des dramatischen Monologs, einen Sprechakt möglichst naturgetreu zu imitieren, kommt es unvermeidlich zu einer Häufung umgangssprachlicher Redewendungen, elliptischer Satzgefüge, grammatikalischer Kurzformen und anderer Merkmale gesprochener Sprache, wie unvermittelte Ausrufe, Einwürfe, Gedankensprünge, Zögern und vertextete Formulierungsüberlegungen (vgl. Howe 1996: 2), die gleichzeitig wiederum *unreliable narration* indizieren, da sie eben auch Ausdruck einer emotionalen Involviertheit sind (vgl. Nünning 1998: 28). Der Monolog des Duke von Ferrara ist durchzogen von solchen Elementen gesprochener Sprache: »Will't« (Z. 5); »how shall I say« (Z. 22); »good!« (Z. 31); »I know not how« (Z. 32); »Oh, sir« (Z. 43).

Emotionale Involviertheit wird im dramatischen Monolog aber nicht allein durch die Imitation eines Sprechakts erzielt, denn letztendlich ist der dramatische Monolog immer noch ein Gedicht und kann deshalb auch auf die Mittel der Lyrik zurückgreifen, um Emotionen zu transportieren. Durch die Kombination der Elemente der gesprochenen Sprache mit typischen rhetorischen Figuren der Lyrik, vor allem auch auf phonologischer Ebene, kann die Unzuverlässigkeit der Sprecherfigur noch deutlicher signalisiert werden. Begünstigt durch die relative Text Kürze werden Wortwahl, Ausdrucksfähigkeit, Konsonanzen, Assonanzen und Alliterationen zum Gradmesser der emotionalen Involviertheit des Sprechers und offenbaren so zusätzlich Obsessionen, die Teile einer extremen Position oder Persönlichkeit sind. Die aus narrativen Texten bekannten »verbal tics« oder »verbal habits of the narrator« (Wall 1994: 19) können durch diese lyrischen Mittel noch deutlicher hervortreten und die Marotten der Sprecherfigur, die auf Unzuverlässigkeit verweisen, so noch stärker hervorheben.⁹² Typisch lyrische Figuren können somit Signale für Unzuverlässigkeit intensivieren und die Selbstenthüllung der Sprecherfigur auf linguistischer Ebene vorantreiben. Als Beispiel kann hier die Akkumulation von /p/- und /r/-Lauten gelten, die das sinnliche, aber wenig statthafte, Vergnügen des Bischofs von St. Praxed's Church an Marmor und Wein enthüllen (vgl. Howe 1996: 39): »Peach-blossom marble all, the rare, the ripe / as fresh-poured red wine of a mighty pulse« (Z. 29–30). Analog hierzu offenbart die Auflistung der Dinge, die der Duchess Freude machen, gerade durch ihre Sinnlichkeit und poetische Sprachwahl zum einen den Kontrollzwang des Duke, zum anderen aber auch seine Einstellung, Frauen als Objekte bzw. als Teile seiner Kunstsammlung zu betrachten, sowie die Tatsache, dass auch er immer noch völlig im Bann seiner Frau steht, obwohl das Todesurteil längst vollstreckt ist (vgl. Hühn 1995: 57 f.):

92 Der Zusammenhang zwischen emotionaler Involviertheit und Lautmustern wird von Mason (1967: 3) für die Lyrik festgestellt: »[W]here lyrical feeling or sensuous description occurs in European poetry, there will usually be found patterns of vowels and consonants.«

My favour at her breast,
 The dropping of the daylight in the West,
 The bough of cherries some officious fool
 Broke in the orchard for her, the white mule
 She rode with round the terrace – all and each
 Would draw from her alike the approving speech,
 Or blush, at least. (Z. 25 – 31)

In dieser Passage sind – im Gegensatz zum Großteil des restlichen Monologs – die Reime nicht nur deutlich sichtbar, sondern auch deutlich hörbar, was diesem Äußerungsteil einen distinktiv poetischen Charakter verleiht. Die beschriebenen Ereignisse werden allesamt mit Schönheit assoziiert. Durch die Wortwahl und die Struktur dieser Passage, wie z. B. den Parallelismus mit Alliteration bzw. Assonanz und Konsonanz »The dropping of the daylight in the West / The bough of cherries some officious fool« (Z. 26 – 27) und die deutliche Akkumulation von /o/-Lauten in den Zeilen wird eine idyllische, friedliche, fast schon nostalgische Atmosphäre geschaffen, die die Erinnerungen des Duke sentimental anmuten lässt und seine Hilflosigkeit angesichts seiner damaligen Gefühlslage offenbart. Gerahmt werden seine Erinnerungen durch den Augenreim von -east (»breast« [Z. 25] und »least« [Z. 31]); »least« (Z. 31) setzt dabei einen deutlichen Endpunkt und signalisiert die endgültige Abkehr des Duke vom gefühlsbetonen Erzählen, die bereits mit dem Wechsel der /o/-Lauten zu /a/-Lauten eingeleitet wurde. Die letzte Halbzeile bezeichnet eine Einräumung und macht deutlich, dass allein ein Erröten der Duchess beim Duke schon starke Eifersucht auszulösen vermochte.

Alle weiteren auf die Sprecherfigur bezogenen Signale sind auch im dramatischen Monolog durchaus denkbar und bedürfen deshalb keiner Modifikation. Dazu gehören die »explizite autoreferentielle, metanarrative Thematisierung der eigenen Glaubwürdigkeit« (Nünning 1998: 28), die »eingestandene Unglaubwürdigkeit, Erinnerungslücken und Hinweise auf kognitive Einschränkungen« (ebd.) und die »eingestandene oder situativ bedingte Parteilichkeit« (ebd.). Wenn der Duke auch seine eigene Glaubwürdigkeit nicht explizit thematisiert und es auch keine Hinweise auf Erinnerungslücken oder andere kognitive Einschränkungen gibt, kann die Unglaubwürdigkeit der Sprecherfigur dennoch analog zu diesen Kriterien festgestellt werden. So erinnert sich der Duke sehr detailliert und eloquent an jedes einzelne tatsächliche oder imaginierte Vergehen seiner Ehefrau, der Tod derselben wird hingegen nicht thematisiert, sondern lediglich durch fehlende Informationsvergabe, also eine beabsichtigte Erinnerungslücke, angedeutet: »I gave commands; / Then all smiles stopped together. / There she stands / As if alive.« (Z. 45 – 47) Die Parteilichkeit des Duke zeigt sich dagegen sehr viel deutlicher. So dient die gesamte Äußerung dem Duke als Plädoyer für die eigene Perspektive, für die er subtil um Verständnis wirbt. Seine

Anerkennung der Tatsache »she smiled, no doubt, / Whene'er I passed her« (Z. 43–44) wird mit der verletzt-ärgerlichen Einschränkung »but who passed without much the same smile?« (Z. 44–45) verbunden, womit verdeutlicht werden soll, dass letztlich der Duke die geschädigte Partei ist und sein Handeln somit rechtens und notwendig war.

Neben diesen textuellen Kriterien ist der Titel bzw. Untertitel des dramatischen Monologs als Signal für erzählerische Unzuverlässigkeit besonders relevant, da er explizit darauf verweist, dass die Sprecherfigur nicht mit dem Autor zu verwechseln ist. Die Hervorhebung dieses Umstands ist der Zugehörigkeit des dramatischen Monologs zur Lyrik geschuldet, die, wie gezeigt, den Leser häufig dazu verleitet, den Autor mit dem lyrischen Ich zu verwechseln. Als Grund für die fast durchgängige Praxis, die Differenz zwischen Autor und Sprecher auch im Titel zu betonen, wird deshalb auch die damals herrschende Ansicht genannt, dass der Leser naiv sei und Hilfestellungen zum Verständnis von Texten benötige (vgl. Tucker 1984: 123). So verweist Tucker darauf, dass Elizabeth Barrett Browning ihrem Mann Robert Browning riet, auch paratextuelle Signale für *unreliable narration* zu setzen:

And now when you come to print these fragments, would it not be well if you were to stoop to the vulgarism of prefixing some word of introduction, as other people do, you know,...a title...a name? You perplex your readers often by casting yourself on their intelligence in these things – and although it is true that readers in general are stupid & cant [sic] understand, it is still more true that they are lazy & wont [sic] understand... & they dont [sic] catch your point of sight at first unless you think it worth while to push them by the shoulders & force them in the right place (Browning & Barrett Browning 1969 I: 222).

Darüber hinaus unterstützt die typische Titelgestaltung des dramatischen Monologs auch die Gattungskonvention der räumlichen und zeitlichen Verortung der Sprecherfigur. Gattungstypisch situiert der Titel sehr häufig den Sprecher sowohl zeitlich als auch räumlich und nennt den Namen des Sprechers. Durch dieses eher einfache Mittel wird dem Rezipienten verdeutlicht, mit wem und wessen Aussagen er es zu tun hat. Während der Titel *Madhouse Cells*, den Robert Browning seinen dramatischen Monologen »Porphyria's Lover« und »St Johannes Agricola in Meditation« gegeben hat, dem Rezipienten schon bei einem ersten Lesen die Entscheidung über Unzuverlässigkeit nahezu abnimmt, dient der Titel von »My Last Duchess«, der durch die Ortsbezeichnung »Ferrara« vervollständigt wird, nicht ausschließlich der Situierung der Sprecherfigur. Der Verlauf des Monologs offenbart, dass in der Weltsicht des Duke er selbst zwar den absoluten Mittelpunkt des Universums bildet, inhaltlich befasst sich der Monolog jedoch – wie im Titel angekündigt – mit der Duchess und enthüllt, dass

in Wirklichkeit in seinem eigenen Leben nicht er der Fokus ist, sondern seine tote Frau, die nun mehr Macht über ihn zu haben scheint als zu Lebzeiten.

Dem Signal der »multiperspektivische[n] Auffächerung des Geschehens und Kontrastierung unterschiedlicher Versionen desselben Geschehens« (Nünning 1998: 28) kommt im dramatischen Monolog eher marginale Bedeutung zu. Es mag zunächst verwunderlich erscheinen, dass dieses Merkmal überhaupt im Zusammenhang mit dem dramatischen Monolog relevant ist, da in dieser Gattung doch gerade keine Vertextung von Fremdperspektiven stattfindet. So trifft dieses Merkmal auch nur auf eine Sonderform des dramatischen Monologs, den sogenannten Duolog, zu, der vergleichsweise rar ist, sich aber gerade durch eine Kontrastierung zweier verschiedener Perspektiven auszeichnet (vgl. Byron 2003: 97 ff.). Bei dieser Ausprägung des dramatischen Monologs folgt auf den ersten zentralen dramatischen Monolog der als Protagonist zu klassifizierenden Sprecherfigur ein zweiter, meist sehr viel kürzerer dramatischer Monolog eines als Nebenfigur wahrgenommenen Sprechers, der das Verhalten der Sprecherfigur falsch analysiert und bewertet (vgl. ebd.). Somit kommt es zu einer doppelten Unzuverlässigkeit, da die erste Sprecherfigur in sich schon unzuverlässig ist, die zweite Sprecherfigur in ihrer Bewertung aufgrund ihrer Unkenntnis der Situation aber völlig fehlgeht und somit ein weiterer Fall von Unzuverlässigkeit geschaffen wird, der für den Leser ganz einfach deshalb zu erkennen ist, weil er im Vergleich zu der zweiten Sprecherfigur über einen Informationsvorsprung verfügt. Im Gegensatz zur zweiten Sprecherfigur kennt der Leser den Äußerungsinhalt des ersten Monologs, während die zweite Sprecherfigur nur das Ergebnis dieses Inhalts vor sich hat, also eine »sprachlose« Situation interpretieren muss (vgl. ebd.: 98). Ein Beispiel für den dramatischen Duolog ist Augusta Websters »Sister Annunciata« (1866) (vgl. ebd.); Duologe sollen im Rahmen dieser Studie nicht untersucht werden, da es sich hier, um eine seltene Sonderform bzw. Subgattung handelt.

Die textuellen Signale für *unreliable narration*, wie sie von Nünning (1998) zusammengetragen wurden, können also zu großen Teilen auch als Marker für Unzuverlässigkeit im dramatischen Monolog dienen. Dazu bedarf es allerdings der Berücksichtigung der Besonderheiten dieser Textsorte, die sowohl durch die Zugehörigkeit zur Lyrik als auch durch die Sonderstellung als Gattung begründet werden.

2.4.2 Extratextuelle Bezugsrahmen für *unreliable narration* im dramatischen Monolog

Neben den textuellen Signalen, die den Leser zunächst einmal darauf hinweisen, dass die Zuverlässigkeit einer Sprecherfigur infrage gestellt werden kann, sind die extratextuellen Bezugsrahmen für eine Beurteilung unzuverlässigen Erzählens von wesentlicher Bedeutung, da die textuellen Signale allein keine *unreliable narration* produzieren können (vgl. Nünning 1998: 28 f.). Erst durch den Leseprozess und die simultane oder nachträgliche Abgleichung des Gelesenen mit den sogenannten *frames of reference* durch den Leser entsteht der nachhaltige Eindruck, dass es sich um eine unzuverlässige Sprecherfigur handelt. Dieser Prozess der »Naturalisierung« beinhaltet die Auflösung von Unstimmigkeiten zwischen der vom Sprecher präsentierten Welt und den vom Leser als Referenzrahmen herangezogenen Werten, Normen und Wirklichkeitsmodellen, indem die Sprecherfigur als unglaubwürdig klassifiziert wird (vgl. ebd.: 31).⁹³

Die Bezugsrahmen, die im Prozess der Naturalisierung eingesetzt werden, sind nicht einfach zu fassen und zu kategorisieren, da sie nicht nur nach den Erfordernissen des Textes variieren,⁹⁴ sondern insgesamt in der Forschung noch nicht ausreichend definiert und beschrieben worden sind (vgl. ebd.: 30 f.). Dieses Versäumnis ist letztendlich jedoch darauf zurückzuführen, dass jeder Leser über ein mehr oder weniger individuell geprägtes Referenzsystem verfügt, welches im großen und ganzen zwar von einer breiten Masse geteilt wird, in Details aber durchaus Abweichungen aufweisen kann. Eine auf jeden einzelnen Leser individuell zutreffende Benennung extratextueller Bezugsrahmen ist daher nicht zu erreichen; dennoch herrscht ein allgemeiner Konsens bezüglich der Rahmen, die im Prozess der Naturalisierung von Bedeutung sind (vgl. ebd.: 29 ff.).

Die *frames of reference*, auf die der Leser bei der Bewertung unzuverlässigen Erzählens zurückgreift, lassen sich in »spezifisch literarische[...] Bezugsrahmen« (ebd.: 30) einerseits und gesellschaftlich normierte, kulturell vorgeprägte kontextuelle Bezugsrahmen andererseits aufteilen (vgl. ebd.: 29). Die gesellschaftlich-kulturell bedingten Referenzsysteme sind

allgemeines Weltwissen; das jeweilige historische Wirklichkeitsmodell [...]; explizite oder implizite Persönlichkeitstheorien sowie gesellschaftlich anerkannte Vorstellungen von psychologischer Normalität und Kohärenz; moralische und ethische Maß-

93 Die Möglichkeit, einen Text durch die Klassifizierung »unbrauchbar« zu naturalisieren, ist nur eine Alternative von mehreren, Unstimmigkeiten eines Textes zu erklären (vgl. Nünning 1998: 29).

94 Perry (1979: 43) stellt eine Anpassung des Referenzsystems an den Text aufgrund maximaler Relevanz fest: »The reader prefers those frames that link the highest number of disparate items.«

stäbe, die in ihrer Gesamtheit das in einer Gesellschaft vorherrschende Werte- und Normensystem konstituieren; das individuelle Werte- und Normensystem, die Perspektive bzw. das Voraussetzungssystem des Rezipienten. (Nünning 1998: 30)

Im Gegensatz zu den textuellen Signalen, die einer leichten Modifikation zur adäquaten Anwendung auf den dramatischen Monolog bedürfen, bleibt der Katalog der möglichen einsetzbaren *frames of reference* konstant. Wenn auch generell die Gleichwertigkeit der gesellschaftlichen, kulturellen und kontextuellen Referenzrahmen und der literarischen Bezugssysteme betont wird, ändert sich faktisch nichts an der Tatsache, dass den gesellschaftlich-kulturell bedingten Referenzsystemen ein unabsichtlicher hierarchischer Vorrang gegenüber den literarischen Konventionen in dem Urteil über das Vorliegen unzuverlässigen Erzählens in Erzähltexten eingeräumt wird.⁹⁵ Für die Feststellung von unzuverlässigem Erzählen im dramatischen Monolog ist jedoch tatsächlich die »literarische Kompetenz« (vgl. J. Culler 1975: 113) des Lesers nicht nur gleichwertig mit den anderen kontextuellen Bezugsrahmen; bei der Anwendung der extratextuellen Bezugsrahmen auf den dramatischen Monolog wird vielmehr deutlich, wie eng die Vernetzung der literarischen und nichtliterarischen Referenzsysteme ist.

Die literarische Kompetenz des Rezipienten setzt sich aus dem Wissen um »allgemeine literarische Konventionen« (Nünning 1998: 31), der Kenntnis »intertextuelle[r] Bezugsrahmen, d. h. Referenzen auf spezifische Prätexte« (ebd.) und »stereotype[r] Modelle literarischer Figuren« (ebd.), der Vertrautheit mit den »Konventionen einzelner Gattungen oder Genres« (ebd.) sowie dem »vom Leser konstruierten Werte- und Normensystem des jeweiligen Textes« (ebd.) zusammen. Die »allgemeine[n] literarische[n] Konventionen« (ebd.) greifen sowohl als Begriff als auch als Konzept sehr weit und sollen in Ermangelung einer ausführlichen und genaueren Darstellung der konkreten Inhalte hier nicht weiter betrachtet werden, gleiches trifft für das »allgemeine[...] Weltwissen« (ebd.: 30) zu.⁹⁶ Für den dramatischen Monolog ebenfalls relevant sind die »in-

95 Dieser, zu weiten Teilen unbewusst erfolgenden, Bevorzugung ist sich auch Nünning (1998: 30) Beschreibung der spezifisch literarischen Bezugsrahmen bewusst, die um eine Anerkennung der Bedeutsamkeit und Wichtigkeit selbiger zu werben scheint: »Nicht minder wichtig ist die zweite Gruppe der kontextuellen Faktoren, die spezifisch literarischen Bezugsrahmen bzw. Konventionen. Auf deren Bedeutung hat Harker (1989: 473) zu Recht hingewiesen: ›[T]he experienced reader of literature brings to the text a set of schemata learned from previous literary reading experience.«

96 Als Bezugsrahmen sind diese »allgemeine[n] literarische[n] Konventionen« (Nünning 1998: 31) dennoch grundsätzlich sehr nützlich, da sie eine explikatorische Ausweichmöglichkeit für den Fall bieten, an dem die anderen, spezifischeren Elemente der »literarischen Kompetenz« (J. Culler 1975: 113) nicht zutreffen. Da dies jedoch bei der Analyse des dramatischen Monologs sehr selten der Fall ist, muss auf diese allgemeinen Konventionen nicht

tertextuelle[n] Bezugsrahmen, d. h. Referenzen auf spezifische Prätexte« (ebd.: 31). Interessanterweise verweisen dramatische Monologe, wenn sie sich auf Prätexte beziehen, meist auf andere dramatische Monologe, die notwendigerweise auch einen unzuverlässigen Sprecher aufweisen.⁹⁷ Durch diese enge intertextuelle Vernetzung von Einzeltexten derselben Gattung wird die genretypische Unzuverlässigkeit noch verstärkt.

Für die Feststellung von *unreliable narration* im dramatischen Monolog von großem Interesse ist der Bezugsrahmen der »stereotype[n] Modelle literarischer Figuren« (ebd.: 31), da der dramatische Monolog sich ja gerade durch eine große Bandbreite besonderer Figuren auszeichnet und die Darstellung und Enthüllung dieser idiosynkratischen Charaktere das wesentliche Anliegen dieser Gattung sind.⁹⁸ Daher sind gerade die Ausgeprägtheit und Art der Abweichung der Sprecherfigur von den vorgeprägten Modellen für ein Urteil über Unzuverlässigkeit relevant. Die Feststellung einer Abweichung vom Stereotyp kann in Kombination mit dem kontextuellen Bezugsrahmen der »explizite[n] oder implizite[n] Persönlichkeitstheorien sowie [der] gesellschaftlich anerkannte[n] Vorstellungen von psychologischer Normalität und Kohärenz« (ebd.: 30) besonders die Unzuverlässigkeit von Sprecherfiguren mit abnormen Geisteszuständen und mentalen Defiziten beschreibbarer machen.

Die Kenntnis der »Konventionen einzelner Gattungen oder Genres« (ebd.: 31), welche aufseiten des Lesers für die Einschätzung der Unzuverlässigkeit der Sprecherfigur im dramatischen Monolog eine entscheidende, wenn auch sehr komplexe, Einflussgröße ist, bildet einen weiteren extratextuellen Bezugsrahmen. Wenngleich jeder Leser auch über ein implizites Gattungsverständnis verfügt, ist dieses in Bezug auf den dramatischen Monolog, aufgrund des geringen Bekanntheitsgrades der Gattung, anzunehmenderweise eher vage. In der Regel kann der Leser v. a. nicht auf eine Kenntnis der spezifischen Charakteristika der Gattung des dramatischen Monologs zurückgreifen, da es bislang – wie eingangs gezeigt – keine Theorie oder Poetik des dramatischen Monologs gibt. Eine dezidierte Kenntnis der Gattung des dramatischen Monologs würde die Feststellung von Unzuverlässigkeit faktisch äußerst vereinfachen, weil – wie festgestellt – die unzuverlässige Sprecherfigur das distinktive Merkmal des

weiter eingegangen werden, eine Betrachtung der konkreteren *frames of reference* kommt hier zu fruchtbareren Ergebnissen.

97 Als Beispiel sei hier auf William Morris' »The Wind« (1858) und Robert Bulwer-Lyttons »Trial by Combat« (1868) verwiesen, die weiter unten noch genauer untersucht werden.

98 Die bisher einzige erschienene Untersuchung zur Typologie des *unreliable narrator* (Riggan 1981) bietet für eine Nutzung des Bezugsrahmens der stereotypen literarischen Modelle für den dramatischen Monolog lediglich hilfreiche Ansätze, ausreichend oder gar uneingeschränkt geeignet für die Anwendung auf den dramatischen Monolog ist sie jedoch nicht, da im dramatischen Monolog aufgrund seiner funktionsbezogenen Ausrichtung eine typenbezogene Kategorisierung nicht sinnvoll ist.

dramatischen Monologs ist. Da der dramatische Monolog als Gattung und somit auch seine Gattungskonventionen aber bis jetzt nicht einen allgemein bekannten, weit verbreiteten und selbstverständlichen Teil der literarischen Kompetenz eines Lesers konstituieren, werden andere Gattungskonventionen zur Beurteilung erzählerischer Unzuverlässigkeit im dramatischen Monolog relevant, die grundsätzlich zwar einen etwas umständlicheren Weg zur Zielerreichung bieten, dabei aber nicht minder interessant sind.

Dadurch, dass der dramatische Monolog auf den ersten Blick aufgrund der im Druckbild nicht ausgefüllten Zeilen vom Leser als Gedicht identifiziert wird (vgl. Bode 2001: 13), wird die Rezeption des Textes wesentlich durch das Vorwissen und die Kenntnis anderer lyrischer Texte gesteuert. Der dramatische Monolog wird somit an den Maßstäben der Lyrik und den Erwartungen, die der Rezipient an ein Gedicht hat, gemessen. Diese Maßstäbe und Erwartungen sind zwangsläufig historisch und kulturell bedingt und deshalb äußerst variabel. Ist der heutige Leser sicherlich neuen Wegen in der Lyrik gegenüber aufgeschlossen,⁹⁹ stießen Versuche, die Gattungskonventionen der Lyrik zu überschreiten, im Viktorianismus – obwohl dieses Zeitalter sich gerade durch seine lyrische Experimentierfreudigkeit auszeichnete – regelmäßig auf Kritik.¹⁰⁰ Als Beispiel mögen hier die dramatischen Monologe Charles Algernon Swinburnes gelten, denen ein hohes Maß an literarischer Kunstfertigkeit und lyrischer Ausgereiftheit bescheinigt wurde, die von der Öffentlichkeit aber verdammt wurden, da Swinburne durch die Wahl der in den Monologen behandelten Themen (z. B. ein leidenschaftlicher Bericht über Nekrophilie) die hohe Dichtkunst beschmutzt habe.¹⁰¹ Dabei wählte Swinburne nicht nur ein anstößiges Thema, er verwendete darüber hinaus in seiner Darstellung u. a. auch Phrasen und Bilder, die der Tradition der höfischen Liebe entstammten.¹⁰² Gereichte dieser Verstoß gegen anerkannte Grundregeln der Lyrik in der viktorianischen Zeit noch zum Skandal (vgl. Byron 2003: 104), so mag die rein thematische Überschreitung der Gattungsgrenze heute dem Leser lediglich hilfreich bei der Feststellung der Unzuverlässigkeit der Sprecherfigur sein. Dies ist allerdings nur möglich durch eine weitere Kontextualisierung des dramatischen Monologs, da die Lyrik mittlerweile gewohnheitsmäßig alle Themenbereiche menschlichen Lebens verhandelt und Themen wie Nekrophilie nur noch dadurch den heutigen Rezipienten verwundern können, dass dieser die Auseinandersetzung mit solchen

99 Allerdings wird auch die heutige Sicht auf die Lyrik im Wesentlichen immer noch von romantischen Dichtungstheorien bestimmt (vgl. Furniss & Bath 1996: 9 ff.).

100 Tucker (1984: 123) fragt sich deshalb auch: »The ascendancy of lyric expectations among early Victorian readers of verse appears to have been so great, indeed, that we ought to wonder where Browning summoned the nerve to oppose it as he did.«

101 Vgl. hierzu Sieburth (1984: 345) und ausführlich Rohwer (2007).

102 Byron (2003: 73) spricht von Swinburnes »macabre spin on a familiar tale of courtly love.«

Vorlieben am wenigsten in einem lyrischen Text des 19. Jahrhunderts vermutet. Gattungskonventionen als Bezugsrahmen zur Beurteilung erzählerischer Unzuverlässigkeit im dramatischen Monolog sind somit nur in Kombination mit dem Wissen um den historischen Kontext und um »das jeweilige historische Wirklichkeitsmodell« (Nünning 1998: 30), also mit einem kontextuellen, nicht spezifisch literarischen, Bezugsrahmen, aufschlussreich.

Wie der Bezugsrahmen der Gattungskonvention ist auch »das vom Leser konstruierte Werte- und Nomensystem des jeweiligen Textes« (ebd.: 31) nur in Verbindung mit den kontextuellen *frames of reference* sinnvoll anwendbar. Das Referenzsystem ist hierbei der historische Kontext, konkreter die jeweiligen »moralische[n] und ethische[n] Maßstäbe, die in ihrer Gesamtheit das in einer Gesellschaft vorherrschende Werte- und Normensystem konstituieren« (ebd.: 30).¹⁰³ Diese wiederum sind nur schwer vom »individuelle[n] Werte- und Normensystem, [der] Perspektive bzw. [dem] Voraussetzungssystem des Rezipienten« (ebd.) zu unterscheiden und zu trennen. Die Kombination dieser kontextuellen Bezugsrahmen erlaubt tatsächlich in den meisten Fällen ein nahe liegendes und sehr überzeugendes Unzuverlässigkeitsurteil.

Dass dem Kriterium der Norm, Moral und Wertvorstellung, egal ob rein literarisch betrachtet oder in seiner Gesamtheit gesehen, eine so wesentliche Bedeutung im dramatischen Monolog zukommt, basiert auf den Eigenheiten der Gattung und den Besonderheiten der viktorianischen Zeit als ihrem Entstehungskontext. Der dramatische Monolog ist in vielen Fällen dadurch gekennzeichnet, dass der Charakter der Sprecherfigur gerade nicht im Einklang mit den gesellschaftlich anerkannten Normen und Werten des Viktorianismus steht. Booth (1974: 141) vermutet, dass diese Themenpräferenz im dramatischen Monolog auch durch die ungleich größere Anziehungskraft begründet wird, die von schwachen und lasterhaften Charakteren ausgeht: »There is a great difference in emotional effect between the self-condemned-revealed-as-secret-saint and the self-satisfied-revealed-as-fool-or-knave.« Das moralisch Aufrechte und Integere begegnet dem Viktorianer überall, umso faszinierender ist das Fehlgeleitete, nur von Triebhaftigkeit und niederen Beweggründen Motivierte. Ähnlich sieht auch Langbaum (1957: 86) in der Devianz der Sprecherfigur die Grundlage für einen erfolgreichen dramatischen Monolog:

Arguments cannot make the case in the dramatic monologue but only passion, power, strength of will and intellect, just those existential virtues which are independent of

103 Diesem Referenzsystem liegt Max Webers (1985 [1922]: 267 f.) Kategorie des nomologischen Wissens zugrunde, welches er als das »Wissen von bestimmten bekannten Erfahrungsregeln, insbesondere über die Art, wie Menschen auf gegebene Situationen zu reagieren pflegen (<nomologisches Wissen>«, definiert.

logical and moral correctness and are therefore best made out [...] when clearly separated from, even opposed to, the other virtues (ebd.).

Langbaum verweist deutlich darauf, dass eine wesentliche Reaktion des Rezipienten, die moralische Verurteilung des Sprechers, nicht textimmanent begründet wird, sondern erst durch extratextuelle Bezüge zustande kommt (vgl. Martin 1985: 101), ebenso wie auch Unzuverlässigkeit erst durch die Abgleichung mit extratextuellen *frames of reference* generiert wird. Um eine Abweichung der Sprecherfigur von der Konvention festzustellen, muss somit zunächst die zugrunde liegende Norm des Textes, gegen die sich der Sprecher wendet, identifiziert werden: »[W]e can usually identify a norm that allows us to measure any deviations from that norm« (Shaw 1999: 14).

Allerdings können Werte und Normen auch dann als Bezugsrahmen genutzt werden, wenn die Sprecherfigur des dramatischen Monologs nicht im Konflikt mit selbigen steht. Besonders in dramatischen Monologen weiblicher Autoren sind die Sprecherfiguren so sehr dem Gesellschaftssystem und seinen Regeln verschrieben, dass allein durch die übersteigerte Normentreue und die Verinnerlichung aller – sich durchaus auch widersprechender – Werte einer Gesellschaft die Zuverlässigkeit der Sprecherfigur hinterfragt werden muss (vgl. Byron 2003: 61). Dadurch, dass die Normen und Werte naiv und kritiklos hingenommen werden, wird der doppelte Diskurs offensichtlich, und es entsteht eine ironische Darstellungsweise, die auf sehr subtile Weise eine Kritik an der Gesellschaft im Allgemeinen, ganz besonders aber auch an den herrschenden *gender*-Kategorien, die so destabilisiert werden (vgl. ebd.), zulässt. Gerade dadurch, dass die Sprecherfigur nicht in einem Gegensatz zu den geltenden Normen steht, wird das Konfliktpotential der Texte deutlich. Bei weiblichen Autoren wird somit das Gesellschaftssystem, welches Charaktere und Perspektiven wie die der Sprecherfigur produziert, kritisiert (vgl. ebd.), während in den Monologen männlicher Autoren vielfach die Sprecherfigur als Charakter zur Diskussion gestellt wird.

2.5 Dramatische Ironie und *discrepant awareness* als Voraussetzung für *unreliable narration*

Die textuellen Signale und extratextuellen Bezugsrahmen bieten dem Leser ein Verfahren, mittels dessen er die Zuverlässigkeit der Sprecherfigur infrage stellen und letztendlich beurteilen kann. Wird die Unzuverlässigkeit auch durch die Signale dem Rezipienten vermittelt und dank der Bezugsrahmen analysierbar, so basiert der unmittelbare Eindruck des Rezipienten, dass die Sprecherfigur

eventuell unzuverlässig sein könnte, auf dem Vorliegen von dramatischer Ironie bzw. von *discrepant awareness* (vgl. Nünning 1998: 17).

Wie bereits mehrfach betont, dient der dramatische Monolog der Charakterdarstellung der Sprecherfigur. Diese ist jedoch in die absichtliche Selbstdarstellung der Sprecherfigur und die unwissentliche Selbstenthüllung derselbigen zu unterteilen. Durch ihre Äußerung gibt die Sprecherfigur stets mehr oder etwas anderes über sich preis als das, was sie intendiert.¹⁰⁴ Die unintentionale Offenlegung charakterlicher Schwächen und mentaler Defizite, die Vermittlung »impliziter Bedeutungsschichten« (Koch 1991: 166) durch die expliziten Äußerungen der Sprecherfigur ist das wesentliche Ziel des dramatischen Monologs. Grundsätzlich lässt sich deshalb feststellen, dass in dieser Gattung, wie gezeigt, das Vorhandensein von *unreliable narration* entschieden vorausgesetzt werden muss,¹⁰⁵ da der dramatische Monolog als Gattung damit befasst ist, die Unzuverlässigkeit des Sprechers, hervorgerufen durch »die Diskrepanz, die zwischen seinen expliziten Äußerungen über sich und andere und seiner impliziten Selbstcharakterisierung« (Nünning 1998: 28), zur Darstellung zu bringen. Die vom dramatischen Monolog angestrebte Figurencharakterisierung wird somit erst durch die Wahrnehmung der impliziten Bedeutungsebenen durch den Rezipienten erreicht. Implizite Bedeutungen entstehen durch dramatische Ironie,¹⁰⁶ die »auf einer Überlagerung von innerem und äußerem Kommunikationssystem, d.h. dem Informationsstand auf der Ebene der Figuren und der überlegenen Informiertheit der Rezipienten« (Nünning 2001: 93), beruht. Der Weg des Rezipienten bis zur Feststellung dramatischer Ironie kann in vier Schritte unterteilt werden: »a required rejection of the surface's meaning; a consideration of alternatives; a decision about the author's position; and a reconstruction in harmony with what we infer about that position«¹⁰⁷ (Booth 1974: 147).

104 »Grundsätzlich ist davon auszugehen, dass jede explizite Selbst- und Fremdcharakterisierung immer auch eine implizite Selbstcharakterisierung der Erzählers ist, was diesem freilich in der Regel nicht bewusst ist« (Nünning 1998: 18).

105 Thomas Kochs (1991: 166) Einschätzung »dass man bei der figuralen Charakterisierung – auch den charakterisierenden Äußerungen eines homodiegetischen Erzählers – grundsätzlich die Möglichkeit einer impliziten Bedeutungsschicht in Erwägung ziehen muss«, ist auf den dramatischen Monolog angewandt zu vorsichtig, da der dramatische Monolog gerade durch implizite Bedeutungsschichten gekennzeichnet wird und die Vermittlung derselben an den Rezipienten das zentrale wirkungsästhetische Charakteristikum des dramatischen Monologs ist.

106 Dramatische Ironie ist nicht zu verwechseln mit Ironie, die keinerlei Rückschlüsse auf das Vorliegen von *unreliable narration* zulässt: »It is true that most of the great reliable narrators indulge in large amounts of incidental irony, and they are thus ›unreliable‹ in the sense of potentially deceptive. But difficult irony is not sufficient to make a narrator unreliable« (Booth 1961: 159).

107 Dieser Weg beschreibt wesentlich auch den Prozess der Naturalisierung. Allerdings bedarf

Dramatische Ironie ist essentieller Bestandteil unzuverlässigen Erzählens, da erst durch sie implizite Bedeutungsebenen generiert werden können:

Hat der Leser die mangelnde Zuverlässigkeit des Erzählers anhand bestimmter textueller Signale einmal durchschaut, dann erhalten aufgrund dieses Informationsvorsprungs die Aussagen des Erzählers eine diesem nicht bewusste und von ihm nicht beabsichtigte Zusatzbedeutung (Nünning 1998: 17).

Somit »resultiert dramatische Ironie aus einer Diskrepanz zwischen den Wertvorstellungen und Absichten des Erzählers und den Normen und dem Wissensstand des realen (nicht eines impliziten) Lesers« (ebd.). Dieses der Dramentheorie entnommene und im Rahmen der Theorie des unzuverlässigen Erzählens in Erzähltexten nachgewiesene Phänomen ist distinktives Merkmal des dramatischen Monologs,¹⁰⁸ in dem der Informationsvorsprung zur Überlegenheit des Rezipienten gegenüber der Sprecherfigur führt. Die Sprecherfigur verrät stets mehr oder etwas anderes über sich als nachweislich beabsichtigt. Der größere Wissensstand und die distanzierte Beobachterposition des Lesers ermöglichen ihm, die Perspektive der Sprecherfigur infrage zu stellen und herauszufordern (vgl. Sinfield 1977: 34). Die Ironie des dramatischen Monologs liegt also in dem Kontrast zwischen dem, was die Sprecherfigur von sich glaubt, und dem, was der Leser auf der Basis des Textes über die Sprecherfigur annehmen muss (vgl. Booth 1974: 147).

Ralph Rader prägt für diese überlegene Haltung des Rezipienten gegenüber der Sprecherfigur den sehr zutreffenden Terminus der »comic condescension« (1976: 139), der darauf hinweist, dass im dramatischen Monolog die Position des Rezipienten angesichts der Sprecherfigur von einer gewissen Herablassung geprägt ist und der Effekt der impliziten Bedeutungsebenen und der dramatischen Ironie meist komischer – aber nicht witziger – Natur ist. Neben der »comic condescension« (ebd.) führt Rader den Begriff der »serious apprehension« (1976: 139) ein. Grundsätzlich bezieht sich diese Begrifflichkeit auf den Fall, dass die Pläne des Sprechers sich der Kenntnis des Rezipienten entziehen und das Motiv des Sprechers, wie z. B. in »My Last Duchess«, erst am Ende des Monologs deutlich wird (vgl. ebd.). Während »comic condescension« (ebd.) letztendlich als *technical term* für dramatische Ironie im dramatischen Monolog gelten mag, kann »serious apprehension« (ebd.) als Präzisierung des der dramatischen Ironie diametral entgegensetzten Teils der *discrepant awareness*,¹⁰⁹ des In-

er, da Booth zu sehr dem Konzept des Autors verhaftet ist, dahingehend der Modifikation, dass der Rezipient eher eine Entscheidung über die Position des Textes (also die der Kompositionsebene) treffen muss.

108 In der Dramentheorie beschreibt dramatische Ironie den Umstand, dass der Zuschauer mehr als die Figur weiß, wodurch deren Äußerungen und Aktionen eine Zusatzbedeutung erhalten, derer sich die Figur aber nicht bewusst ist (vgl. Pfister 1988: 49–54).

109 *Discrepant awareness* bezeichnet beide Möglichkeiten diskrepanter Informiertheit: den

formationsrückstandes des Rezipienten, gelten. Die von Rader gewählte Begrifflichkeit suggeriert allerdings, dass dem Leser dennoch schon durch dramatische Ironie klar geworden ist, dass das Weltbild der Sprecherfigur sich an fragwürdigen Normen orientiert und insgesamt die Sprecherfigur als unzuverlässig zu bewerten ist. Aus diesem Grund »fürchtet« der Leser den Ausgang des Monologs, weil die Signale und Hinweise auf Unzuverlässigkeit bereits einen ersten Ausgang vermuten lassen.

Wenn auch »comic condescension« (ebd.), das Äquivalent der dramatischen Ironie im dramatischen Monolog, kennzeichnend für die Gattung ist, tritt sie dennoch mit einer – zugegebenermaßen schwachen Form – der »serious apprehension« (ebd.) in Wechselwirkung. Zwar ist der Leser der Sprecherfigur einerseits stets überlegen, da er Sachverhalte besser einschätzen kann, textuelle Signale empfängt und erkennt, dass der Sprecher mehr über sich enthüllt als er beabsichtigt, auf der anderen Seite ist der Leser aber chronisch unterinformiert und wird ständig zu einer imaginativen Eigenleistung gezwungen,¹¹⁰ die den dramatischen Monolog überhaupt erst verständlich macht. Zur Illustrierung mag die Zeile »I call that piece a wonder, now« (Z. 2–3) aus Robert Brownings »My Last Duchess« dienen. Sprecherfigur und Zuhörerfigur wissen genau, auf welchen Gegenstand sich diese Aussage bezieht, während dem Leser dies nicht klar ist und sich die Information erst durch weitere Lektüre erschließt.

Informationsvorsprung und den Informationsrückstand des Rezipienten. Während der Vorsprung als dramatische Ironie präzise bezeichnet werden kann, gibt es keinen entsprechenden Fachbegriff für die Unterinformiertheit des Rezipienten. Vgl. hierzu z. B. Pfister (1988), Jochum (1979) und Pannen (2010).

- 110 Wayne C. Booth (1974: 148 f.) bezeichnet den dramatischen Monolog aus diesem Grund im Vergleich zum Roman als »loose« und betont die Rolle, die der Leser auch, aber nicht nur bei der Auflösung von Ironie in dieser Textsorte erfüllen muss: »For fuller resolution of moral questions about such short works, one must be willing to construct the larger contexts that the author has, for the moment, denied us: his other works, including statements of intentions, the interpretations of readers in his own time, historical reconstruction of belief-probabilities and genre-expectations, and so on.« Auch hier ist Booth weitestgehend unnötigerweise (vgl. Furniss & Bath 1996: 16 ff., die hier ausführlich auf das Problem der *authorial intention* eingehen) wieder sehr an der Position des Autors interessiert. Alle anderen von ihm genannten Punkte verweisen aber richtigerweise auf die Bezugsrahmen die eine Auflösung etwaiger Diskrepanzen erleichtern, in eine Beurteilung von Unzuverlässigkeit einfließen können und den Erwartungshorizont des Lesers umreißen.

2.6 Das Wirkungs- und Funktionspotential von *unreliable narration* im dramatischen Monolog des Viktorianismus

Die Einschätzung des Wirkungspotentials des dramatischen Monologs hat bisher nicht zu überzeugenden Ergebnissen geführt, was insbesondere auf die mangelnde Berücksichtigung der *unreliable narration* in dieser Gattung zurückzuführen ist. So geht Rader (1984: 113), der sich selbst auf Langbaum bezieht, in seiner Betonung der Empathie des Rezipienten für den Sprecher fehl: »[W]e are absorbed in our focal empathy with the dramatic monologue character, whereas our awareness of the in-built disjunction is subsidiary; we are in short rapt in our outside act of ›understanding the other««. Rader setzt sich hier lediglich mit dem dramatischen Monolog als Gesamtkonzept auseinander, die wesentliche Rolle, die dem unzuverlässigen Erzählen zukommt, wird von ihm nicht berücksichtigt. Dies hat eine unzureichende Bewertung des Wirkungspotentials insgesamt zur Folge. So betont Rader die Notwendigkeit, sich ganz auf die Sprecherfigur einzulassen, um wirklich die Ästhetik eines dramatischen Monologs begreifen zu können. Unzuverlässiges Erzählen verhindert aber gerade dies, ermöglicht gleichzeitig jedoch eine umfassendere Würdigung der Kompositionsebene. Durch unzuverlässiges Erzählen wird der Leser dazu gebracht, sich gegen die Sprecherfigur zu wenden. Er gewinnt den Eindruck, dass die Sprecherfigur ihre Möglichkeit zu einer umfassenden Rechtfertigung ihrer moralischen Position nicht nutzt; es gelingt ihr nicht, den Leser für sich einzunehmen und zu überzeugen (vgl. Sinfield 1977: 14 f.). Dies führt dazu, dass der Sprecher negativ rezipiert wird: »[S]uch speakers appear to be justifying themselves and hence sound smug and self-satisfied« (ebd.: 15). Wie Rader hat sich auch Sinfield mit dem Wirkungspotential des dramatischen Monologs auseinandergesetzt ohne das Phänomen der *unreliable narration* zu benennen. Er stellt jedoch fest, dass vielfach nur jene Texte als dramatische Monologe gelten, die eine Ablehnung der Haltung der Sprecherfigur durch den Rezipienten bewirken,¹¹¹ während Texte, die Sympathie für den Sprecher erzeugen, wenn überhaupt, dann als weniger erfolgreiche Beispiele des Genres klassifiziert werden (vgl. Sinfield 1977: 11).

Wenn auch ein Hauptanliegen des dramatischen Monologs die Mimesis ist,¹¹² so wurde bereits deutlich, dass trotz der möglichst naturgetreuen Nachahmung eines real denkbaren Sprechakts der dramatische Monolog ein Kunstprodukt ist, in dem z. B. Metrum und Reimschema eine Funktion erfüllen und auf die Tex-

111 Alan Sinfield subsumiert dramatische Monologe mit unsympathischen Sprechern unter den Gattungsbegriff des »satirical poem« (vgl. Sinfield 1977: 14 f.).

112 Ein Anliegen, welches auf die Verwandtschaft mit dem Roman verweist (vgl. Howe 1996: 16).

tualität hinweisen. Der Reiz des dramatischen Monologs liegt für den Leser gerade in diesem Spannungsverhältnis zwischen der illusionsbildenden Darstellung des Sprechers, dem enthüllten Geschehen, welches vom Rezipienten konstruiert werden muss, und den kompositorischen Fähigkeiten des Autors, die diese Selbstentlarvung ermöglichen (vgl. Rader 1976: 136). Der Leser ist sich im dramatischen Monolog einer »divided consciousness« bewusst, d.h. er erkennt, dass der Sprecher lediglich eine Erfindung des Autors ist und dass es andere, möglicherweise vorzuziehende, Perspektiven gibt (vgl. Sinfield 1977: 32). Diese Existenz anderer potentieller Perspektiven wird zusätzlich durch den fragmentarischen Charakter des dramatischen Monologs, seinen abrupten Anfang und sein ebenso plötzliches Ende, unterstrichen. Diese künstliche Unvollständigkeit verweist darauf, dass der dramatische Monolog lediglich eine subjektive und problematische Grundhaltung darstellt (vgl. Langbaum 1957: 159), wie sie durch den Einsatz unzuverlässigen Erzählens zum Ausdruck gebracht wird. Das Wirkungspotential des dramatischen Monologs liegt somit in der Konfrontation des Lesers mit problematischen Perspektiven begründet, die eben nicht seine Sympathie wecken sollen, sondern ihn zu einer aktiven Auseinandersetzung mit diesen, ihm fremden Positionen zwingen sollen.

Zum Funktionspotential kann man feststellen, dass die explizite Trennung zwischen Sprecher und Autor im dramatischen Monolog es dem Autor ermöglicht, eine Position darzustellen, mit der er intellektuell nicht übereinstimmt (vgl. ebd.: 105). Interessant ist es in diesem Zusammenhang, der Frage nachzugehen, mit welchen Mitteln und inwieweit es dem Autor gelingt, auf die Perspektive des Rezipienten auf den Text einzuwirken, da er nicht explizit als steuernde Instanz intervenieren kann (vgl. Sinfield 1977: 3). Dramatische Monologe zeichnen sich – möglicherweise gerade aufgrund dieser Tatsache – durch viele verschiedene Interpretationsansätze aus, die nicht immer eindeutig sind:¹¹³ »How does the poet make clear what we are to think of the speaker and his statement? Sometimes it is not clear [...] Readers still try to decide whether Browning is for or against [his speaker]« (Langbaum 1957: 106). Aber gerade diese Ambiguität macht den Reiz des dramatischen Monologs aus, denn die Schwierigkeiten in der Interpretation verweisen darauf, dass es sich bei dramatischen Monologen um höchst strategische Texte handelt (vgl. Sinfield 1977: 30). Die auf der Kompositionsebene vermittelten Absichten differieren von denen der Sprecherfigur, beide Absichten können deutlich voneinander unterschieden werden, und zusätzlich besteht stets auch die Möglichkeit, dass die Absichten vom Leser anders interpretiert werden als es auf der Kompositions-

113 Alan Sinfield verweist auf die schier unermessliche Variationsbreite der Interpretationsansätze zu »My Last Duchess«. Sein Ansatz unterscheidet sich gravierend von dem – bereits mehrfach genannten – von Ralph Rader (vgl. Sinfield 1977: 5).

ebene oder von der Sprecherfigur beabsichtigt ist. Der dramatische Monolog wird gerade durch das Fehlen einer eindeutigen Position des Autors für den Leser interessant (vgl. Byron 2003: 21). Der dramatische Monolog verweist konstant von dem, was ausgedrückt wird, also dem Äußerungsinhalt, auf das, was vom Leser konstruiert werden muss, damit der dramatische Monolog seine Wirkung entfalten kann: »The emphasis moves [...] from what the text means to how the text works, from what is represented to ways of representation.« (Byron 2003: 26) Genau an dieser Schnittstelle wird die Bedeutung des Lesers für das Konzept des unzuverlässigen Erzählens im dramatischen Monolog deutlich.

Das größte Problem, das sich dem Autor bei dem Einsatz von unzuverlässigem Erzählen im dramatischen Monolog stellt, ist die Tatsache, dass aufgrund der relativen Textlänge die Unzuverlässigkeit der Sprecherfigur relativ früh deutlich werden muss. Gleichzeitig funktioniert die Unzuverlässigkeit aber auch nur so lange als erfolgreiches Konzept, wie sie die wesentlichen Aussagen verschleiern kann und lediglich Möglichkeiten der Realität andeutet (vgl. Rader 1984: 111). Unzuverlässigkeit verbirgt die Tatsachen, gibt dem Leser aber zahlreiche Möglichkeiten, sich verschiedene Szenarien vorzustellen. Die Infragestellung der Sprecherfigur ist dabei der zentrale Aspekt. Der Höhepunkt dieses Erzählkonzepts im dramatischen Monolog ist jeweils dort zu sehen, wo die Fakten nebenbei von der Sprecherfigur berichtet werden und gleichzeitig eine weitere Betonung der Idiosynkrasie der Sprecherfigur erfolgt, wenn diese wiederum so handelt, wie es der Leser kaum für vorstellbar hält (vgl. ebd.: 112). Unzuverlässiges Erzählen birgt ungeahnte Möglichkeiten, durch Überraschungsmomente gezielte Effekte zu setzen. Wie Ralph Rader als Beispiel anführt, weiß der Leser von »Porphyria's Lover« in einer Zeile noch gar nicht, was der Sprecher bezwecken will, und realisiert nur drei Wörter später, dass ihm von einem Mord berichtet wurde (vgl. Rader 1984: 111 f.):

I found
A thing to do, and all her hair
In one long yellow string I wound
Three times her little throat around,
And strangled her. (Browning, »Porphyria's Lover«, Z. 37 – 41)

3 »On the Dangerous Edge of Things«¹¹⁴: Interpretation und Typologie ausgewählter dramatischer Monologe

Die Frage, die sich nach den theoretischen Vorüberlegungen zum Einsatz von *unreliable narration* im dramatischen Monolog notwendigerweise stellt, ist die nach der sinnvollen Anwendung und dem Nutzen des Konzepts für eine Analyse konkreter Textbeispiele. Dass *unreliable narration* das narrative Phänomen ist, welches den dramatischen Monolog als Gattung überhaupt erst definiert, wurde bereits ausführlich gezeigt. Die konkreten Wirkungsweisen von *unreliable narration* in einzelnen Texten hingegen und die durch den differenzierten Einsatz dieses narrativen Konzepts zu erreichenden verschiedenen Wirkungs- und Darstellungsmöglichkeiten sowie Funktionsweisen bedürfen jedoch noch genauerer Untersuchung und Veranschaulichung.

Bevor allerdings die eigentliche Interpretationsarbeit beginnen kann, bedarf es zunächst einer Kontextualisierung der Gattung des dramatischen Monologs. Der Entstehungskontext des dramatischen Monologs bedingt dessen untrennbare Verbindung mit dem narrativen Konzept des unzuverlässigen Erzählens ebenso wie seine Themenausgestaltung. Damit ist die Kontextualisierung, v. a. im Hinblick darauf, dass der dramatische Monolog als Psychogramm bezeichnet werden muss (vgl. Faas 1974), wesentliche Grundlage der im weiteren vorgenommenen Betrachtung unzuverlässigen Erzählens in dieser Gattung, die als Übersetzung der neubegründeten Wissenschaft der Psychologie in den literarischen Diskurs gelten mag.¹¹⁵ Der Typologie liegt diese Diskursübersetzung als großer Hintergrund zugrunde, im Rahmen dessen wiederum die beherrschenden kulturellen Themen des viktorianischen Zeitalters – Religion, Verbrechen, Moralverständnis, welches im Rahmen dieser Studie hinsichtlich des großen gesellschaftlichen Problems der Prostitution aufgezeigt werden soll, sowie die Angst vor dem Tod – psychologisierend und monologisierend verhandelt wer-

114 Diese Zeile stammt aus Robert Brownings »Bishop Blougram's Apology« (1855) und wird von Glennis Byron (2003: 44) zur Illustration der Verbindung zwischen dramatischem Monolog und Devianz genutzt.

115 Der dramatische Monolog wirkt hier somit als Interdiskurs, wie er von Jürgen Link (1986; 1992 [1988]) beschrieben wird.

den. Die Einzelinterpretationen selbst bieten neben einer einführenden Kontextualisierung und Erläuterungen zur zeitgenössischen Rezeption des Textes eine Untersuchung des rhetorischen Potentials, welches eine Analyse der in der traditionellen Lyrikinterpretation vorherrschenden Aspekte wie Stilmittel, Metrum und Reimschema einbezieht und auf die Rolle dieser Aspekte im Rahmen einer Beurteilung der möglichen Wirkungsweise unzuverlässigen Erzählens verweist. Im Fokus der Textanalyse steht dann die eingehende Prüfung des narrativen Phänomens aus erzähltheoretischer Sicht, welche die Ebene der *mediacy* und die damit verbundene Performativität berücksichtigt, auf Grundlage derer das Wirkungspotential der einzelnen Texte rezipientenorientiert erschlossen werden kann.

3.1 Psychologie und Literatur: *Unreliable Narration* im dramatischen Monolog des Viktorianismus – eine Kontextualisierung

Um der Forderung nach einer historisierenden Betrachtung von *unreliable narration* nachzukommen (vgl. Zerweck 2001: 151), muss eine Kontextualisierung der Gattung des dramatischen Monologs, welche sich durch den Einsatz dieses narrativen Verfahrens auszeichnet, vorgenommen werden, zumal der dramatische Monolog ohnehin als stark kontextabhängige Gattung gilt: »[It] was utterly immersed in the cultural conditions of its time« (Slinn 1999: 313).¹¹⁶ Es soll untersucht werden, warum *unreliable narration* als narrative Ausdrucksmöglichkeit unabdingbares Gattungskriterium des dramatischen Monologs wurde – ein Umstand, der durch den Ursprung der Gattung im Viktorianismus mitbedingt ist.

Als hybride Gattung wird die Entstehung des dramatischen Monologs auf literaturhistorischer Ebene durch seine Beziehung zu den drei klassischen Großgattungen beeinflusst. Begünstigt durch die Tatsache, dass das Theater bis zum Ende des 19. Jahrhunderts im Niedergang begriffen ist,¹¹⁷ wird das Vorlesen oder Rezitieren einzelner Textpassagen in häuslicher Privatsphäre einem

116 Wenn auch der ebenfalls von Zerweck (2001: 151), aber auch von V. Nünning (1998) beschriebene Wirkungswandel, den *unreliable narration* durchläuft, ein spannendes Forschungsgebiet bildet, so soll doch hier eine rezeptionsgeschichtliche Betrachtung aus Gründen des Platzes nicht erfolgen.

117 Zwar entstanden im 19. Jahrhundert mehr neue Dramen und Theater als je zuvor, doch wurden die viktorianischen Dramen – vorwiegend handelt es sich dabei um Melodramen – seitens der Literaturwissenschaft als wenig anspruchsvoll abgetan. Viktorianische Dramen, wie die Oscar Wildes oder George Bernard Shaws, deren Wirkungspotential bis heute überdauert hat, entstehen erst zur Jahrhundertwende (vgl. Tönnies 2004: 158).

Theaterbesuch und dem damit einhergehenden Verfolgen eines Dramas in voller Länge häufig vorgezogen (vgl. Howe 1996: 23), was den dramatischen Monolog zu einer für die Gesellschaft aus pragmatischen und sozialen Gründen attraktiven Gattung macht. Darüber hinaus ist der dramatische Monolog thematisch interessant, weil er sich in stark verkürzter Form am Roman, der zu jener Zeit die Vormachtstellung im Literaturbetrieb besetzt und als Maßstab für andere literarische Formen gilt, orientiert. So nimmt er den Trend zur fiktionalen Autobiographie, der im viktorianischen Roman deutlich zu erkennen ist,¹¹⁸ wenn auch abgewandelt, auf:

Poems with auditors have many of the novelistic qualities that the reviewers wanted. Most of them enact an incident and all suggest one, many elaborately characterize the speaker and some characterize the auditor as well, many recount past incidents, and several contain the rudiments of a fictional autobiography (Mermin 1983: 10).

Wie in der fiktionalen Autobiographie erzählt auch die Sprecherfigur des dramatischen Monologs von sich selbst, dies allerdings nicht in der epischen Breite eines Romans, sondern lediglich in Ansätzen, meist zugespitzt auf eine einzelne prägende Erfahrung oder Erinnerung.¹¹⁹

Die fiktionale Auseinandersetzung mit dem Ich und der eigenen Vita unter dem Eindruck meist extremer Situationen im dramatischen Monolog ist gleichzeitig auch Reaktion auf und letztlich Abkehr von der romantischen Subjektivität (vgl. Byron 2003: 35). Während in der Lyrik der Romantik die Ansicht vorherrscht, dass das Ich Garant für Wahrheit ist, stehen die Viktorianer dieser Position skeptisch gegenüber (vgl. ebd.: 34).¹²⁰ Der Zweifel am Ich als sicherem und stabilem Rückzugsort wird durch die wirtschaftlichen, sozialen, kulturellen und wissenschaftlichen Veränderungen und den fortschreitenden Werteverfall im Viktorianismus begünstigt und fördert so letztendlich das Entstehen der neuen Gattung des dramatischen Monologs (vgl. ebd.: 33),¹²¹ die durch den Einsatz eines doppelten Diskurses und der damit verbundenen Hinzufügung einer zweiten, ironischen Bedeutungsebene das romantische ganzheitliche absolute Ich demontiert (vgl. ebd.: 42). Die voranschreitende

118 Beispiele für die fiktionale Autobiographie sind Charlotte Brontës *Jane Eyre* (1847) oder Charles Dickens' *David Copperfield* (1850).

119 Hierin ähnelt der dramatische Monolog der *short story*.

120 Vgl. hierzu auch Baumanns Aufsatz »Romantic Gothicism in England. Representations of Subjectivity in Crisis« (2010).

121 David W. Shaw (1999: 86) verdeutlicht den Zweifel am Ich am Beispiel der Persönlichkeit der Autoren dramatischer Monologe: »Because the eminent Victorians are notoriously self-divided, often at war with themselves, they seem to feel a temperamental affinity for the dramatic monologue«. Wenn eine solche Analyse des Ursprungs des Genres auch einen zu psychoanalytischen und pauschalisierenden Ansatz wählt, so macht sie dennoch die wesentliche Bedeutung des Wertewandels auf den Einzelnen deutlich.

Modernisierung, neue wissenschaftliche Erkenntnisse und die aus diesen resultierenden, bahnbrechenden Theorien zu Geologie, Biologie, Psychologie und Religion eliminieren allmählich die gemeinsamen Fluchtpunkte der Gesellschaft, die bis dahin Wahrheit und Beständigkeit garantierten (vgl. ebd.: 33). Durch die gattungskonstituierende expressive und explizite Subjektivität der vom Autor deutlich getrennten Sprecherfigur wird der dramatische Monolog zum literarischen Ausdruck einer zunehmenden Individualisierung, die auf die veränderten wirtschaftlichen und sozialen Rahmenbedingungen und den durch die Industrialisierung bedingten Niedergang der traditionellen Gemeinschaften und den allgemeinen Werteverfall zurückgeführt werden kann.¹²² So stellt Robert Langbaum fest:

...the dramatic monologue [...] is [...] an appropriate form for an empiricist and relative age, an age which has come to consider value as an evolving thing dependent upon the changing individual and social requirements of the historical process (Langbaum 1957: 107 f.).

Der dramatische Monolog erfüllt mittels seiner gattungstypischen Merkmale eine offensichtliche kulturelle Funktion in einer Gesellschaft im Umbruch: seine Trennung von Autor und Sprecherfigur ermöglicht die Darstellung verschiedenster Perspektiven und entzieht sich dem Anspruch, als allgemeingültiges Bekenntnis menschlicher Erfahrung eine einheitliche Position einzunehmen.¹²³ Durch die Präsentation vielfältiger Perspektiven kann der dramatische Monolog im Kleinen das viktorianische Bedürfnis nach Erforschung und Unterwerfung anderer Kulturen befriedigen (vgl. Pearsall 2000: 73), zeigt aber gleichzeitig durch die zeitliche und räumliche Kontextualisierung der skizzierten Positionen, dass alle Werte und Wahrheiten relativ sind (vgl. Byron 2003: 34). Trotz der ausgeprägten Selbständigkeit, Subjektivität und Idiosynkrasie der Sprecherfigur (vgl. Slinn 1982: 8), die durch den Einsatz unzuverlässigen Erzählens unzweifelhaft nicht mit dem Autor zu verwechseln ist, garantiert der dramatische

122 Besonders in marxistischen Literaturtheorien wird dieser Aspekt hervorgehoben: »The subjective being that makes itself heard in lyric poetry is one which defines and expresses itself as something opposed to the collective and the realm of objectivity« (Adorno 1989 [1957]: 158). Tucker (1985: 238 n. 14) formuliert allgemeiner, dass die Entwicklung der Lyrik in marxistischen literaturtheoretischen Ansätzen auf die industrielle Kultur zurückgeführt wird.

123 Mit dem Werteverfall begründet auch J. Hillis Miller (vgl. 1963: 107) seine Einschätzung, dass der dramatische Monolog dem Austesten verschiedener Positionen diene, sodass man schließlich doch wieder zu einer allgemeingültigen Perspektive gelangen könnte. Damit wählt er zwar den gleichen Ausgangspunkt wie Langbaum, kommt aber zu einem konträren Ergebnis. Langbaum sieht die Entstehung des dramatischen Monologs als Gegenreaktion zur absoluten Wahrheit des Ichs der Romantik, während Miller letztendlich den dramatischen Monolog nur als anderen Weg sieht, um zu einem wahren und wahrhaftigen Ich im Sinne der Romantik zu gelangen (vgl. Sinfield 1977: 53 f. und Byron 2003: 34).

Monolog die Umsetzung des viktorianischen Postulats größtmöglicher distanzierender Objektivität:¹²⁴ Objektivität kann gerade nur dann erzielt werden, wenn die eigene Gefühlslage ausgeblendet wird, die eigene Emotionalität und Erfahrung in der Lyrik also keine Rolle spielt.¹²⁵ Dies ist im dramatischen Monolog, bedingt durch das Vorliegen von *unreliable narration*, eindeutig der Fall.

An den konkreten Beispielen der Begründer des dramatischen Monologs,¹²⁶ Alfred Lord Tennyson und Robert Browning, kann die These der Entstehung des dramatischen Monologs als Reaktion auf den romantischen Stil der Selbstenthöhung illustriert werden (vgl. Byron 2003: 32 f.). Beide Dichter begannen dramatische Monologe zu schreiben, nachdem sie in der Vergangenheit für ihre Gedichte stark kritisiert worden waren, weil diese angeblich zu viel von ihrer eigenen Befindlichkeit preisgaben (vgl. Langbaum 1957: 79). Die Form des dramatischen Monologs wurde so zum Ausdruck des Wunsches, jedwede Art von persönlicher Äußerung zu vermeiden: »The adoption of the dramatic monologue suggests a deliberate will to avoid self-expression as far as possible« (Howe 1996: 23).¹²⁷ Die im dramatischen Monolog durch den Einsatz unzuverlässigen Erzählens geäußerten radikalen Standpunkte verhindern eine In-Eins-Setzung des Sprechers mit dem Autor. Viktorianische Kritiker waren deshalb sogar von der Notwendigkeit extremer Ansichten im dramatischen Monolog überzeugt: »[...] Extremity [...] was necessary lest readers confuse the speakers with their poet and thus mistake their utterances for lyrics« (Tucker 1984: 123).

Die Darstellung extremer Geisteshaltungen ist für die Entstehung des dramatischen Monologs nicht nur deshalb konstituierend, weil sie die deutliche, für den dramatischen Monolog wesentliche, Trennung von Autor und Sprecherfigur unterstreicht, sondern auch weil sie der viktorianischen Obsession mit der Psyche entspricht¹²⁸. Die Entstehung des dramatischen Monologs ist aufs Engste mit der im 19. Jahrhundert aufkommenden Wissenschaft der Psychologie ver-

124 Der Gegensatz Subjektivität – Objektivität ist sehr komplex (vgl. Sinfield 1977: 55); eine ausführliche Diskussion würde den Rahmen dieser Untersuchung sprengen.

125 Vgl. Sinfields (1977: 54) Zusammenfassung von R.E. Protheros Kritik an Robert Browning.

126 Die Bezeichnung »dramatischer Monolog« wurde allerdings erst in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts eingeführt (vgl. Pearsall 2000: 69).

127 Alan Sinfield (1977: 60) warnt vor solch einer Auslegung, da sie den Autoren unterstelle, keine Verantwortung für ihre Texte zu übernehmen, und weist daraufhin, dass die vielen verschiedenen Stimmen der Sprecherfiguren eher beweisen, wie komplex die Wahrheit ist. Sinfields Befürchtungen gehen jedoch zu weit. Der Autor ist schließlich Schöpfer dieser von ihm unabhängigen Stimmen; ein Umstand, den keiner der Autoren je zurückgewiesen hat. Somit ist der Verfasserschaft schon eine Verantwortung für das Werk inhärent.

128 Faas (1998: 4) spricht von einer »unprecedented literary obsession«: »[N]ever before had poets been more intent upon exploring the human psyche; nor had they ever evolved subtler techniques for doing so.« (ebd.)

bunden (vgl. Faas 1998: 4.).¹²⁹ Nach Ansicht der meisten viktorianischen Kritiker, wie z. B. W. J. Fox, Arthur Hallam und H.B. Forman, war die neue Gattung eine psychologische Form der Lyrik (vgl. Shaw 1999: 188). So wurden die Monologe von den Viktorianern auch zunächst als »dramas of mental conflict«, »dramas of the interior«, »mental monologues« oder auch »psychological monologues« bezeichnet (vgl. Faas 1988: 20) und in psychologischen Fachzeitschriften rezensiert (vgl. ebd.: 13).

Die neu entstandene Wissenschaft der Psychologie übte auf die Viktorianer eine große Faszination aus, und das Interesse an Einblicken in die Abgründe der menschlichen Seele war enorm. Geisteskrankheit, Devianz von der Norm oder zumindest extreme Ansichten, die sogenannten »abnormal mental states« (Faas 1988: 51), werden so ein von Beginn an typisches, wenn auch nicht zwingendes, Merkmal der Sprecherfiguren (vgl. Pearsall 2000: 73).¹³⁰ Die Ursprungstexte der neuen Gattung sind durch die Darstellung seelischer Extremzustände gekennzeichnet: Tennysons erster Monolog »St Simeon Stylites« entstand 1833 (vgl. Tucker 1984: 126) und weist eine Sprecherfigur mit äußerst fragwürdigem Religionsverständnis auf, die unter Halluzinationen leidet; 1836 wurden die ersten dramatischen Monologe, »Porphyria's Lover« und »Johannes Agricola in Meditation«, von Robert Browning im *Monthly Repository* veröffentlicht (vgl. Byron 2003: 32). 1842 erhielten sie die gemeinsame Zusatzüberschrift »Mad-house Cells« (vgl. Tucker 1984: 123). Der Titel wird von Pearsall als Anhaltspunkt dafür gesehen, dass Browning den Leser auf die zentrale Bedeutung abnormer Geisteszustände für die neue Gattung hinweisen wollte: »Browning's heading marks his attempt to educate his reader concerning the centrality to this genre of [...] »abnormal mental states«« (Pearsall 2000: 73).

Der dramatische Monolog ist aber nicht nur wegen der zur Darstellung gebrachten Abnormitäten populär, sondern auch weil er dem Leser durch die Fokussierung auf die Idiosynkrasie der Sprecherfigur und deren deviante Ten-

129 Zu den Ursprüngen der Psychologie und ihrer Entwicklung im 19. Jahrhundert vgl. Faas 1988: 34 – 46.

130 Wenn auch nicht alle Sprecherfiguren dramatischer Monologe wahnsinnig oder gestört sind, so zeigen sie doch alle eine deutliche Tendenz zu extremen und radikalen Ansichten, ein Umstand, welcher zumindest bei einem viktorianischen Kritiker dazu führte, die literarische Form des dramatischen Monologs bereits an sich als Ausdruck von Lasterhaftigkeit zu werten (vgl. Byron 2003: 107). Alexander Japp fordert in seinem Artikel »The Morality of Literary Art« von 1867 eine Intervention der Regierung gegen den dramatischen Monolog, den er als »bold and declared attack upon ideas and forms which the common sense of the mass holds to be hallowed« (zit. n. Morgan 1988: 18) einstuft. Japps Einschätzung macht deutlich, dass die Tendenz zur Grenzüberschreitung im dramatischen Monolog als Gefahr für das Werteverständnis der Viktorianer aufgefasst wurde. Der Angriff auf traditionelle Werte und Normen erfolgt im dramatischen Monolog meist durch einen Tabubruch, was auch den Einsatz unzuverlässigen Erzählens in dieser literarischen Form des Viktorianismus erklärt.

denzen die Auseinandersetzung mit dem eigenen Ich erspart. Dieses, mit dem Objektivitätsbestreben der Viktorianer verbundene, vordringliche Bedürfnis vermag der dramatische Monolog in literarischer Form zu befriedigen. Der dramatische Monolog reagiert auf die Angst der Viktorianer vor einer psychologischen Introspektion, vor deren Folgen z. B. auch der berühmte viktorianische Psychologe Alfred Maury warnte:

When once the mind of man is turned inwards, to the infinite, which he can neither grasp nor comprehend, he no longer perceives anything except his own sensations; he gazes as if in a magnifying mirror, which returns him his own image. (zit. n. Faas 1988: 60)

Thomas Carlyle (1839: 371) fasst die Gefahren einer Introspektion ähnlich zusammen: »Gazing inward on one's own self [...] can drive one mad.« Seine Schlussfolgerung daraus ist: »Inquiry is Disease.« (ebd.) Die Betrachtung der eigenen Gefühlslage, die Fokussierung auf das eigene Ich, so wie sie im dramatischen Monolog stattfindet, gilt als gefährlich und deviant, da sie als ursächlich für geistige Krankheiten gesehen wird (vgl. Faas 1988: 60 f.). Dieser Zusammenhang lässt die – wie auch immer geartete – Abnormität der Sprechfigur im dramatischen Monolog unausweichlich erscheinen: »He who is eternally contemplating his own feelings can scarcely be pronounced to be perfectly sane« (Maudsley 1979: 72).

Der dramatische Monolog ist somit sozusagen die für den Leser sichere Variante der Innensicht. Der Einsatz unzuverlässigen Erzählens im dramatischen Monolog ermöglicht eine Introspektion, ohne dass man sich selbst einer Analyse unterziehen muss, was zu einer allgemeinen Akzeptanz dieser neuen literarischen Form führt. Der dramatische Monolog ist das literarische Spiegelbild der wissenschaftlichen Diskurse der neuen Psychologie, da er durch den Einsatz eines unzuverlässigen Erzählers grenzwertige Gefühlslagen zur Darstellung bringt und so dem Leser eine gefahrlose, weil aus der Distanz erfolgende, Beobachtung und Analyse des Untersuchungsobjekts ermöglicht. Der dramatische Monolog befriedigt auf literarischer Ebene das vorherrschende Interesse der Gesellschaft an der menschlichen Psyche und ihren abnormen Erscheinungsformen, ohne dass von diesen eine Bedrohung ausgehen könnte: »Like Victorian asylums, dramatic monologues [...] are a means of sequestration« (Faas 1988: 185). Wie ein Psychologe steht der Rezipient seinem Untersuchungsobjekt gegenüber (vgl. ebd.: 6), dessen Analyse durch die geäußerten abnormen Standpunkte geradezu erzwungen wird, da eine eindeutige Position des Autors bezüglich der dargestellten Ansichten im Regelfall nicht erkennbar ist:¹³¹

131 Es muss Tucker (1985: 227) widersprochen werden, der Macaulays (1883: 5) Aussage »Analysis is not the business of the poet« nutzt, um zu demonstrieren, dass der dramatische

Characters so patently talking to themselves force a conscious intervention, force the reader to be aware of his or her exclusion and simultaneously force that awareness into a consciousness of reading, understanding the poem as the object of analysis (Armstrong 1993: 145).

Die Tatsache, dass die Sprecherfigur letztendlich keine Kontrolle über die rezipierte Bedeutung des Monologs hat, kann als Ausdruck der neu gewonnenen Erkenntnisse der Macht des Unterbewusstseins gelten (vgl. Byron 2003: 44 f.). Der doppelte Diskurs verweist auf eben solche unbewussten, verborgenen Inhalte, die dem Ich nicht offenbar werden, dem Analytiker bzw. Rezipienten aber sehr wohl (vgl. ebd.).

Zusammenfassend lässt sich feststellen, dass der dramatische Monolog in der Faszination der Gesellschaft für die unerforschten Bereiche der menschlichen Seele, aber auch in der Suche nach verschiedenen möglichen Wahrheiten seinen Ursprung findet.¹³² Gerade die sozialen, moralischen und religiösen Umbrüche vermögen Identitätskrisen auszulösen.

3.2 Kulturelle Themen im Diskurs der Psychologie: Beherrschende Fragestellungen des Viktorianismus

Der dramatische Monolog ist also vordringlich eine Antwort der Literatur auf den wissenschaftlichen Diskurs der Psychologie. Er ist »eine aktive ›Antwort‹ auf sich wandelnde kulturelle Kontexte« (Gymnich & Nünning 2005: 13), in dem er besonders die neuen Erkenntnisse der Psychologie und das Interesse der Öffentlichkeit an selbigen nutzt. Allerdings verhandelt der dramatische Monolog nicht nur extreme Geisteszustände *per se*, sondern kontextualisiert diese und verleiht ihnen kulturwissenschaftliche Relevanz, indem er sich thematisch innerhalb der Darstellung psychischer Devianz mit bestimmenden Bereichen viktorianischen Lebens und viktorianischer Befindlichkeit auseinandersetzt. Zwar ist die Psychologie unbestritten der übergeordnete wissenschaftliche Diskurs, auf den der dramatische Monolog in erster Linie reagiert und der die Ausrichtung desselben bestimmt (vgl. Faas 1988), dennoch lässt sich feststellen, dass sich die Gattung darüber hinaus mit den in der viktorianischen Epoche außerdem vorherrschenden Fragestellungen auseinandersetzt und an diesen kulturellen Themen mitwirkt. Durch die Betrachtung einflussreicher Themen-

Monolog nicht den Postulaten der Lyrik entspricht, da in dieser lyrischen Form der Autor sehr wohl Analyse betreibt.

132 Shaw (1999: 196) weist allerdings daraufhin, dass eine solche Darstellung aufgrund ihrer von einem modernen Ideal ausgehenden Prämisse Angriffspunkte für berechtigte Kritik biete, es aber nun einmal die Möglichkeit einer Betrachtung der Entstehung aus unmittelbarer viktorianischer Sicht nicht gibt.

komplexe des viktorianischen Lebens und Bewusstseins aus einer durch den Einsatz unzuverlässigen Erzählens zwangsläufig extrem erscheinenden und nicht in Einklang mit gängigen Normen zu bringenden Perspektive werden Debatten vorangetrieben und neue Denkanstöße geliefert oder aber auch Kritik ermöglicht. Der dramatische Monolog in Verbindung mit unzuverlässigem Erzählen reagiert somit nicht nur auf die Begeisterung der Öffentlichkeit für die weitgehend noch unbekanntes Psyche, sondern leistet auch einen Beitrag zum Fortschritt der Epoche. Funktionsgeschichtlich ausgedrückt trifft auf den dramatischen Monolog also Folgendes zu:

Einerseits werden literarische Texte insofern als Produkte ihres Entstehungskontextes aufgefasst, als sie gesellschaftliche Entwicklungsprobleme und das kulturelle Wissen einer Epoche aufgreifen und mit literaturspezifischen Gestaltungsmitteln kommentierend und interpretierend verarbeiten. Andererseits wird hervorgehoben, daß literarische Wirklichkeitsentwürfe in mannigfaltiger Weise auf die Gesellschaft zurückwirken, indem sie etwa zur Ausbildung neuer Wahrnehmungs-, Denk- und Empfindungsweisen beitragen. (Nünning 1992: 199)

Die beherrschenden Fragestellungen des Viktorianismus, zu denen der dramatische Monolog einen Beitrag leistet, zeichnen sich dadurch aus, dass sie insgesamt von der viktorianischen Gesellschaft als bedrohlich aufgefasst werden, als Ursache für Ängste und persönliche Krisen: Religion, Kriminalität, Moral und Tod. Die negative und beunruhigend wirkende Perzeption dieser Themen durch die Öffentlichkeit macht eine Auseinandersetzung mit denselbigen in einer literarischen Gattung, die die menschliche Seele und Psyche darzustellen versucht, fast zwingend. So befasst sich Robert Browning in seinen Monologen ausgiebig vor allem mit Religion:

[He is] one of the best writers on religion, since in such masterpieces as [...] ›Bishop Blougram's Apology‹ [...] the issues of doubt and faith which so tormented Browning's contemporaries can be seen as part of an eternal dialectic, indissoluble from the human characters who entertain or lose beliefs. (Wilson 2003: 91)

Neben der Religion bieten sich Kriminalität, Moralverständnis und Tod als prägnante Problembereiche im Bewusstsein der viktorianischen Gesellschaft als Kriterien für eine Typologie unzuverlässigen Erzählens im dramatischen Monolog an. Unter dem übergeordneten Ziel der Auseinandersetzung mit der Psyche ermöglichen diese vier Themenbereiche eine weitere Unterteilung des dramatischen Monologs in verschiedene Darstellungsinhalte psychischer Abnormität, da eine Auseinandersetzung mit Religion, Kriminalität, (Doppel-)Moral und Tod potentiell der Auslöser angsterregender, existenzbedrohender Extremsituationen ist. Die eingehende Beschäftigung mit diesen Themenbereichen kann also zu psychischen Konsequenzen führen, wie sie typischerweise im dramatischen Monolog zur Darstellung kommen.

Die Dominanz der vier genannten Problembereiche des Viktorianismus wird vor allem auch durch ihre wechselseitige Vernetzung begründet. Religion wird so z. B. im viktorianischen Zeitalter als bedrohliche Problemstellung wahrgenommen, weil im Zuge der neuen Erkenntnisse der Naturwissenschaften jahrhundertalte Wertvorstellungen und Weltanschauungen, wie die Wahrheit der biblischen Schöpfungsgeschichte und die Bedeutung und überlegene Position der Menschheit infrage gestellt werden. Insbesondere die Geologie, die neue Zahlen zum Alter der Erde ermittelte, die Astronomie, die den Planeten Erde winzig im Vergleich zur unermesslichen Weite des Universums erschienen ließ, und v. a. auch die revolutionäre Evolutionstheorie stellen die überkommenen Grundfesten menschlicher Selbstwahrnehmung infrage und verursachen bzw. verstärken so den Drang, sich der eigenen Identität und Daseinsberechtigung zu versichern, indem man sich in die Kette historischer Ereignisse einreihet (vgl. Byron 2003: 86). Die sehr häufig erfolgende historische Kontextualisierung der Sprecherfigur im dramatischen Monolog ist als direkte Konsequenz dieser neuen wissenschaftlichen Erkenntnisse zu werten: es ist das Bedürfnis, sich selbst im Lauf der Geschichte zu verorten (vgl. ebd.). Es handelt sich bei dieser Hinwendung zur Geschichte also keinesfalls um banale Nostalgie, sondern um eine Strategie zur Herstellung der eigenen Bedeutsamkeit (vgl. ebd.: 89) und die Schaffung einer neuen Sicherheit. Wieder sind es besonders Brownings dramatische Monologe, die diese Haltung bedienen, denn sie vermitteln dem Rezipienten stets das Gefühl, dass die Sprecher der vergangenen Jahrhunderte immer noch äußerst lebendig und sehr vital sind, und bieten so eine optimistische Sicht auf das eigene Überdauern in der Zukunft: »[I]n[...] the speech of the living dead [there is] a pattern of references to the process of resuscitation itself, a pattern that evokes and proleptically figures the cooperation of poet and reader in representing the vanished past« (Tucker 1984: 31). Wenn die Psyche für die Viktorianer zur Obsession wurde, dann war die Geschichte der beruhigende Grundgedanke der Epoche, wie auch John Stuart Mill feststellte: »[T]he idea of comparing one's own age with former ages, or with our notion of those which are to come, had occurred to philosophers [...] it never before was the dominant idea of any age« (1942 [1831]: 1). Dennoch bleibt diese Rückversicherung im historischen Zusammenhang immer nur eine oberflächliche Befriedigung des Drangs nach Sicherheit.

Der Verlust der Sicherheit und Geborgenheit in der sinnstiftenden und trostspendenden Religion, den viele empfanden, kann durch die Verortung in der Vergangenheit nicht ausgeglichen werden; Existenz- und Zukunftsängste sind die Folge, denn nicht das Vergangene ist bedrohlich, sondern die Zukunft. Das Individuum ängstigt dabei vor allem der sich täglich nähernde Tod. Die Aussicht auf ein ewiges Leben im Paradies wird durch den aufkommenden Zweifel an der Unerschütterlichkeit der Religion stark beeinträchtigt und be-

wirkt, dass der Tod nicht mehr als Erlösung, sondern als Gefahr und endgültiges Ende für den Einzelnen wahrgenommen wird.¹³³

Die Infragestellung der Religion führt weiterhin dazu, dass moralische Verstöße ungestraft – da ohne göttliche Konsequenzen oder Strafen – bleiben können. Neben dieser Aussicht auf Straffreiheit vor einer göttlichen Instanz senkt auch der neue Ansatz der Psychologie, dass Devianz letztlich behandelbar ist, die Hemmschwelle, Verbrechen zu begehen. Die Androhung von Strafe hat nicht mehr den gewünschten Effekt. Niederen Trieben wird eher nachgegeben, da davon auszugehen ist, dass es den Weg in den Himmel ohnehin nicht gibt. Allein die Moral des Menschen steht der Kriminalität noch entgegen, doch wie Kardinal Manning, der wichtigste Fürsprecher der römisch-katholischen Kirche im viktorianischen England, konstatiert, ist sie keine wirkliche Alternative: »Without God there is no law but the human will, which is *lawless*, & without law, no moral bonds or cohesion among men.« (zit. n. Wilson 2003: 541) Die Moral ist durch die Auflösung einer gesellschaftlichen Einheit und besonders durch die nun diagnostizierbare psychische Abnormität bedroht, denn, so die Ansicht viktorianischer Wissenschaftler, gerade der Zustand der »moral insanity« ist sehr verbreitet und muss unbedingt behandelt werden (vgl. Faas 1988: 44 f.).

Die im Folgenden vorgeschlagene Typologie unzuverlässigen Erzählens im dramatischen Monolog orientiert sich an diesen vier Themenbereichen und unterteilt den dramatischen Monolog nach den Extremsituationen, die durch die Auseinandersetzung mit ihnen im Individuum hervorgerufen werden können: religiöser Fanatismus, Wahnsinn und damit verbunden Kriminalität, Doppelmoral – gerade auch begründet durch die herrschenden und immer deutlicher zu Tage tretenden Missstände,¹³⁴ die man sich aber weigert anzuerkennen – sowie existenzielle Angst, vornehmlich begründet durch den unmittelbar bevorstehenden Tod. Beherrschende Diskurse des Viktorianismus werden im dramatischen Monolog in ihrer radikalsten Ausprägung und in einer übersteigerten Anomalie dargestellt, wodurch die Ängste der Gesellschaft ver-

133 Zur Faszination der Viktorianer mit dem Tod siehe auch Joseph & Tucker (2004 [1999]: 111), die der Literatur mit Todesthematik eine therapeutische Funktion zuweisen: »[T]hese stories [...] were, after all, equipment for living, which Victorian people valued for their practical therapeutic force and to which they clung the more fervently the less they could credit the age-old Christian *ars moriendi* or could depend on traditional networks of support among an extended family and community.«

134 Die sozialen Missstände sind zu zahlreich, um im Rahmen dieser Studie in ihrer Gänze behandelt zu werden. Stattdessen soll exemplarisch, wie weiter unten dargestellt werden wird, das im dramatischen Monolog deutlich werdende Thema der stark zunehmenden Prostitution betrachtet werden. Der dramatische Monolog bietet dabei durch seine genretypischen Gegebenheiten, insbesondere eben durch den Einsatz von *unreliable narration*, die Möglichkeit, die viktorianische Doppelmoral hinsichtlich dieses Themenbereichs deutlich sichtbar werden zu lassen.

balisiert, aber auch kanalisiert und eingedämmt werden können. Der dramatische Monolog bietet so eine Möglichkeit, Ängste und Abnormitäten zu erfahren und auszutesten, ohne selbst zum Opfer psychischer Devianz zu werden; gleichzeitig aber demonstriert er die Konsequenzen, die eine zu ausgiebige Beschäftigung mit diesen Themen haben könnten. Dadurch, dass der dramatische Monolog außerdem auch hinsichtlich einer zugrunde liegenden moralischen Nachricht oder Absicht in seiner Ausrichtung vage bleibt und viele Interpretationsansätze erlaubt, liefert er wertvolle Denkanstöße zu den wesentlichen Fragestellungen, ohne aber zu allgemeingültigen Problemlösungen hingleiten zu wollen. Der dramatische Monolog trägt somit in der Tat wesentlich zu der oben zitierten »Ausbildung neuer Wahrnehmungs-, Denk- und Empfindungsweisen« (Nünning 1992: 199) bei.

3.3 Religion und religiöser Fanatismus

Religion und vor allem der Zweifel an ihr und ihren Lehren beschäftigen das viktorianische Denken außerordentlich und mit weitreichenden Konsequenzen für alle Lebensbereiche. Galt im Frühviktorianismus noch die einfache Gleichung »to be British was *ipso facto* to be Protestant« (Wilson 2003: 64), gerät die Konfessionszugehörigkeit im Verlauf der Epoche zur Gewissensfrage, die die eigene Identität und insbesondere das Nationalgefühl und den Patriotismus zu bedrohen vermag, denn »Roman Catholicism was alien to the national spirit« (ebd.) und allenfalls akzeptabel für Länder außerhalb des Empire: »[T]he Roman Church may be a true church in Italy, but in England it is not only in error, but in heresy and schismatical.« (Benson 1899: 47) Bedingt durch die besondere, retrospektiv als Ausdruck eines britischen Sonderwegs aufgrund besseren Wissens glorifizierte, historische Gründungsgeschichte des Anglikanismus durch Heinrich VIII., vollzogen durch dessen Abspaltung von der römisch-katholischen Kirche und der Einsetzung seiner selbst als Kirchenoberhaupt der neugegründeten Religion, gilt der Anglikanismus als typisch englisch und so als Ausdruck des unbeugsamen Geistes einer ganzen Nation. Die Untrennbarkeit von *Englishness* und Anglikanismus wird darüber hinaus durch die Mystifizierung definitorischer historischer Ereignisse, wie dem unvorhersehbaren Sieg der englischen Flotte gegen die spanische und vor allem katholische Armada im Jahr 1588, weiter begründet. Seit der Renaissance wird der Katholizismus als eine Bedrohung für Großbritannien angesehen, was zu der festen Verankerung der Parole »No Popery« in der englischen Psyche führte und im Viktorianismus absurd wirkende Thesen nach sich zog, wie die, dass es sogar die Funktion des britischen Staates sei, den Anglikanismus zu fördern und zu

verbreiten – Ansichten, die ausschließlich in der Irlandfrage¹³⁵ zur Anwendung kamen und deshalb in erster Linie als anti-katholische und nicht etwa pro-anglikanische Ansätze verstanden werden müssen (vgl. Wilson 2003: 69 f.).

Aber nicht nur die römisch-katholische Kirche bedrohte den britischen anglikanischen Seelenfrieden. Viel beunruhigender waren die Zersetzungerscheinungen der *Church of England* von innen heraus, die in der Mitte des 19. Jahrhunderts zu einer Teilung der Kirche in *High*, *Broad* und *Low Church* führten. Die *High Church*, in ihrer Ausrichtung an die ›verderbliche‹ katholische Kirche angelehnt, betonte und propagierte eine Aufrechterhaltung bzw. Rückkehr zu kirchlicher Tradition und Ritual, die ihrer Ansicht nach die Grundlage für die Autorität und Macht der Kirche bildeten (vgl. Abrams 2000: 1050). Die Anhänger der *Low Church* hingegen zeichneten sich durch ihre strikte puritanische Moral und ihren Drang nach guten Taten aus, der sie u. a. zu den Anführern der Anti-Sklaverei-Bewegung in Großbritannien machte (vgl. ebd.). Ein großer Teil des Einflusses der *Low Church* basierte auf ihrer Verbindung zu den sogenannten *Dissenters*, protestantischen Glaubensbrüdern wie Baptisten und Methodisten, die außerhalb der *Church of England* organisiert waren (vgl. ebd.). Zwischen den Strömungen der *Low* und der *High Church* stehend, strebte die *Broad Church* nach einer Integration der verschiedenen Strömungen (vgl. ebd.).

Neben diesen innerkirchlichen Auseinandersetzungen wird der christliche Glaube in England besonders auch durch die Erkenntnisse der Wissenschaften in seinen Grundfesten erschüttert. Zu Beginn des viktorianischen Zeitalters wurde die aufkommende religiöse Skepsis im Wesentlichen noch mit der philosophischen Formel des Utilitarismus begründet, die ergab, dass Religion nicht den moralischen Anforderungen genüge, da sie nicht der größtmöglichen Zahl von Menschen auch das größtmögliche Glück garantiere (vgl. Abrams 2000: 1050). Diese doch eher vage Begründung für eine zunehmend angebrachter erscheinende Religionskritik wurde durch die nachvollziehbaren und beweisbaren Forschungsergebnisse junger Wissenschaften ersetzt, wodurch die Kritik an der Religion gleichzeitig auch substantiiert wurde (vgl. ebd. 1051 f.). Evolutionstheorie, Geologie und Astronomie trugen zum bereits erwähnten weit verbreiteten Glaubensverlust maßgeblich bei, da sie nicht nur mit der in der

135 Niemand war so z. B. der Ansicht, dass der Hinduismus in Indien durch den Anglikanismus ersetzt werden müsse, obwohl Königin Victoria die Meinung vertrat, es sei die Aufgabe des Empire »to protect the poor natives and advance civilization« (zit. n. Abrams 2000: 1050). Es waren jedoch nicht die Religionen in den Kolonien und weit entfernten Teilen des Empire, sondern explizit der Katholizismus der Iren, der den anglikanischen Briten als besonders bedrohlich galt (vgl. Wilson 2003: 69), bedingt wohl gerade durch die geographische Nähe und die gemeinsame Geschichte. Deshalb sah man in England auch die »Great Famine« von 1845 bis 1850 nicht ohne Genugtuung entweder als Strafe für den Götzendienst oder als Gnade Gottes, um die Verblendeten wieder zurück auf den rechten Weg zu führen (vgl. Wilson 2003: 76).

Bibel geschilderten Schöpfung durch Gott nicht zu vereinen waren, sondern diese sogar widerlegten (vgl. ebd.). Die neue Strömung des *Higher Criticism* verdeutlichte den fiktionalen Charakter der Bibel als Text, indem er die neuen Forschungserkenntnisse auf die Bibel anwandte und so zu dem Schluss kam, dass dort nicht die reine Wahrheit verbürgt sein konnte (vgl. Abrams 2000: 1050). Die Unantastbarkeit der Bibel als heiliges Dokument wurde durch den *Higher Criticism* ignoriert, seine Ergebnisse führten dazu, dass die Bibel als Glaubensgrundlage schweren Schaden nahm (vgl. ebd.).¹³⁶

Diese kontextuellen Voraussetzungen bieten die Rahmenbedingungen für eine Thematisierung der Religion im dramatischen Monolog des Viktorianismus. Allerdings setzen sich die Monologe nicht mit dem in England dominierenden Anglikanismus, sondern fast ausschließlich mit dem Katholizismus auseinander. Man war sich – trotz aller Zweifel am Gottesglauben an sich – der Überlegenheit des eigenen anglikanischen Glaubens sicher. Die Praxis der Heiligenbildverehrung der katholischen Kirche galt als blasphemisch und Verstoß gegen die Zehn Gebote und war in den Augen der Anglikaner mit einer aktiven Anstiftung zum Verbrechen durch die katholische Kirche gleichzusetzen.¹³⁷ Die katholische Religion bewirkt also quasi die psychische und moralische Devianz ihrer Gläubigen; für den britischen Viktorianer ist der Katholizismus somit schon Abnormität *per se*. Katholische Heilige und Gläubige bieten sich daher als Sprecherfiguren des dramatischen Monolog an. Allein das Bekenntnis zur römisch-katholischen Kirche reicht aus, um eine psychische Extremsituation zu unterstellen, die ja bevorzugtes Darstellungsobjekt des dramatischen Monologs ist. Der Einsatz von unzuverlässigem Erzählen ermöglicht außerdem die Darstellung der dem Katholizismus gewohnheitsmäßig unterstellten Doppelmoral. Da das Ziel und distinktive Merkmal des dramatischen Monologs die unwissentliche Selbstentlarvung der Sprecherfigur ist, bieten sich katholische Religionsanhänger als Sprecherfiguren geradezu an, da man im Viktorianismus davon ausging, dass die Katholiken allesamt verblendet seien und ihre Frömmigkeit gerne zur Schau stellten. Übertriebene Gottesfürchtigkeit

136 So beschwerte sich John Ruskin: »If only the Geologists would let me alone, I could do very well, but those dreadful hammers! I hear the clink of them at the end of every cadence of the Bible verses« (zit. n. Abrams 2000: 1051).

137 In der Debatte um die finanzielle Unterstützung des katholischen irischen Royal College of St Patrick at Maynooth im Jahre 1845 kam es zu schweren politischen Auseinandersetzungen, die die potentielle kriminelle Qualität, die die katholische Kirche in den Augen vieler Anglikaner besaß, verdeutlichten (vgl. Wilson 2003: 69): »As the Word of God forbids the bowing down to images as expressly as it forbids theft or adultery – consequently, as we could not without willful rebellion against God's authority, approve or co-operate in the endowment of a college for instruction in theft or adultery, so neither can we approve of or co-operate in the endowment of a college for instruction in bowing down to images« (Canon MacNeile in *The Times*, 29. April 1845, zit. n. Blake 1985: 52).

galt als besonders verwerfliche Fassade mit der charakterliche Unzulänglichkeiten überdeckt werden sollten. Katholische Sprecher im dramatischen Monolog werden so zum interessanten Untersuchungsobjekt, denn sie alle können durch den Einsatz unzuverlässigen Erzählens als Heuchler und Blender, als Fanatiker oder schwache Charaktere entlarvt werden.

3.3.1 »The silly people take me for a saint«: Selbstentlarvung durch Anspruchsdenken in Alfred Lord Tennysons »St Simeon Stylites« (1833)

»St Simeon Stylites« ist einer der sehr wenigen dramatischen Monologe Alfred Lord Tennysons. 1833 entstanden, gehört dieser Monolog, wie bereits erwähnt, zusammen mit Robert Brownings »Madhouse Cells«, denen er in Technik und Art der allmählichen Selbstverdammung sehr ähnelt (vgl. Howe 1996: 45), zu den das Genre überhaupt erst begründenden Texten. Der Sprecher dieses ersten dramatischen Monologs Tennysons ist die historische Figur St. Simeon Stylites,¹³⁸ der den Tod herbeisehnt, da es sein größter Wunsch ist, heilig zu werden. Im Gegensatz zu einem aus tiefster Seele und religiöser Überzeugung geführten gottgefälligen Leben hält Simeon den Tod für unabdingbar für eine Heiligsprechung (vgl. Tucker 1984: 129), wobei er dennoch der Ansicht ist, dass der Weg zum Ende des irdischen Daseins durchaus viele Entbehrungen und ausgeprägtes Leiden aufweisen sollte. Simeons Askese und sein Martyrium werden somit nicht durch das Bedürfnis Gott zu dienen motiviert, sondern sind allein zweckmäßige Mittel, um das selbstgesetzte Ziel ewigen Ruhmes in Form einer Heiligsprechung zu erreichen. Genau diese Fehlgeleitetheit religiösen Lebens wird erst durch den Einsatz unzuverlässigen Erzählens sichtbar gemacht. Da besonders in der Diskrepanz zwischen Simeons Selbstwahrnehmung und der Wahrnehmung durch den Rezipienten sowie in der Ausrichtung der Sprecherfigur auf die Zuhörerfigur sich die Wirkungsweise der *unreliable narration* in diesem Monolog zeigt, werden diese Aspekte im Fokus der folgenden Ausführungen stehen, die mit einer Einordnung des Monologs in den Kontext der Religionsdebatten im Viktorianismus abschließen.

Zwar wurde der Text von einzelnen zeitgenössischen Kritikern und Kollegen

138 St. Simeon Stylites war ein syrischer Asket und lebte von ca. 389–459, davon 37 Jahre auf einer Plattform auf einer Säule, auf die er sich zurückgezogen hatte, um den zu ihm pilgernden Massen zu entkommen und mehr Zeit für seine Gebete zu haben. Zuvor hatte er bereits durch verschiedene Arten der Selbstkasteiung einige Berühmtheit erworben. Sein Beispiel führte in der Folge zu einigen Säulenheiligen, die Simeons entbehrungsreiches Dasein zu imitieren versuchten (vgl. Lietzmann 1999 [1944]: 161 f.).

gelobt,¹³⁹ doch gab es auch zweifelnde Stimmen, die vor der Wirkung »St Simeon Stylites« auf die breite Masse warnten: »It is to be feared however that the men of this generation will hold it to be somewhat too unwholesome« (W. H. Thompson am 11. November 1833; zit. n. Allen 1978: 133). Diese Einschätzung basiert nicht ausschließlich auf der gewählten Thematik, sondern v. a. auch auf der Darstellungsart des dramatischen Monologs, die der Sprecherfigur ein Eigenleben verleiht. Der dramatische Monolog und mit ihm der konsequente Einsatz unzuverlässigen Erzählens ist zu diesem Zeitpunkt und in dieser Form noch gänzlich ungewohnt für die Leserschaft. Dies zeigt sich z. B. in der im September 1842 von John Sterling im *Quarterly Review* geäußerten Enttäuschung angesichts eines solchen Gedichts von Tennyson, den er ansonsten sehr schätzte:

The gift of comprehensive thoughtfulness does not, however, show itself to advantage in *St Simeon Stylites*, a kind of monological personation of a filthy and mad ascetic. We find exhibited, with the seriousness of bitter poetic irony, his loathsome, yet ridiculous attempts at saintship, all founded on an idea of the Divinity fit only for an African worshipping a scarecrow fetish made of dog's bones, goose-feathers, and dunghill-rags. This is no topic for Poetry: she has better tasks than to wrap her mantle round a sordid, greedy lunatic. How different, how superior is *Ulysses*! (zit. n. Armstrong 1972: 141)

Der Übergang von der Schmähung des dramatischen Monologs »St Simeon Stylites« zur Lobpreisung der *mask lyric* »Ulysses« ist sehr aufschlussreich. Sterling macht die von ihm empfundene Minderwertigkeit »St. Simeons Stylites« an verschiedenen Aspekten fest, die allesamt aber an das Auftreten einer unzuverlässigen Sprecherfigur gebunden sind. Dies führt dazu, dass Sterling indirekt bereits die Wirkungsweisen von *unreliable narration* in diesem Monolog aufdeckt. So ist Sterling die neue Gattung fremd (»a kind of monological personation«), was letztendlich aufgrund seiner mangelnden Kenntnis im Umgang mit einem Text dieser Art dazu führt, dass sich Sterling von der Sprecherfigur abgestoßen fühlt (»filthy and mad«). Dennoch erkennt er klar die Vorgehensweise des dramatischen Monologs und nimmt die durch die vorhandene dramatische Ironie entstehenden zusätzlichen Bedeutungsebenen wahr, was ihm das Urteil erlaubt, St. Simeon Stylites' Ansinnen und seine Versuche der Heiligwerdung als lächerlich zu bezeichnen. Diese Einschätzung, die offenbart, dass St. Simeons Wege zur Heiligkeit im Widerspruch zu gängigen Vorstellungen von einem Heiligen stehen, lässt ebenso wie die Kritik, dass ein solcher Sprecher kein Thema für Lyrik sei, den Rückschluss zu, dass auch im Viktorianismus die Unzuverlässigkeit in diesem dramatischen Monolog bereits wahrgenommen wurde. Zwar kann sie zu diesem Zeitpunkt noch nicht analysiert oder be-

139 Gerard Manley Hopkins bezeichnete den Monolog als »indeed magnificent« (zit. n. Ricks 1972: 107 f.) und Robert Browning nannte ihn »perfect« (zit. n. Hagen 1979: 65).

geschrieben werden, aber die Kritikpunkte am Text werden von Sterling an wesentlichen extratextuellen Bezugsrahmen zur Beurteilung von *unreliable narration* festgemacht: St. Simeon Stylites ist verrückt (»mad«, »lunatic«), weshalb er außerhalb der Persönlichkeitskonzeptionen, die als normal gelten können (vgl. Nünning 1998: 30), steht. Außerdem ist er moralisch minderwertig, denn er ist gierig und verhält sich wie ein afrikanischer Heide, ein Urteil, welches im historischen Kontext der angenommenen Überlegenheit der englischen Kultur zur Zeit des ausgedehnten britischen Empires und des impliziten Zivilisierungsauftrags des weißen Mannes, wie er z. B. in Rudyard Kiplings »The White Man's Burden« propagiert wird, an besonderer Brisanz gewinnt, denn hier zeigt sich der Heilige als fehlgeleitet und als führungsbedürftig. Auf spezifisch literarischer Ebene ist der dramatische Monolog darüber hinaus nicht mit dem damaligen Gattungsverständnis (vgl. ebd.: 31) von Lyrik in Einklang zu bringen. Verrückte oder aber auch Menschen mit abnormen Gefühlszuständen sind kein Thema, welches in der Lyrik auf solch unmittelbare Weise, d. h. aus der Perspektive eines Ich-Erzählers heraus, behandelt werden sollte. Dies ist ein wesentlicher Kritikpunkt, der auch in Bezug auf andere dramatische Monologe immer wieder aufgegriffen wird.

Wenn auch heute das Lyrikverständnis weniger eng ist, so erfolgt die Abgleichung des Textes auch heute noch im Wesentlichen an denselben extratextuellen *frames of reference*. Heute würde Simeon eventuell weniger als verrückt gelten – im Viktorianismus galt religiöser Fanatismus als Ausdruck von Wahnsinn (vgl. Faas 1988: 26; 51) – aber den gängigen Vorstellungen eines Heiligen entspricht er trotzdem nicht. Die Abweichung vom Heiligenbild des »allgemeinen Weltwissen[s]« (Nünning 1998: 30) entsteht durch den Einsatz von unzuverlässigem Erzählen, durch das Simeons Konzept von Heiligkeit und seine Vorgehensweise enthüllt und kritisiert werden. Durch *unreliable narration* und der damit untrennbar verbundenen dramatischen Ironie kommt es in »St Simeon Stylites« erst zu der notwendigen Trennung zwischen dem Äußerungs- und dem Kompositionssubjekt, die Simeons Bestrebungen in einem völlig anderen Licht erscheinen lassen, als er selbst beabsichtigt: »Because St Simeon Stylites' most important revelations are unconscious, we can hear him telling one story about himself while Tennyson is telling an ironically different story.« (Shaw 1999: 31) So erwecken Simeons Ausführungen, sein Flehen und Wehklagen beim Leser trotz ihrer faktischen Bewunderungswürdigkeit keine Sympathie, obwohl Simeon in der Tat in einem mitleiderregenden Zustand ist:

[H]alf deaf I am,
 So that I scarce can hear the people hum
 About the column's base, and almost blind,
 And scarce can recognise the fields I know;
 And both my thighs are rotted with the dew;

Yet cease I not to clamour and to cry,
 While my stiff spine can hold my weary head,
 Till all my limbs drop piecemeal from the stone,
 Have mercy, mercy: take away my sin. (Z. 36–44)

Die existierenden Widrigkeiten, denen Simeon zweifelsfrei ausgesetzt ist, sein desaströser körperlicher Zustand und sein beachtliches Durchhaltevermögen würden normalerweise Mitleid und Anerkennung beim Leser erwecken. Stattdessen sorgt der Einsatz unzuverlässigen Erzählens für eine ironische Distanz aufseiten des Lesers, die auf die Diskrepanz zwischen Kompositions- und Äußerungssubjekt, und v. a. auch auf die Ausgestaltung des *level of mediacy* zurückzuführen ist. Brunner (1986: 18) bescheinigt denn auch Tennyson eine »tonal antipathy toward the saint«, die er im weiteren Verlauf seiner Analyse durch in Klammern gesetzte ironische Kommentare überzeugend zu belegen vermag und die letztlich deutlich zeigen, wie die beiden unterschiedlichen Subjekt- und Bedeutungsebenen bei einer unzuverlässigen Sprecherfigur nebeneinander existieren und wirken: »[H]e [Simeon] cries ›But yield not me the praise‹ (no, of course not). He insists that God, through His bounty, has made him ›an example to mankind,‹ one ›which few can reach to.‹ (And none excel, of course.)« (Brunner 1986: 21 f.)

Simeons Selbstwahrnehmung unterscheidet sich in Gänze von der, die dem Leser vermittelt wird. Während Simeon sich selbst als bescheiden, darrend und leidend wahrnimmt bzw. wahrgenommen werden will, wird der Leser kontinuierlich auf das wesentliche Charakterdefizit, seine übersteigerte Selbstüberschätzung, hingewiesen: »Simeon is least modest where he deems himself most humble, self-indulgent where he regards himself as self-denying, and blasphemous where he appears to be suppliant« (Platizky 1987: 184). Diese Widersprüchlichkeit ist das Ergebnis des fortgesetzten Einsatzes unzuverlässigen Erzählens, welches in diesem Monolog auf textueller Ebene v. a. durch die »expliziten Widersprüche« (Nünning 1998: 27) innerhalb der Äußerungen der Sprecherfigur vermittelt wird. Bereits der erste Satz des Monologs birgt in fast jeder Zeile Unstimmigkeiten, die die Möglichkeit zu einer weiteren Interpretation eröffnen und den fehlerhaften Charakter Simeons sowie sein individuelles idiosynkratisches Religionsverständnis enthüllen:

Although I be the basest of mankind,
 From scalp to sole one slough and crust of sin,
 Unfit for earth, unfit for heaven, scarce meet
 For troops of devils, mad with blasphemy,
 I will not cease to grasp the hope I hold
 Of saintdom, and to clamour, mourn and sob,
 Battering the gates of heaven with storms of prayer,
 Have mercy, Lord, and take away my sin. (Z. 1–8)

Die Tatsache, dass der Monolog mit einem einräumenden Nebensatz beginnt, welcher durch die Konjunktion »although« (Z. 1) eingeleitet wird, lässt St. Simeons Eingeständnis seiner eigenen Minderwertigkeit (»the basest of mankind« [Z. 1]) bereits in der Anfangspassage mehr als fragwürdig erscheinen.¹⁴⁰ Dies wird durch die Verwendung des »be« (Z. 1) anstelle eines »am« noch unterstrichen. Die Möglichkeit der eigenen Minderwertigkeit verkommt so zu einer bloßen Pose, die der Sprecher einnimmt, um äußerst devot zu erscheinen und den Ansprüchen, die man traditionell an einen Heiligen stellen könnte, zu genügen.¹⁴¹ Simeon ist sich allerdings nicht der Tatsache bewusst, dass er nur den bescheidenen niederen Diener spielt. Für ihn gibt es zwischen bloßer Pose und tatsächlicher innerer Bescheidenheit und Zurückhaltung keinen Unterschied. Devotheit ist Teil der Liste von Anforderungen, die es auf dem Weg zur Heiligkeit zu erfüllen gilt; der Ursprung dieses Gefühls ist in Simeons persönlicher Religionskonzeption irrelevant; allerdings signalisiert dieser ausschließlich auf die Außenwirkung bedachte Ansatz dem Leser deutlich Simeons Fehlgeleitetheit. Im viktorianischen Entstehungskontext hingegen ist diese Zurschaustellung religiöser Ergebenheit, die allein Fassade ist, als Kritik an dem Bestreben des im selben Jahr wie »St Simeon Stylites« entstandenen »Oxford Movement«, auf das auch später nochmals eingegangen werden wird, wieder zu einer stärkeren Ritualisierung des Gottesdienstes zurückzukehren, zu werten.¹⁴²

Dass die von Simeon betonte Minderwertigkeit und Wertlosigkeit der eigenen Person lediglich Inszenierung ist, zeigt sich auch an den verschiedenen Stilmitteln, die in der Eingangspassage verwendet werden. Die Häufung von /s/-Lauten (»from scalp to sole one slough and crust of sin«) in Zeile 2 lässt die Aufrichtigkeit der geäußerten Beschreibung in zweifelhaft werden, da die Abscheu angesichts der eigenen Person durch die vielen Zischlaute überbetont wird. Simeon ist von seiner eigenen Sündhaftigkeit nicht überzeugt, im Gegenteil, er nutzt das Sündenbekenntnis lediglich als Phrase, das ritualisiert, wie es im Rahmen des Gebetes ist, keine auf Simeon zu übertragende Relevanz hat, oder, wie Brunner (1986: 23) feststellt: »»Sin« seems an abstraction, not a conviction.« Simeon redet über seine Sünde, er hat aber seiner Ansicht nach keine begangen. Die Selbsterniedrigung gehört zum Ritual des Gebets eben dazu, auch

140 Thomson (1986: 63) stellt deshalb auch fest, dass das »Although« (Z. 1) wohl eher ein »Because« ist.

141 Berardinis (1993: 367) Ansatz kommt grundsätzlich zu einem ähnlichen Ergebnis, allerdings ist sie der Ansicht, dass Simeon sich der eigenen Unzulänglichkeiten tatsächlich in vollem Umfang bewusst ist und diese deshalb herunterzuspielen versucht: »Launching his monologue behind the caveat ›Although,‹ Simeon attempts to minimize the reality of his physically and spiritually deficient human self, which he has already transformed into the metaphoric insubstantiality of surface ›slough and crust of sin,‹ by preempting or neutralizing God's imputed assessment of him.«

142 Zum »Oxford Movement« vgl. Faught (2003).

wenn sie bei St. Simeon zur leeren Hülle verkommt (vgl. ebd.), was auch durch die parallele Wiederholung »Unfit for earth, unfit for heaven« (Z. 3) nochmals deutlich wird. Die so von Simeon wiederholt unterstrichenen eigenen Defizite vermögen nicht zu überzeugen, da die einem Heiligkeitsaspiranten nur allzu bekannte Hierarchie zwischen Himmel und Erde lediglich in der Reihenfolge – wenn man sie denn als Steigerung wertet – zu Tage tritt; der eingesetzte Parallelismus steht dieser Einschätzung aber entgegen, da er Erde und Himmel gleichwertig erscheinen lässt. Ein ähnlicher Widerspruch zwischen dem, was der Rezipient von einer Sprecherfigur mit dem Namen »St Simeon Stylites« erwartet,¹⁴³ und dem, was ihm letztendlich über den Charakter St. Simeons vermittelt wird, besteht insgesamt auch zwischen der – wenn hier auch bereits als Fassade entlarvten – Selbstherabsetzung und der gleichzeitig bestehenden Ambition. Die offensichtliche »Unfitness«, die, wie dem Rezipienten im Verlauf des Monologs deutlich wird, zweifelsfrei tatsächlich besteht – auch wenn die Sprecherfigur anderer Ansicht ist – vermindert nicht die Anspruchshaltung und den Ehrgeiz des Sprechers: »I will not cease to grasp the hope I hold« (Z. 5). Während das sanfte »the hope I hold« (Z. 5) direkte auditorische Anklänge an »holy« zu implizieren scheint, wird der fromme Wunsch des Sprechers unmittelbar mit einer Drohung verbunden, die harmlos und eher verzweifelt durch eine Akkumulation von /o/- und /m/- Lauten beginnt (»to clamour, mourn and sob«, [Z. 6]), dann aber unmittelbar durch die aggressive Ankündigung »Battering the gates of heaven with storms of prayer« (Z. 7) abgelöst wird. Die bildhafte Beschreibung des Sturms auf die augenscheinlich für den Sprecher fest verschlossenen Himmelstore steht in deutlichem Widerspruch zu dem wiederum ausdrücklich unterwürfigen »Have mercy, Lord« (Z. 8), welches unmittelbar folgt und die Eingangspassage beschließt. Obwohl der Sprecher die Tatsache, dass der Himmel ihm verschlossen ist, nicht akzeptiert und auch versinnbildlicht Gewalt anwenden würde, um Einlass zu erhalten, zieht er sich schlussendlich hinter einer ritualisierten Floskel zurück, die angesichts der vorangegangenen Drohgebärden umso unaufrichtiger erscheint. Die Unzuverlässigkeit der Sprecherfigur wird somit in diesem ersten Abschnitt bereits unumstößlich etabliert. Die Selbstdarstellung und Selbstwahrnehmung der Sprecherfigur als nach Macht strebende und Macht ausübende Persönlichkeit steht im Widerspruch zu der zur Schau gestellten Unterwürfigkeit einem Gott gegenüber, den man im Kampf um die Heiligkeit billigend in Kauf zu nehmen hat, wie auch Claire Berardini (1993: 367) feststellt: »Simeon's verbal quest for sainthood is openly aggressive.« Ähnlich paradox wie Simeons Charakter, der von inszenierter Minderwertigkeit und Bescheidenheit und dem unbändigen Stolz auf die

143 Vgl. hierzu Nünnings (1998: 31) Beschreibung des auf Riggan (1981) basierenden extratextuellen Signals der »stereotype[n] Modelle literarischer Figuren.«

im Rahmen seiner Askese vollbrachten Leistungen geprägt ist, ist auch sein Religionsverständnis. Simeons Konzept religiösen Lebens weicht deutlich von den allgemeinen Vorstellungen von christlicher Religion, die von Parametern wie Nächstenliebe, Bescheidenheit, Anspruchslosigkeit, Neidlosigkeit etc. geprägt sind, ab. Nächstenliebe praktiziert Simeon nur um seiner Selbst willen, sie ist Teil seiner Strategie zur Erreichung der Heiligkeit. Anspruchslosigkeit hingegen ist für Simeon gänzlich ein Fremdwort; er ist geradezu von Ehrgeiz und Siegeswillen getrieben, ebenso betrachtet er neidvoll die anderen, die schon erreicht haben, was er erstrebt. Simeon pervertiert also christliche Werte und nutzt Religion, um sein Ziel zu erreichen. Diese extreme Abweichung von der Norm des üblichen Religionsverständnisses macht ebenso wie die Diskrepanz zwischen Simeons Selbst- und seiner Fremdwahrnehmung einen wesentlichen Teil seiner Unzuverlässigkeit aus, die besonders durch die zweigeteilte Zuhörerschaft intensiviert wird.

Auf den ersten Blick steht außer Frage, dass Simeon sich mit seinem gebetsähnlichen Appell an Gott wendet. Beleg hierfür sind zahlreiche direkte Anreden, wie z. B. »Have mercy, Lord« (Z. 8), »mighty God« (Z. 9) oder »Thou, O God, / Knowest alone« (Z. 81–82). Das offensichtliche Gespräch mit Gott umfasst einen Katalog von Informationen bezüglich Simeons konkretem Leidensweg und thematisiert seine außergewöhnliche Askese. Ab Zeile 131 wechselt die konkrete Zuhörerschaft allerdings abrupt. Gott wird nicht mehr persönlich angesprochen, sondern bis auf den allerletzten Satz des Monologs nur noch in der 3. Person Singular erwähnt. Sprach Simeon vorher mit Gott, so spricht er nun nur noch über ihn. Seine Zuhörer sind jetzt die zu ihm gepilgerten Massen, die sich von ihm ein Wunder erhoffen. Diese Wendung und die völlige Exklusion Gottes als Gesprächspartner aus dem zweiten Teil des Monologs legt nahe, dass auch der erste Teil des Monologs nicht an Gott, sondern an eine menschliche Zuhörerschaft gerichtet war. Die Vermutung, dass Simeons Gespräch mit Gott nur ein inszeniertes Schauspiel ist, wird dadurch unterstützt, dass angesichts der Allwissenheit Gottes für Simeon keine Notwendigkeit bestünde, diesen nochmals auf all seine Leiden explizit hinzuweisen. Eine menschliche Zuhörerschaft hingegen ist nicht unbedingt im Detail mit den einzelnen Schritten von Simeons Martyrium vertraut und muss deshalb an alle Einzelheiten erinnert werden. Dabei geht es v. a. darum, das Publikum in seinem Sinne zu manipulieren: »[I]n recounting for God various acts of penance he has performed, he emphasizes the presence of a human audience and its response rather than the acts themselves« (Berardini 1993: 370). Aus diesem Grund weist er auch immer wieder auf die Reaktion seiner Mitmenschen auf ihn hin. Aussagen wie »My brethren marvell'd greatly« (Z. 68) oder »fame is loud amongst mankind« (Z. 80) sollen die Menschen in ihrer Entscheidung bestärken. Der Appell der Sprecherfigur richtet sich also von Anfang an an ein menschliches Publikum.

Die Hinwendung zu Gott ist ebenso Pose wie seine Bescheidenheit und Selbsterniedrigung und dient wie diese der Erreichung des Ziels der Heiligkeit und des damit verbundenen ewigen Ruhmes, denn Simeon weiß ganz genau, dass nicht Gott den Titel des Heiligen verleiht, sondern die Menschheit (vgl. Brunner 1986: 24): »[H]e cannot saint himself until he is sainted by the crowd« (Berardini 1993: 372). Er muss also nicht Gott beeindrucken oder überzeugen, sondern sein menschliches Publikum: »[I]t is the crowd that constructs Simeon as a saint because it makes the right kind of meaning out of his experience« (ebd.: 369). Dementsprechend ist auch der Ausruf »O take the meaning, Lord« (Z. 21) nicht wirklich an Gott gerichtet, sondern verbalisiert nur Simeons Befürchtung, er könne missverstanden werden. Tatsächlich spricht Simeon nur aus Gründen kultureller Erfordernisse und Erwartungen überhaupt zu Gott, da seine Zuhörerschaft von einem Heiligkeitsaspiranten das ständige Zwiegespräch mit Gott erwartet. Wenn Tucker (1984: 129) feststellt »Simeon lives instead, and has always lived, with one eye on the scoreboard [...] Simeon [...] confuses heaven with the hall of fame«, dann hat er insofern Recht, als Simeons komplettes Tun und Handeln und sein ganzes Wesen nur darauf ausgerichtet sind, seine Chancen, heilig (gesprochen) zu werden, zu erhöhen und in der Beurteilung seiner Berechtigung ist er abhängig von seinem menschlichen Publikum, welches er aber durchaus für kompetent in dieser Hinsicht hält (vgl. Berardini 1993: 371), auch wenn sich seine Anerkennung zunächst recht ironisch ausnimmt:

'Tis their own doing; this is none of mine;
Lay it not to me. Am I to blame for this,
That here come those that worship me? Ha! Ha!
[...]
The silly people take me for a saint,
And bring me offerings of fruit and flowers.
And I, in truth (thou wilt bear witness here)
Have all in all endured as much, and more
Than many just and holy men, whose names
Are registered and calendared for saints. (Z. 121 – 123; 125 – 130)

Dass er die Pilger nicht wirklich für »silly« (Z. 125) hält, wird dadurch deutlich, dass er schließlich doch sein Recht auf Anbetung betont, wenn er auf die Qualität seines Leidens verweist. So verwechselt Simeon den Himmel auch nicht mit der »hall of fame«, der Himmel *ist* für ihn die »hall of fame«, in die man nach einem Leben als Märtyrer Eingang findet. Aus diesem Grund geht er den Wettkampf um einen Platz in den Rängen der Heiligen auch mit fast sportlichem Ehrgeiz an, denn seine Berechtigung auf eine Sonderstellung basiert im Wesentlichen auf seinen physischen Leistungen. In diesem Punkt entspricht er voll und ganz dem christlichen Leistungskatalog, den er aber ins völlig Übertriebene steigert. Er

wird sozusagen zum Opfer kultureller Erwartungen und hält sich peinlich genau an die Spielregeln:

[H]is martyrdom of the self is influenced or inspired to a pathological extreme by the expectations and even the imagery [...] of his christian culture. This culture made suffering an object of worship in art; it made denial of flesh a saintly aspiration. (Platizky 1987: 185)

Aus diesem Grund verlangt Simeon auch nicht nach Linderung oder Besserung seines Zustands, sondern setzt die genaue Beschreibung der Qualen einzig und allein dazu ein, Punkte für das »scoreboard« zu sammeln und seinen Anspruch zu rechtfertigen. Sein Lamentieren über »Rain, wind, frost, heat, hail, damp, and sleet, and snow« (Z. 16), welches unterstreicht, dass sein Leid im Wesentlichen durch widriges Wetter hervorgerufen wurde, wirkt denn auch wie die Präsentation von Punkten, die eine Heiligsprechung zwingend erforderlich machen sollen.¹⁴⁴ Dabei widerspricht gerade diese sich ständig wiederholende Thematisierung der eigenen Stärke im Angesicht des zu Erduldenden dem Zustand der Heiligkeit, in dem eher ein schweigendes Ertragen erwartet wird.¹⁴⁵

Schweigen wäre für Simeon allerdings nur eine Möglichkeit, wenn er sich tatsächlich von Gott die Erfüllung seines Traums erhoffen würde. Da er sich aber an die Menschen richtet, muss er seine Verdienste deutlich machen, gleichzeitig aber auch dem Bild des Heiligen, das seine Zuhörerschaft hat, entsprechen. Wenn er auch tatsächlich nicht schweigend erträgt, so hält ihn das nicht davon ab, zu betonen, dass er nicht klage, obwohl der gesamte Monolog nichts anderes als eine einzige Beschwerde ist: »I do not breathe, / Not whisper, any murmur of complaint« (Z. 21 – 22). Da diese Feststellung selbstverständlich in direktem Widerspruch zum gesamten Monolog steht, ist sie ein weiterer deutlicher Beleg der Unzuverlässigkeit der Sprecherfigur.

Um seinen Anspruch auf Heiligkeit gegenüber seinem menschlichen Publikum zu unterstreichen, setzt Simeon seinen körperlichen Verfall und seinen Leidensweg immer wieder in Beziehung zu den vorangegangenen Martyrien anderer Heiliger. Der Vergleich ist ein wichtiges Mittel für Simeon, um im ersten Teil des Monologs den Druck gegenüber seinen Zuhörern zu erhöhen, sodass diese seinen Anspruch als unausweichlich zu erfüllend empfinden. Diese Vorgehensweise zeigt einmal mehr, dass er sich nicht an Gott, sondern nur an die Menschen richtet. Aus diesem Grund gibt er seinem menschlichem Publikum auch eine »Hilfestellung«, mittels derer es seine außergewöhnlichen Taten in die richtige Relation setzen kann. Eingeleitet von der rhetorisch klingenden Frage

144 Wetterphänomene, wie Tucker (1984: 130) feststellt, sind von großer Bedeutung in frühen dramatischen Monologen.

145 »[D]ie heroische Tugendhaftigkeit [ist] das erste Erfordernis für eine Kanonisation« (Angenendt 2002: 104 f.).

»Who may be made a saint, if I fail here? / Show me the man hath suffer'd more than I« (Z. 47–48), hebt er hervor, dass er einem graduellen langandauernden Verfall ausgesetzt sei, während andere Heilige einen schnellen und somit einen – in Simeons Augen – leichten Tod gestorben seien: »[E]ither they were stoned, or crucified, / Or burned in fire, or boiled in oil, or sawn / In twain beneath the ribs« (Z. 50–52). All diese Todesarten sind seiner Meinung nach im Vergleich zu seinem graduellen Verfall minderwertig (vgl. Tucker 1984: 131). Seine Vergleiche beschränken sich allerdings nicht nur auf andere Heilige. Simeon wird in seiner Aussage aggressiver und greift auch Gott und die Menschen an:

Bethink thee, Lord, while thou and all the saints
 Enjoy themselves in heaven, and men on earth
 House in the shade of comfortable roofs,
 Sit with their wives by fires, eat wholesome food,
 And wear warm clothes, and even beasts have stalls,
 I, 'tween the spring and downfall of the light,
 Bow down one thousand and two hundred times
 To Christ, the Virgin Mother, and the saints (Z. 103–110).

Unter dem Deckmantel der direkten Anrede an Gott macht die Sprecherfigur hier auf ihre eigene Erhabenheit und Überlegenheit aufmerksam. Die Tatsache, dass er Gott hier unverhohlen einen deutlichen Vorwurf macht – immerhin vergnügt sich dieser zusammen mit den anderen Heiligen im Himmel – zeigt deutlich, dass er sich nicht an Gott selbst wendet, da eine Herausforderung Gottes wohl kaum eine Heiligsprechung nach sich ziehen würde. Stattdessen drückt diese Passage den großwahn sinnigen Anspruch Simeons aus, auch Gott überlegen zu sein, und diese Auffassung auch einem breiten Publikum zugänglich zu machen. Wenn Simeon sich schließlich ausdrücklich den Menschen zuwendet und diese tatsächlich anspricht, so geschieht das in einer äußerst widersprüchlichen Passage, die ein weiteres Mal Gottes Position angreift und durch diese deutliche Unterlaufung religiöser Vorstellungen Simeons Unzuverlässigkeit weiter betont:

Good people, you do ill to kneel to me.
 What is it I can have done to merit this?
 I am a sinner viler than you all.
 It may be I have wrought some miracles,
 And cured some halt and maim'd; but what of that?
 It may be, no one, even among the saints,
 May match his pains with mine; but what of that?
 Yet do not rise; for you may look on me,
 And in your looking you may kneel to God. (Z. 131–139)

Neben der ausdrücklichen Betonung der eigenen Minderwertigkeit und ausfühlicher Selbsterniedrigung wird auch Gottes Urteilsvermögen durch das re-

frainartige »but what of that?« (Z. 135; 137) infrage gestellt. Stattdessen werden Simeons Zweifel offenbart, »that God will see the saintliness that he believes his body has come to represent« (Berardini 1993: 368). Dem menschlichen Publikum hingegen wird durch die Bestätigung, dass ihr Versuch durch Simeon Gott erreichen zu können, sinnvoll ist, Überlegenheit gegenüber der göttlichen Instanz bescheinigt. Simeon vertraut darauf, den menschlichen Stolz zu wecken und sein Publikum so dazu zu bringen, ihm die Heiligkeit zuzugestehen.

Der im gesamten ersten Teil des Monologs inszenierte Appell an Gott ist also tatsächlich nur ein zum Wohl der Massen aufgeführtes Schauspiel, eine Werbeveranstaltung bzw. ein »calculated public relations device« (Brunner 1986: 24). Simeon geht es zu keinem Zeitpunkt tatsächlich um ein privates Gespräch mit Gott, und so stellt William E. Fredeman (1968: 74) auch zurecht fest »that always he [Simeon] has played to an audience.« Die vermeintliche Zuhörerfigur Gott offenbart Simeons Unzuverlässigkeit, da er dadurch, dass er nur vorgibt, sich in seinem Heiligkeitsbestreben an Gott zu wenden, wesentliche religiöse und kulturelle Grundregeln bricht. So wird deutlich, dass es ihm gar nicht um Gott geht, sondern ausschließlich um den (Nach-)Ruhm. Es entsteht der Eindruck, als suche Simeon einen Weg, der wenig Talent erfordere, um dauerhaft berühmt zu werden, und es ihm im Grunde egal ist, wie er dieses Ziel erreicht: »To be marvelled at, to be the object of wondering admiration – this is Simeon's aim« (Brunner 1986: 24).

»St Simeon Stylites« ist »Tennyson's first extended experiment with the whole phenomenon of madness, which for him involves suicidal paranoia, misanthropy, and the monomaniacal pursuit of an end in view« (Fredeman 1968: 80). Der Einsatz unzuverlässigen Erzählens in diesem Monolog erlaubt die Darstellung einer Sprecherfigur an der Schwelle zum Wahnsinn, die – unfähig, die eigene Situation moralisch und ethisch angemessen zu bewerten – getrieben von persönlichem Ehrgeiz mit außerordentlichem Eifer das Ziel der Heiligsprechung verfolgt. Die Heiligkeit verliert in diesem Kontext ihre himmlischen Assoziationen und wird verweltlicht. An den Zustand der Heiligkeit glaubt der Sprecher nur insofern, als er ihm ewige Anbetung und Verehrung seiner eigenen Person sichert. Da Heiligkeit letztlich dennoch ein religiöses Konzept ist,¹⁴⁶ muss sich die Sprecherfigur religiöser Mittel, wie der Askese und des Märtyrertums, bedienen, um sein Ziel zu erreichen. Simeons Verhalten und seine gleichzeitige Anspruchshaltung demaskieren ihn im Verlauf des Monologs als kalkulierenden und berechnenden, religiösen Fanatiker. Zwar erstreckt sich die religiöse Komponente in Simeons Fanatismus nur auf den Weg, den er wählt, um sein Ziel zu erreichen, allerdings betreibt er seine Selbstkasteiung mit religiöser und

146 In der Tat ist die Sachlage sehr viel komplexer, denn Heiligkeit ist v. a. auch eine kirchenrechtliche Prozedur (vgl. hierzu Marckhoff 2002).

fanatischer Hingabe und lässt sich durch nichts von seinem Plan abbringen. Dass Simeon wahnsinnig ist, daran besteht kein Zweifel. Religiöser Fanatismus galt, wie bereits gezeigt, im Viktorianismus als Ausdruck von Wahnsinn, deshalb reicht es nicht aus, Simeon lediglich als »religious hypocrite« oder »demonic overreacher« zu bezeichnen (vgl. Platizky 1987: 181), denn er leidet, wie Faas (1988: 51) feststellt, an »some form of total or incipient religious insanity«. Der Monolog ist somit zweifelsfrei im Kontext der entstehenden Psychologie anzusiedeln, v. a. weil es bereits frühzeitig zahlreiche Literatur zum Phänomen des religiösen Wahnsinns gab, die sich besonders auch mit Visionen und Halluzinationen befasste (vgl. ebd.). Der letzte Zweifel daran, dass Simeon möglicherweise geisteskrank ist, wird denn auch schließlich dadurch beseitigt, dass er am Ende des Monologs halluziniert oder zumindest vorgibt, eine Vision zu haben, die Voraussetzungen, die nominell eine Klassifizierung zum Wahnsinnigen zulassen:

[T]o an informed Victorian audience as well as to a modern one, Simeon's visionary experience would be highly suspect. Nineteenth-century psychiatrists, who believed that any form of excessive self-consciousness could lead to madness, were beginning to discredit formerly-regarded visionary experiences as hallucinatory. In addition, these psychiatrists, because they were no longer bound or guided by religious doctrines, theorized about the correlation between religious enthusiasm and madness. (Platizky 1987: 183)

Gleichzeitig ist die Einschränkung seiner kognitiven Fähigkeiten (vgl. Nünning 1998: 28), ebenso wie die während der Vision / Halluzination offenbarte Gier, die in deutlichem Widerspruch zu seiner inszenierten vorgeblichen Genügsamkeit steht, weiterer Beleg für seine Unzuverlässigkeit:

Is that the angel there
That holds a crown? Come, blessèd brother, come,
I know thy glittering face. I waited long;
My brows are ready. What! deny it now?
Nay, draw, draw, draw nigh. So I clutch it. Christ!
'Tis gone: 'tis here again; the crown! the crown! (Z. 200 – 205)

Wenn Platizky (1987: 182 f.) auch davon ausgeht, dass es sich hierbei um eine Halluzination handelt, so ist es wohl wahrscheinlicher, dass es sich um eine inszenierte Vision handelt, die die Menschen zu Simeons Füßen nochmals in der Annahme bestätigen soll, dass Simeon tatsächlich ein Heiliger ist. Doch auch wenn es sich nur um eine Täuschung handeln sollte, steht der Wahn Simeons außer Frage.

Aber »St Simeon Stylites« ist nicht nur eine Auseinandersetzung mit der extremen Psyche eines Fanatikers, der Religion und religiöse Konventionen instrumentalisiert und pervertiert, um sein persönliches Ziel zu erreichen. Die

Darstellung eines katholischen Heiligen, der nur den Schein wahrt und nur scheinbar religiös ist, ist gleichzeitig eine Reaktion auf und eine Auseinandersetzung mit der vorherrschenden Religionsproblematik der viktorianischen Zeit. So reagiert der Text, wie bereits eingangs erwähnt, auf das ungefähr zeitgleich mit ihm entstandene »Oxford Movement«, welches besonderen Wert auf Rituale legte und nach einer größeren Anerkennung für Kirchenmänner strebte (vgl. Purchase 2006: 119). Simeons Position als unzuverlässige Sprecherfigur, die sich in wesentlichen Punkten widerspricht, nicht mit gängigen Vorstellungen von Heiligen zu vereinbaren ist und im Verlauf des Monologs als jemand entlarvt wird, der die Rituale und Lehren der Religion ausnutzt, um sein persönliches ehrgeiziges Ziel zu erreichen, ist als deutliche Kritik an einer Bewegung zu werten, die die Rückkehr zu Ritualen propagiert. »St Simeon Stylites« zeigt dabei deutlich, wie bedeutungsarm Rituale in einem spirituellen Kontext sein können, und legt nahe, dass das Befolgen von Riten und ein nach Außen gerichtetes, an der Umwelt orientiertes, Verhalten nicht zwangsläufig Ausdruck einer christlichen Lebenseinstellung sind. Es wird im Gegenteil darauf verwiesen, dass gerade Religion, die mit großem Aufwand und fokussiert auf Wirkung betrieben wird, der Scheinheiligkeit Vorschub zu leisten vermag.

Darüber hinaus befasst sich »St Simeon Stylites« auch mit den die Religionsthematik im Viktorianismus beherrschenden Fragen und Zweifeln. Simeons Hinwendung zu den Menschen, sein »need for external recognition« (Berardini 1993: 366) ist Ausdruck einer tiefen Ernüchterung und Skepsis gegenüber Gott, an den er vielleicht einst glaubte, aber von dem er sich aber wegen dessen fortgesetzten Schweigens abgewandt hat. Simeon hat verstanden, dass Gott – wenn überhaupt existent – ein transzendentes Wesen ist, welches keine Wünsche erhört und auch keine erfüllen kann. Sein Religionsverständnis ist von großer Desillusionierung geprägt und steht somit im Einklang mit der vorherrschenden »disappearance of God« (Hillis Miller 1963) in der viktorianischen Literatur (vgl. Purchase 2006: 121). Die Ausrichtung seines Appells auf andere Menschen zeugt von der Ansicht, dass Religion ein von Menschen erschaffenes Konzept ist. Simeons Argwohn gegenüber religiösen Lehren erstreckt sich auch auf das Leben nach dem Tod. Gerade weil er nicht darauf vertraut, dass es das ewige Leben gibt, strebt er nach der Heiligkeit. Diese zumindest sichert ihm das fortwährende Andenken seiner Mitmenschen und aller nachfolgenden Generationen. Heiligkeit wird so zum Ersatz für das Leben nach dem Tod, weil sie dadurch, dass sie Simeon im Gedächtnis der Massen verankert, sein Fortleben zumindest im Geiste vieler sichert. Dieses Ziel gibt seinem Leben einen Sinn, denn er leidet, wie viele Viktorianer, unter seinem Glaubensverlust:

Like the Victorians who faced an everwidening universe of space and time, Simeon [...] is portrayed as [...] a sentinel obsessively scanning the universe for meaning beyond blankness, vacancy, indifference and silence. (Platizky 1987: 185)

Der Einsatz unzuverlässigen Erzählens in »St Simeon Stylites« ermöglicht eine Auseinandersetzung mit Religionszweifeln, ohne dass dem Autor Gottlosigkeit vorgeworfen werden kann.¹⁴⁷ Dadurch, dass es sich um eine »katholische« Sprecherfigur handelt, werden die Aussagen des Monologs ihrer vollen Schlagkraft beraubt, da der viktorianische Rezipient für den Fall, dass ihm die vorgetragenen Thesen zur Religion zu unbequem erscheinen, dies auf die eingeschränkte Glaubwürdigkeit katholischer Glaubensangehöriger zurückführen kann. Darüber hinaus dient die deutliche Affinität der Sprecherfigur zum religiösen Fanatismus dazu, die Aussagen sowieso in den Kontext eines umnachteten Geistes zu setzen, diese also nicht ernst nehmen zu müssen. Es geht also gerade nicht darum, Religion wieder ins Bewusstsein der Menschen zu rücken und ihre Legitimität zu untermauern, wie Platizky (1987: 181 f.) meint,¹⁴⁸ sondern darum, Religion durch die Darstellung eines unzuverlässigen Scheinheiligen, der religiöse Mittel für weltliche Zwecke ausnutzt, weiter zu entzaubern.

3.3.2 »Ave, Virgo! Gr-r-r – you swine«: Unwissentliche Selbstentlarvung und religiöse Bigotterie in Robert Brownings »Soliloquy of the Spanish Cloister« (1842)

Robert Brownings »Soliloquy of the Spanish Cloister« (1842) setzt sich ebenfalls mit der beherrschenden Religionsthematik auseinander und ähnelt dabei in gewisser Weise Alfred Tennysons »St Simeon Stylites«. Simeons Ziel ist nachhaltiger Ruhm und Anerkennung der eigenen Person; das des Sprechers von Robert Brownings »Soliloquy of the Spanish Cloister« (1842) ist es, Ruhm und Anerkennung für jemand anderen zu verhindern. Die namenlose Sprecherfigur, von der man lediglich aufgrund der Überschrift und des Textes selbst annehmen kann, dass es sich um einen Mönch handelt, strebt, getrieben von Hass und Neid, nach der Diskreditierung seines Mitbruders Lawrence. Dieses Ansinnen verkehrt sich jedoch ins Gegenteil und wird für den Sprecher selbst zur Bedrohung:

147 Auch Tennysons späteres Werk *In Memoriam* (1850) zeichnet sich durch einen Mangel an Glauben aus, stattdessen, so T.S. Eliot (1936: 187), sei der Zweifel an demselben »a very intense experience.«

148 »Since Tennyson uses Simeon to address not only a fifth-century audience but also a Victorian readership, Simeon's impassioned claim to sainthood may serve as a defense of that claim in an age in which dissolvent literature – works that caused readers to question the validity of the Bible and other religious texts – had historiographically and scientifically disputed the legitimacy of visionary experience, miracles and saints.« (Platizky 1987: 181 f.)

»[T]he monk's hatred does not threaten Brother Lawrence [...]; the threat is to the speaker's own soul« (McCusker 1983: 421). Durch die Schmähung des Mitbruders offenbart der Sprecher unbewusst Details über seinen eigenen Charakter, die ihn selbst bloßstellen. Der Einsatz von *unreliable narration* ermöglicht es dem Rezipienten »[to] convert[...] all the signs into a meaning that the speaker could never dream of« (Booth 1974: 146).

Die Unzuverlässigkeit der Sprecherfigur ist in diesem dramatischen Monolog Brownings, den James E. Anderson (1997: 319) zu den »most troublesome little masterpieces of English poetry«¹⁴⁹ zählt und der interessanterweise als stets wiederkehrender intertextueller Verweis in einem der bekanntesten Romane mit unzuverlässigem Erzähler im 20. Jahrhundert, Vladimir Nabokovs *Lolita* (vgl. Kozłowski 1989), dient, unstrittig gegeben.¹⁵⁰ Unzuverlässiges Erzählen ist in der »Soliloquy« Mittel der allmählichen unwissentlichen Selbstenthüllung der Sprecherfigur (vgl. Nünning 1998: 28), was zu einem ebenso allmählichen Wahrnehmungswandel der Sprecherfigur durch den Leser führt: »The point of view shifts in sustained tension from what the speaker ›knows‹ to what we know of him, from what he is to what he thinks he is« (Starkman 1960: 405). Aus diesem Grund sollen im Folgenden besonders der Verlauf der unwissentlichen Selbstenthüllung und die Mittel des unzuverlässigen Erzählens, die diesen Prozess ermöglichen, betrachtet werden.

Die graduelle Enthüllung der Sprecherfigur in Verbindung mit dem hierfür unerlässlichen Einsatz unzuverlässigen Erzählens ist wesentlich für die Kategorisierung der »Soliloquy« als dramatischem Monolog, dem bei erster Betrachtung Gattungsmerkmale wie die Anwesenheit einer Zuhörerfigur und die Ausrichtung der Äußerungen der Sprecherfigur an derselben zu fehlen scheinen. Vielfach wird darauf verwiesen, dass es sich aufgrund einiger kursiv gesetzter Passagen, die gerne einem anderen Sprecher – meist Lawrence – zugeschrieben werden, gar nicht um eine Einzelperson handeln könne (vgl. z. B. Anderson 1997: 320), eine Einschätzung, die jedoch der Grundlage entbehrt, wie Manning (1991: 176) feststellt:

»But, a reader may object, ›Lawrence speaks! He says ›Salve tibi‹ and ›Not a plentiful cork-crop: scarcely/Dare we hope oak-galls, I doubt:/What's the Latin name for ›parsley?‹ (ll. 13–15). In fact, of course, he does not say a word. The speaker quotes words he attributes to Brother Lawrence: this is a soliloquy.

149 Die zeitgenössische Kritik empfand den Monolog zumindest in Teilen als »troublesome«: »It does the poet's soul harm to write such things, and it does a critic's soul harm (no need for that) to read such things.« (zit. n. Kelly & Hudson 1989: 403b)

150 Allerdings wird die Verbindung zwischen *Lolita* und der »Soliloquy« nicht auf der Ebene der narrativen Struktur belegt – unzuverlässiges Erzählen wird überhaupt nicht erwähnt –, sondern anhand verschiedener zentraler Bilder von denen der Roman Gebrauch macht.

Der Titel »Soliloquy« legt selbstverständlich die Schlussfolgerung nahe, dass es sich bei diesem Text nicht um einen dramatischen Monolog handelt. Dies ist aber irreführend: diese »Soliloquy« befasst sich nämlich gerade nicht mit einer Innensicht oder Selbstanalyse der Sprecherfigur, vielmehr ist die Sprecherfigur in höchstem Maße an der Außenwelt orientiert. Alle Aussagen der Sprecherfigur richten sich offenbar am Verhalten und an den Äußerungen von Brother Lawrence aus, von dem der Sprecher geradezu besessen zu sein scheint. Die »Soliloquy« besitzt somit indirekt auch eine – wenn auch nur von der Sprecherfigur imaginierte – Zuhörerfigur. Darüber hinaus lässt der konspirative Ton der »Soliloquy« beim Leser den Eindruck entstehen – es sei hier auf das »cinematic analogue« Raders (1974: 141) verwiesen –¹⁵¹ er höre einem halbblaut Flüsternden zu, der zwar ein Mithören nicht zwingend beabsichtigt, dem sein Hass es aber unmöglich macht, seine Gefühle für sich zu behalten. Dem Leser wird in diesem Monolog der Einblick in den wahren Charakter der Sprecherfigur besonders auch durch den verschwörerischen Ton erleichtert (vgl. Starkman 1960: 404), der für sich schon suggeriert, dass hier unlautere Gedanken verbalisiert werden. Von der ersten Äußerung »Gr-r-r« (1) – Zeichen einer starken »emotionale[n] Involviertheit« (Nünning 1998: 28) und damit auch Signal für *unreliable narration* – an arbeitet der Monolog also auf die endgültige Überführung des Sprechers als Heretiker hin (vgl. Starkman 1960: 404).

Die Unzuverlässigkeit der Sprecherfigur ist in diesem Monolog ganz wesentlich auf der Ebene der »Unstimmigkeiten zwischen den expliziten Fremdkommentaren des Erzählers über andere und seiner impliziten Selbstcharakterisierung« (Nünning 1998: 28) angesiedelt. Die »Soliloquy« könnte man fast schon als Musterbeispiel für diesen textuellen Hinweis auf das Vorliegen von *unreliable narration* bezeichnen, da es sich bei dem gesamten Text um die Diffamierung einer anderen Person handelt, die selbst nicht zu Wort kommt und deren Wesen und Handeln nur aufgrund der Äußerungen des Sprechers rekonstruiert werden können. Die »Soliloquy« fordert vom Leser denn auch Eigeninitiative, denn der Text kann nur funktionieren, wenn es dem Rezipienten gelingt, die wahren Eigenschaften von Brother Lawrence trotz der verzerrenden Darstellung der Sprecherfigur festzustellen und gleichzeitig die unüberlegt wirkenden und hochgradig emotionalen Beschreibungen des Sprechers so zu

151 Um die Identifizierung eines dramatischen Monologs zu erleichtern, propagiert Rader (1976: 141) eine »Kino-Analogie«, und verlagert so den Fokus der Definition des dramatischen Monologs von formalen Kriterien auf die Rezeption: Stellt man sich den Duke aus »My Last Duchess« als Kinobild vor, so ist die Kamera auf die Person des Dukes fokussiert, man sieht also nur den Duke auf der Leinwand. Bei einem Text wie Alfred Tennysons »Ulysses« (1833) scheitert der Test, da in diesem Fall weder ein konkretes *setting* noch die tatsächliche Situiertheit des Sprechers dem Text so zu entnehmen sind, dass eine eindeutige Repräsentation des Textes auf der Leinwand möglich wäre (vgl. ebd.).

analysieren, dass die Schwächen und Makel in der Persönlichkeit der so von sich überzeugten Sprecherfigur beweisbar werden, die ihre Selbstdarstellung unterminieren (vgl. Booth 1974: 144).¹⁵²

In engem Zusammenhang mit den Diskrepanzen zwischen dem, was die Sprecherfigur über andere berichtet und gleichzeitig über sich selbst preisgibt (vgl. Nünning 1998: 28), stehen in diesem Monolog weitere textuelle Signale für unzuverlässiges Erzählen, wie die bereits genannte »emotionale[...] Involviertheit« (ebd.), ein erhöhtes Maß an »Expressivität und Subjektivität« (ebd.), die Handlungen und Äußerungen anderer Figuren – in diesem Fall die von Brother Lawrence – als Korrektiv (vgl. ebd.), »Erinnerungslücken« (ebd.) des Sprechers sowie ganz wesentlich auch Widersprüche zwischen Handlungen und Aussagen (vgl. ebd.: 27) und Diskrepanzen zwischen *story* und *discourse* (vgl. ebd.: 28). Hinzu kommt die eindeutige und von Anfang an auch bezeugte, »situativ bedingte Parteilichkeit« (ebd.) der Sprecherfigur, die eine Neutralität oder Sachlichkeit der Aussagen gar nicht erst möglich erscheinen lässt: »Gr-r-r – there go, my heart's abhorrence! / Water your damned flower-pots, do! / If hate killed men, Brother Lawrence, / God's blood, would not mine kill you!« (Z. 1–4). Nicht nur das animalisch wirkende Knurren zu Beginn des Monologs, auch die unmittelbare Nennung des Namens der verhassten Person und die Stärke der in diesen ersten vier Zeilen geäußerten Gefühle können beim Leser nur den Eindruck hinterlassen, mit einer unzuverlässigen Sprecherfigur konfrontiert zu sein. Selbst wenn sich Brother Lawrence als abscheulich herausstellen sollte, so ist von Objektivität oder auch überhaupt der Zuverlässigkeit der Sprecherfigur bereits jetzt nicht mehr auszugehen – zu deutlich ist der enorm hohe Grad der emotionalen Erregung, des unbändigen Hasses auf Brother Lawrence, der von der Sprecherfigur verabscheut wird und dem der Tod gewünscht wird, obwohl er bisher faktisch nur seine Blumen gießt. Gerade dieser Kontrast zwischen friedlichen Gärtnerätigkeiten und ungehemmter Hasstirade legt nahe, dass die Gefühlsintensität des Sprechers unangemessen ist und lässt bereits erste Rückschlüsse auf den Gemütszustand und den Charakter des Sprechers zu,¹⁵³ denn während sich die Sprecherfigur gänzlich auf Brother Lawrence konzentriert und diesen ihrer Ansicht nach sicherlich zum Thema der Ausführungen macht, erfährt der Leser recht wenig über Lawrence und sehr viel über den

152 In diesem Licht erscheint Andersons (1997: 319) Beschreibung der »Soliloquy« als gerechtfertigt: »[The] ›Soliloquy‹ is more ambitious and complex, more heated and turbulent in its malice than ›[My Last] Duchess‹ – more challenging as a text and arguably more daring as art.«

153 So kommt auch Booth (1974: 145 f.) zu dem allgemeinen Schluss: »The contrast between the hatred and the slightness of the provocation is thus one of the points of the poem, since the greater the contrast – within limits – the more morally grotesque the narrator will seem, and hence the more interesting as a literary portrait.«

Sprecher, und genau dies ist das Hauptanliegen des Monologs: »The major irony in this poem, then, is the contrast between what the speaker [...] believes about himself and what we must infer about him« (Booth 1974: 147). Wie Booth (vgl. ebd.: 145) außerdem feststellt, gibt es im Grunde nur ganz wenige Fakten, derer sich der Rezipient in Bezug auf Brother Lawrence sicher sein kann: Dazu gehören die Tatsache, dass er von dem Sprecher abgrundtief gehasst wird, dass er ein passionierter Gärtner ist und sich mit den Jahreszeiten und Witterungsbedingungen gut auskennt (Z. 11 – 12), sehr sorgfältig mit seinen Dingen umgeht (Z. 17 – 18), sich an ihnen erfreut und gerne seinen Besitzstand dokumentiert (Z. 19 – 23) – im Gegensatz zum ansonsten in Klöstern üblichen Gemeingut. Nichtsdestotrotz sind diese Fakten auch nur den Äußerungen des Sprechers entnommen, und selbst das Bedürfnis von Lawrence, sein Eigentum zu kennzeichnen, muss deshalb mit einem »möglicherweise« versehen werden: »[P]erhaps [he] has some undue personal vanity« (Booth 1974: 145). Fest steht somit: sollte Brother Lawrence tatsächlich eine Sünde begangen haben, dann wird es trotzdem wohl allenfalls eine geringe sein (vgl. ebd.). Alle anderen Beschreibungen von Lawrences Tätigkeiten und Verhalten seitens des Sprechers sind Musterexempel unzuverlässigen Erzählens und dies nicht nur auf eine subtile Art und Weise, sondern offenkundig und klar begründbar.

Die – wie gezeigt – durch verschiedene Signale von der ersten Strophe an etablierte Unzuverlässigkeit der Sprecherfigur wird in den folgenden Strophen durch verschiedene andere Hinweise auf *unreliable narration* weiter unterstrichen. So beschwert sich der Sprecher in der zweiten Strophe über die Gesprächsthemen bei Tisch, die Lawrence anscheinend beschäftigt: »I must hear / Wise talk of the kind of weather, / sort of season, time of year« (Z. 10 – 12). Das »must« (Z. 10) indiziert dabei eindeutig, dass der Sprecher diese Gespräche nicht schätzt, sondern nur widerwillig erträgt. Die genauen Gründe dafür werden nicht deutlich, aber in den gewählten Parallelismen »kind of weather« (Z. 11), »sort of season« (Z. 12), »time of year« (Z. 12) kommt eine gewisse Eintönigkeit und Ereignislosigkeit zum Tragen, die einen Hinweis auf die Gleichförmigkeit klösterlichen Lebens Jahr ein, Jahr aus suggeriert. Zugleich sind es aber auch – für einen engagierten Gärtner – sehr nahe liegende Gesprächsthemen. Dem Sprecher sind diese Gespräche verhasst: interessanterweise stört sich der unzuverlässige Sprecher also auch hier indirekt am Wetter.¹⁵⁴ Seine Bezeichnung des Geredes als »wise« (Z. 11) ist unbedingt als ironisch zu werten, zumal er sich darüber lustig macht, dass Lawrence als Klostersgärtner nicht einmal den lateinischen Namen – so zumindest erscheint es in den Ausführungen des Sprechers – für Petersilie weiß – ein Umstand, den er mit einer gehässigen, syntaktisch

154 Wie bereits in der Analyse von »St. Simon Stylites« erwähnt, spielen Wetterphänomene v. a. in frühen dramatischen Monologen eine wichtige Rolle.

parallel strukturierten Frage kommentiert: »*What's the Latin name for ›parsley‹/What's the Greek name for ›swine's snout‹ ?* (Z. 15–16).¹⁵⁵ Die in der zweiten Strophe beschriebene Situation und besonders die beiden Fragen an ihrem Ende sind für den Rezipienten visualisierbar und belegen ein weiteres Mal die cineastische Qualität des dramatischen Monologs, wie aus einer Analyse Scott Gwaras (1997: 30) hervorgeht, wenn er – zugegebenermaßen sehr großzügig interpretierend – feststellt:

At refectory, Brother Lawrence the gardener asks the Latin name for ›parsley‹ [...] and the narrator (possibly the gardener's assistant) responds *sub voce*, ›What's the Greek name for Swine's Snout [sic]? [...] The narrator reads ignorance and condescension in the question, and his response suggests that Lawrence is a weed, an annoyance to be uprooted.

Betrachtet man dieses Zitat als Aussage eines Rezipienten, so werden zwei interessante Dinge deutlich. Obwohl der dramatische Monolog keine Rückschlüsse auf den Aufgabenbereich des Sprechers innerhalb des Klosters zulässt, möchte Gwara dem Sprecher gerne eine genaue Position zuweisen. Dabei erachtet er besonders einen in der Hierarchie deutlich unter Lawrence angesiedelten Posten als möglich – eine beruhigende Variante, wäre doch durch solch eine Konstellation der disproportionale Hass und Neid der Sprecherfigur auf Lawrence zumindest erklärbar, wenn auch nicht zu rechtfertigen, denn, so stellt Booth (1974: 145) zu Recht fest, »[W]hatever Lawrence's virtues or faults, there is simply nothing in the poem to justify the extreme hatred displayed by the speaker.« Das andere interessante Detail in Gwaras Analyse ist die Beschreibung der Frage als »*sub voce*«. Auch hierfür gibt es keine expliziten Hinweise; der Eindruck, dass der Sprecher seinen Kommentar flüsternd abgibt, entsteht beim Rezipienten allein aus der situativen Bedingtheit der Sprecherfigur, die ein boshafte Nachäffen von Brother Lawrence wahrscheinlich erscheinen lässt. Eine solche Lesart steht im Einklang mit dem insgesamt wahrgenommenen, vorherrschenden »conspiratorial tone« (Starkman 1960: 404), in dem der Monolog geschrieben ist. Die Tatsache, dass der Sprecher seine Abneigung nur gegenüber sich selbst verbalisiert und das Objekt seiner Abscheu nicht offen konfrontiert, ist ein Beleg für seine Hinterhältigkeit, die sich später auch noch in seinen Handlungen und Interaktionen mit Brother Lawrence zeigt.

Ungeachtet der Tatsache, dass es sich bei der dritten Strophe nahezu ausschließlich um die Beschreibung der Dinge, die Brother Lawrence besitztechnisch wichtig sind, handelt, erfährt der Leser wieder wesentlich mehr über den Sprecher als über Lawrence. Die Strophe beginnt mit dem Ausruf »Whew!«

155 Das Nachäffen von Brother Lawrence, verbunden mit einer ironisch-überheblichen weiteren Frage erinnert sehr an die Art, wie Brunner (1986) »St Simeon Stylites« liest. Vgl. das vorangehende Kapitel.

(Z. 17), der in seiner Umgangssprachlichkeit ein weiteres Mal die Emotionalität des Sprechers anzeigt und somit sowohl Signal für *unreliable narration* als auch typisches Merkmal des dramatischen Monologs ist. Auffällig ist des Weiteren der Wechsel der Pronomina. In den beiden vorangegangenen Strophen hatte die Sprecherfigur noch klar zwischen »I«, »you« und »we« unterschieden. So wurde das »we« nur dann benutzt, wenn es um ein tatsächliches, reales »we« ging (»At the meal we sit together« [Z. 9]) oder aber wenn der Sprecher Lawrence zitiert (»scarcely/Dare we hope oak-galls, I doubt« [Z. 13–14]) und dabei dessen Verweis auf die gesamte Klostergemeinschaft übernimmt. In der dritten Strophe setzt die Sprecherfigur das »we« bzw. die dazugehörigen Possessivpronomina (»our«, »own« und »ourself«) insgesamt acht Mal ein und markiert so das seiner Meinung nach übersteigerte Besitzdenken: »We'll have our platter burnished, / Laid with care on our own shelf!« (Z. 17–18). Bei dem »we« handelt es sich um eine Mischung aus dem sogenannten »patronizing we« und dem »pluralis majestatis«. Durch das »patronizing we« wird ein herablassender, ironischer Ton erzielt, der die emotionale Involviertheit der Sprecherfigur intensiviert und deutlich seine spöttische Haltung gegenüber Lawrences Sorgfalt und fast kindlicher Freude an schönen, aber weltlichen, Dingen zum Ausdruck bringt: »And a goblet for ourself, / Rinsed like something sacrificial / Ere 'tis fit to touch our chaps – / Marked with L. for our initial!« (Z. 20–23). Durch den »pluralis majestatis«, der Lawrence zuzuschreiben wäre, wird der Minderwertigkeitskomplex der Sprecherfigur gegenüber Lawrence deutlich, gleichzeitig aber kommt auch eine Kritik zum Tragen, die suggerieren soll, dass es sich bei Lawrence um einen arroganten Großsprecher handelt. Untergraben wird dieses Ansinnen allerdings dadurch, dass gerade die übersteigerte Emotion des Sprechers, die z. B. auch dadurch angezeigt wird, dass Lawrence mit tierischen Attributen (»chaps« [Z. 22]) versehen wird, eine Manipulation des Rezipienten verhindert. Zu deutlich tritt in dieser Strophe die Unzuverlässigkeit des Sprechers durch die »Diskrepanz[...] zwischen der Wiedergabe der Ereignisse« (Nünning 1998: 28) und seiner Darstellung bzw. Interpretation derselben zu Tage (vgl. ebd.). Dem Leser ist, v. a. auch durch den alles andere als neutralen Gebrauch des »we«, bewusst, dass der Sprecher von Neid zerfressen ist und nur zu gerne selbst all die Dinge hätte, die Lawrence gehören. Die zu vermutende Reaktion auf die Ausführungen der Sprecherfigur ist deshalb nicht eine Kritik an Lawrences Besitzfreude, sondern eine Ablehnung des Neides und der Niederträchtigkeit der Sprecherfigur, die sich im letzten, in Klammern gesetzten, Satz der Strophe »He-he! There his lily snaps!« (Z. 24) zeigt und die kindliche Freude Lawrences am Besitz auf niedriger Ebene spiegelt:¹⁵⁶ die Sprecherfigur empfindet

156 Booth (1974: 146) spricht vom »childish glee« der Sprecherfigur.

tiefe Genugtuung, Lawrence Schaden zufügen zu können, obwohl der Angriff feige – weil heimlich – ist.

Der »hohe Grad an emotionaler Involviertheit« (vgl. Nünning 1998: 28) setzt sich in der vierten Strophe, v. a. auf phonologischer Ebene, fort. Nachdem in der dritten Strophe der Neidfaktor in der Beziehung des Sprechers zu Lawrence offenbart wurde, werden nun Details über die verbotene Lust des Sprechers deutlich, die dieser aber Lawrence zuschreiben möchte. Oberflächlich beschreibt der Sprecher zwei Mädchen, die sich außerhalb der Klostermauern unterhalten und angeblich Bruder Lawrences Begierde wecken. Allerdings kann allein durch die Tatsache, dass der Sprecher die Namen der beiden Mädchen kennt (Dolores und Sanchita [Z. 25; 27]), mit Bestimmtheit darauf geschlossen werden, dass die zwei ihm nicht gänzlich unbekannt sind. Die weiteren Beschreibungen der Tätigkeiten der beiden Frauen – »telling stories, /Steeping tresses in the tank, /Blue-black, lustrous, thick like horsehairs« (Z. 27 – 29) – verdeutlichen dann, dass v. a. die Lust des Sprechers entfacht wird. Die Passage zeugt in Wortwahl und Lautung von dem sinnlichen Vergnügen des Sprechers, das sich von den /t/- und /s/-Lauten zu Beginn über die /b/-, /l/- und /k/-Laute steigert und sich in dem wie ein Seufzer anmutenden »horsehairs« (Z. 29) entlädt. Die nachfolgende Unterbrechung durch einen Gedankenstrich zeigt an, dass dem Sprecher wohl zumindest in gewisser Weise aufgefallen sein muss, dass er sich in die Situation hineingesteigert hat; umso wichtiger ist die Rückkehr zu Brother Lawrence, dem er ungebührliches Interesse an den Mädchen vorwirft – unter dem einschränkenden Kommentar (vgl. Booth 1974: 145): »That is, if he'd let it show!« (Z. 32). Im Gegensatz zu Lawrence, für dessen Lust es also kein greifbares Indiz gibt, hat sich der Sprecher unzweifelhaft, wenn auch ungewollt, durch seine anschaulichen Ausführungen in den Augen des Rezipienten als Lüstling etablieren können: »What is not in doubt is something he [the speaker] does not – and possibly could not – say: that he is himself guilty of the sin he ascribes to Brother Lawrence« (Booth 1974: 145). Die Unzuverlässigkeit der Sprecherfigur wird so auch auf phonologischer Ebene deutlich signalisiert und ermöglicht es dem Rezipienten, die Diskrepanz zwischen *story* und *discourse* aufzudecken (vgl. Nünning 1998: 28).

Die Tatsache, dass der Sprecher und nicht Lawrence wollüstigen Vorstellungen schuldig ist, wird auch später im Text nochmals angezeigt. In der achten Strophe offenbart der Sprecher ein weiteres Mal sein Vergnügen an der Sinneslust, wenn er darüber nachdenkt, Lawrence einen anstößigen französischen Roman unterzuschieben (Z. 57 – 64). Ähnlich wie sich durch die Kenntnis der Namen der Mädchen sein eigenes Interesse an diesen offenbart, zeigt sich auch dadurch, dass er genau weiß, dass ein Blick in das Buch reicht, um die Lust zu entzünden, dass er den Roman gut kennt:

Perhaps the nicest irony of the whole poem is his unconscious confession as he talks of the pornographic French novel. How does he know that if you glance at the right page you will grovel hand and foot in Belial's grasp? Only by having had the experience, of course. (Booth 1974: 146)

Das Signal der »kognitiven Einschränkung[...]« (Nünning 1998: 28) oder »Erinnerungslücke[...]« (ebd.) zeigt sich in der fünften Strophe, in der der Sprecher Lawrence vorwirft, sein Besteck nach dem Essen nie kreuzweise abzulegen (Z. 33 – 35). Dieser Vorwurf wird dadurch in seiner Berechtigung geschmälert, dass der Sprecher ergänzt »to my recollection« (Z. 35), womit die Zuverlässigkeit seines Berichts ein weiteres Mal infrage gestellt wird. Außerdem verfehlt die Sprecherfigur mit ihrer fortgesetzten Kritik an Lawrences mangelndem Interesse an ritualisiertem Verhalten ihr Ziel, da die Beispiele, die er für sein eigenes vorbildliches Betragen gibt, lächerlich und übertrieben erscheinen: »I the Trinity illustrate, / Drinking watered orange-pulp – / In three sips« (Z. 37 – 39). Die Lächerlichkeit dieses Gepränges nach außen wird v. a. dadurch erzielt, dass die Diskrepanz zwischen beabsichtigter Außenwirkung und innerer Motivation nicht größer sein könnte, wie sich auch in der letzten Zeile des Monologs, »Ave, Virgo! Gr-r-r – you swine« (Z. 72) zeigt, in der Gebet und Fluch miteinander verbunden werden.

Unzuverlässiges Erzählen erfüllt in diesem Monolog eine ähnliche Funktion wie in »St Simeon Stylites«. Auch in der »Soliloquy« kann durch *unreliable narration* ein fragwürdiges Religionsverständnis dargestellt werden und ein Charakter, der restlos von der eigenen Wertigkeit überzeugt ist, als fehlerhaft entlarvt werden. Neben der Sünde des Hasses, des Neids und der Wollust, macht sich die Sprecherfigur der »Soliloquy« auch des Stolzes schuldig. Er ist so sehr von sich überzeugt, dass er am Ende des Monologs sogar glaubt, den Teufel überlisten zu können, dem er seine Seele verkaufen würde, um Lawrence Schaden zuzufügen (Z. 65 – 70): »Mentally arranging a confession in advance, the speaker feels certain that he can gain release from the indenture, escape hell, and gain entrance into heaven« (Dessommes 1993: 34). Dabei übersieht er aber, dass ihm der Eintritt in den Himmel längst verwehrt ist, da er im Verlauf des gesamten Monologs seinen Betrug an Gott gestanden hat, indem er nur nach außen religiös ist, sich innerlich aber der Sünde verschrieben hat:

The monk's dream of being clever enough to cheat satan is balanced by his actual unconscious attempt to deceive God – by attending to the externals of religion while completely ignoring its spirit. (McCusker 1983: 423 f.)

Wie Simeon ist also auch der namenlose Mönch der »Soliloquy« geradezu besessen vom schönen Schein und der Außenwirkung, wodurch er selbstverständlich den wahren Sinn eines christlichen gottgefälligen Lebens übersieht:

[T]he speaker is a stickler for details, giving careful attention to the externals of his faith. In fact, he is obsessed with the outward signs and trappings of religious life, being careful to show himself a loyal member of the faithful [...] lest he be classified a heretic himself. (Dessommes 1993: 34)

In dieser zwanghaften – im Wortlaut des Viktorianismus auch durchaus als fanatisch und damit wahnsinnig einzustufenden (vgl. Faas 1988: 26; 51) – Bessenseheit von Äußerlichkeiten und in dem Bedürfnis, eine Rolle zu spielen und die Fassade zu wahren, auch wenn dabei christliche Grundwerte völlig übergangen werden, kann die »Soliloquy«, wie es auch bei »St Simeon Stylites« zumindest teilweise der Fall ist, im Kontext des Argwohns des protestantischen Englands gegenüber Askese, Heiligen und den Ritualen der katholischen Kirche gesehen werden (vgl. Dessommes 1993: 35). Unterstützt wird dies durch die ausdrückliche Ansiedlung der »Soliloquy« in einem spanischen Kloster – eine geografische Wahl, die wohl kaum nur auf die dadurch ermöglichte Alliteration im Titel zurückzuführen ist – was allein schon dazu beiträgt, dass zumindest der viktorianische Leser von der unbestreitbar zu Tage tretenden Bigotterie der Sprecherfigur nicht sonderlich überrascht wird bzw. durch das paratextuelle Signal des Titels bereits auf die Unzuverlässigkeit des Sprechers vorbereitet wird.¹⁵⁷ Spanien galt den Engländern bereits in der Renaissance als dunkler, dubioser und gesetzloser Raum und Heimat des Antichristen. Diese negative Sichtweise Spaniens war sowohl auf die Religionszugehörigkeit seiner Bewohner zurückzuführen als auch politisch geprägt. Der Antagonismus zwischen England und Spanien wird in Thomas Middletons *A Game at Chess* (1624) satirisch verarbeitet;¹⁵⁸ in den Rachetragödien der Renaissance wird Spanien häufig als *setting* verwendet. Beispiele hierfür sind Thomas Kyds *The Spanish Tragedy* (ca. 1586) oder Thomas Middletons und William Rowleys *The Changeling* (1622). Aber auch noch zum Ende des 18. Jahrhunderts übte Spanien eine beängstigende Faszination auf die Engländer aus, wie z. B. aus dem *setting* und der Figurendarstellung der Titelfigur von Matthew Gregory Lewis' Schauerroman *The Monk* (1796) hervorgeht. Der spanische Mönch Ambrosio schreckt nicht vor

157 Booth (1974: 144) ist anderer Meinung und nimmt Abstand von jeglicher »message« des Gedichts. Wenn auch eine solche Haltung nicht völlig abwegig ist, so ist es doch durchaus sinnvoll, auch die »Soliloquy« im Kontext ihrer Entstehungszeit zu sehen. Darüber hinaus war Browning selbst äußerst interessiert an verschiedenen nationalen Mentalitäten und Psychologien (vgl. DeVane 1955: 98). Auch Anderson (1997: 322) geht davon aus, dass die Wahl eines spanischen Klosters als *setting* für den Monolog nicht zufällig erfolgte: »Presumably Browning's stereotype of the Spanish as brutal and devout in equal extremes dictated that his cloister and venomous soliloquist be »Spanish« .

158 Vgl. Limon (2010), der sich in seiner Untersuchung mit den Dramen befasst, die u. a. als Propaganda gegen eine Heirat James I. mit der spanischen Prinzessin in den Jahren 1623 – 24 aufgeführt wurden. Hierzu gehört v. a. auch *A Game at Chess*.

Inzest, Mord und Folter zurück und bestätigt so die schlimmsten Vorurteile der Engländer gegenüber dem katholischen Glauben als Hort der Bigotterie.¹⁵⁹

Der anglikanische viktorianische Leser erwartet von einem spanischen Mönch gar nichts anderes als Sittenverfall und Unredlichkeit (vgl. Booth 1974: 147). Allerdings ist die Erwartungshaltung hier zweigeteilt. Vorurteile gegenüber der katholischen Kirche lassen den Sprecher sofort suspekt erscheinen, und der Rezipient fühlt sich in seiner nicht sonderlich hohen Meinung schnell bestätigt. Gleichzeitig gibt es aber ein allgemeines, überindividuelles Verständnis davon, wie sich religiöse Menschen zu verhalten haben. Durch unzuverlässiges Erzählen tritt die Diskrepanz zwischen der Sprecherfigur und den Anforderungen, die an einen Mann der Kirche gestellt werden, deutlich zu Tage, da durch das Erzählphänomen die Scheinheiligkeit der Sprecherfigur entlarvt wird.

3.3.3 »Hush! I alone will speak«: Religiöser Wahn und Märtyrertum in Charles Kingsleys »Saint Maura. A.D. 304« (1852)

Charles Kingsleys dramatischer Monolog »Saint Maura. A.D. 304« (1852) hat als Sprecherfigur eine weibliche Heilige, die sich in ihrem Märtyrertum an ihren Ehemann St. Timotheus wendet und die Ereignisse, die zu ihrer beider Kreuzigung geführt haben, noch einmal rekapituliert und dabei versucht, ihren Mann zu einer weiteren Predigt an die Massen zu motivieren. Die Zuverlässigkeit der Sprecherfigur wird in diesem 243-zeiligen Text allein schon dadurch grundsätzlich infrage gestellt, dass sie es schafft, während ihres Todeskampfes ohne Pause oder Anzeichen von körperlichen Schmerzen zu sprechen, wie auch Byron (2003: 1) feststellt: »[S]he speaks, straining credibility somewhat given her situation, for seven whole pages.« Die Unzuverlässigkeit der Sprecherfigur zeigt sich aber auch in anderer Hinsicht, wie im Folgenden genauer betrachtet werden soll.

»Saint Maura. A.D. 304« ist ein besonders interessantes Untersuchungsobjekt in Bezug auf den Einsatz unzuverlässigen Erzählens im dramatischen Monolog, weil es den Anschein hat, als sei die durch *unreliable narration* entstehende Ironie und Komik vom Autor unbeabsichtigt. Charles Kingsley (1927: 182) beschrieb seinen Monolog immerhin als

the deepest and clearest thing I have yet done. [...] It caused me during writing – it was all done in a day and a night – a poetic fervour such as I never felt before or since. It

159 Eine Ausnahme in der Spanienrezeption in der Literatur bilden die *Spanish Plays* oder *Spanish Romances* der Restaurationszeit, in denen »das Handeln der Figuren durchgängig von hohen Vorstellungen von Moral und Ehre bestimmt« (Gymnich 1998: 56) wird.

seemed to me a sort of inspiration which I could not resist...to embody the highest spiritual nobleness in the greatest possible simplicity of a young village girl.¹⁶⁰

Die Diskrepanz zwischen Kingsleys persönlicher Einschätzung seiner Sprecherfigur und dem beim Rezipienten entstehenden Eindruck derselben könnte wohl größer nicht sein und belegt darüber hinaus, dass unzuverlässiges Erzählen nicht von dem problematischen Begriff des *implied author* und seinen Normen und Werten abhängig ist, sondern vielmehr auf der kognitiven Ebene des Rezipienten entsteht (vgl. Nünning 2005; 2008).

Dem Rezipienten wird bereits durch das »paratextuelle Signal[...]« (Nünning 1998: 28) des Titels signalisiert, dass es sich bei dem Monolog um den subjektiv gefärbten Bericht der Heiligen Maura handelt. Die Sprecherfigur wird durch den Titel nicht nur namentlich benannt, sondern auch zeitlich kontextualisiert. Allerdings kann der Rezipient – egal ob im Viktorianismus oder heute – aus dem Titel lediglich entnehmen, dass die Sprecherfigur nicht mit dem Autoren gleichzusetzen ist. Rückschlüsse auf den Inhalt des Monologs lassen sich auf Basis der Überschrift nicht ziehen. St. Maura als Heilige ist selbst in der katholischen oder orthodoxen Kirche nur wenigen ein Begriff, und auch Kingsley selbst stieß erst nach »much martyrology reading« (Kingsley 1927: 182) auf die Geschichte der Märtyrer Maura und Timotheus.¹⁶¹

Die konkrete Situierung der Sprecherfigur wird unmittelbar zu Beginn des Monologs fortgesetzt, sodass dem Rezipienten bereits nach den ersten zwölf Zeilen deutlich geworden ist, dass hier Ehemann und Ehefrau nebeneinander am Kreuz hängen. Die Kreuzigung ist erst seit kurzem beendet, wie sich aus der ersten Zeile entnehmen lässt (»Thank God! Those gazers' eyes are gone at last!« [Z. 1]), und St. Maura wendet sich, nach Aufrufen an verschiedene Adressaten, wie »kind sun« (Z. 5), »kind moon« (Z. 8) und »Lord« (Z. 10) an ihre tatsächliche Zuhörerfigur, ihren Mann: »Oh listen to me, teacher, husband, love« (Z. 12). Die gesamte Passage bis zur Hinwendung zu ihrem Mann dient der Informationsvergabe an den Rezipienten, da hier Vorgänge thematisiert werden, die sowohl der Sprecher- als auch der Zuhörerfigur hinlänglich bekannt sind, da sie sich in der konkreten Situation befinden. Der Rezipient allerdings kann sich aufgrund

160 Im Rahmen der vorliegenden Untersuchung stellt sich hier natürlich die Frage, inwiefern Kingsleys eigene Einschätzung seines Textes als Beispiel für zuverlässiges bzw. unzuverlässiges Erzählen gewertet werden kann.

161 Die Heiligen Timotheus und Maura lebten um das Jahr 286: »Timothy was a reader of the church at Penapeis near Antinoe, and with Maura, his wife, he was an ardent student of the Bible. Only twenty days after they were married, Timothy was taken to the governor and ordered to deliver up the sacred books. This he refused to do. For her part Maura also refused and declared she was ready to die with her husband. They were both executed soon afterward. Their Acts claim, not very convincingly, that Timothy was tortured with red-hot instruments in the ears and Maura had her hair pulled out. Both were then nailed to a wall, where they lingered for nine days.« (Butler 1996 [1756–9]: 19)

dieser Informationen ein Bild der Lage machen. Beispiele für solche, für die Sprecher- und Zuhörerfigur überflüssigen, Informationen sind: »The guards are crouching underneath the rock;/The lights are fading in the town below. [...] /Kind sun, to set, and leave us here alone;/ Alone upon our crosses with our God« (Z. 2–3; 5–6). Hervorzuheben ist allerdings, dass die, durch Ausdrücke wie »[t]he lights are fading« (Z. 3) und »[k]ind sun, to set« (Z. 5) evozierte, idyllische Darstellung der Lage bereits auf eine potentielle Unzuverlässigkeit der Sprecherfigur hinweist, da diese ihre, von Schmerzen und dem unausweichlichen Tod bestimmte Lage, völlig unangemessen und äußerst naiv interpretiert. Die Sprecherfigur zeichnet ein fast pastoral anmutendes Bild friedlicher Abendruhe, in der es wohl kaum etwas Schöneres gibt, als in trauter Zweisamkeit am Kreuz zu hängen.¹⁶²

Nach der konkreten Situierung der Sprecherfigur beginnt der eigentliche Monolog, der im ersten Augenblick den Anschein erweckt, ein Zwiegespräch mit dem Ehepartner sein zu wollen, sich aber alsbald als Selbstgespräch vor Publikum entpuppt. Im Grunde lässt sich der Monolog in zwei Redearten unterteilen: Die längeren Passagen, die sich ausschließlich mit Muras Erlebnissen befassen, werden regelmäßig von Anreden Muras an ihren Mann unterbrochen. Die Tatsache, dass sich Maura zwar fortwährend an ihren Mann wendet und vorgibt, ein Gespräch mit ihm führen zu wollen, dann aber jede mögliche Äußerung seinerseits im Keim erstickt, ist die Grundlage für die Komik und Ironie des Monologs und gleichzeitig ein zentraler Hinweis auf die Unzuverlässigkeit der Sprecherfigur. Aus diesem Grund verdienen besonders die Interaktion zwischen Sprecher- und Zuhörerfigur und die daraus resultierende Ironie in »St. Maura. A.D. 304« Beachtung.

Bereits in der ersten Anrede verbietet Maura ihrem Mann das Wort. Auf ihre Frage »Oh say, / Say you forgive me?« (Z. 14) erwartet sie keine Antwort, denn sie lässt nicht einmal eine Pause eintreten, bevor sie selbst fortfährt: »No – you must not speak: / You said it to me hours ago« (Z. 14–15). Allein die Art der Fragestellung macht deutlich, dass sie keine Zweifel bezüglich der Antwort hegt, ist diese doch eher Feststellung als Bitte um Vergebung. Wird bereits hier eine Unzuverlässigkeit impliziert, so wird diese Vermutung kurz darauf bestätigt. Maura befiehlt ihrem Mann sich auszuruhen und schließt gleich daran einen Motivationsaufruf an (Z. 16–21), der ihrem Zuhörer offensichtlich nicht gefällt, denn er setzt zu einem Einwand an, der jedoch von der Sprecherfigur nicht zugelassen wird: »Hush! I alone will speak« (Z. 21). Das durch diese Passage erzeugte Bild kann nur das eines am Kreuze leidenden Mannes sein, der sich nach Ruhe sehnt, dessen Wunsch aber von seiner Frau konsequent ignoriert

162 Diese Darstellung bildet einen starken Kontrast zum Bild der Kreuzigung Christi zwischen zwei Verbrechern bei schwerem Unwetter.

wird, und dies obwohl sie selbst auch ans Kreuz geschlagen wurde. Es besteht ein deutlicher Widerspruch zwischen der Art und dem Inhalt der Äußerungen der Sprecherfigur und ihrer Situation, der zwingend auf ihre Unzuverlässigkeit schließen lässt. Ganz eindeutig liegt hier also das Signal der »Diskrepanzen zwischen den Aussagen und Handlungen« (Nünning 1998: 27) vor, wobei der Begriff der »Handlung« vielleicht eher als »Zustand« aufgefasst werden sollte. Mauras Sprachfluss und ihr Märtyrertum, das Leiden ihres Mannes, auf welches sie laufend Bezug nimmt, und ihre ganz ähnliche Lage sind miteinander unvereinbar. Die Art, wie sich der Sprechakt der Sprecherfigur darstellt, der dadurch entstehende Eindruck, dass es sich hier um einen ununterbrochenen Redefluss handelt, mittels dessen Maura ungebremst auf ihren Mann einredet, passen nicht zu einer ans Kreuz geschlagenen Märtyrerin.

Die Unvereinbarkeit von Situation und Aussage, v. a. angesichts einer Zuhörerfigur, die offensichtlich kein Gespräch wünscht, führt dazu, dass der gesamte Monolog von komischen Momenten durchzogen ist. Maura wendet sich von Zeit zu Zeit immer wieder an ihren Ehemann, ist an seiner Reaktion jedoch überhaupt nicht interessiert, obwohl sie den Eindruck erwecken möchte, ihr gesamter Sprechakt würde zu seinem Wohl stattfinden. In dieser Hinsicht macht der dramatische Monolog deutlich Gebrauch von Geschlechterstereotypen, die wesentlichen Einfluss auf die Komik und die Wirkung des Textes haben. Das Verhalten Mauras kann durchaus als stereotypes Verhalten einer Ehefrau gegenüber ihrem Mann gewertet werden. Beispiel dafür ist auch Mauras Ankündigung »I alone will speak/ And wile away the hours till dawn for you« (Z. 21 – 22), die in direktem Widerspruch zu dem nur fünf Zeilen zuvor von ihr befohlenen »Now you must rest« (Z. 16) steht. Darüber hinaus tut sie nichts, um dem Anspruch »wile away the hours« (Z. 22) gerecht zu werden. Zwar verbringt sie die Zeit mit Reden, allerdings gelingt es ihr nicht, sich auf ihren Mann zu konzentrieren oder diesen von ihrem gemeinsamen Elend abzulenken. Stattdessen thematisiert sie wiederholt, wie es zu dem jetzigen Zustand kam, fokussiert auf ihr eigenes Schicksal und Erleben, sodass ihre Fragen die Rekapitulation der Ereignisse unterbrechen, und deshalb auf den Leser stark ironisch wirken: »Will you hear more, and so forget the pain? / And yet I dread to tell you what comes next« (Z. 82 – 83). So ist die Frage rein rhetorisch, denn nach allem, was man bisher über Maura erfahren hat, steht bereits fest, dass sie weiterreden wird, da sie ihren Zuhörer und seine Reaktionen sowieso nicht beachtet. Ein Zusammenhang zwischen ihrem Reden und dem Vergessen des Schmerzes ist darüber hinaus nicht gegeben, denn aus ihrer Ansage, dass sie fürchtet, was als nächstes kommt, ist bereits zu entnehmen, dass ihr Bericht ihrem Zuhörer mehr Unbehagen als Entlastung oder Ablenkung bereiten wird. Mauras Wunsch, ihren Mann seinen Schmerz vergessen zu lassen, ist außerdem zu diesem Zeitpunkt auch angesichts der vorangehenden Passage (Z. 50 – 81), die sich ausführlich mit

dem Betrug Mauras an Gott und ihrem Mann durch ihre Verleumdung des Christentums befasst, bereits obsolet – zeigen sich doch gerade hier das Zerwürfnis und der Vertrauensbruch zwischen den Ehepartnern. Die Passage ist deshalb dazu angetan, neben den physischen Wunden auch noch seelische Schmerzen auszulösen: »You had done nobly had you struck me dead, / [...] the temptress!... / >Traitor! apostate! Dead to God and me!< / [...] Oh they snapped, / Those words« (Z. 65 – 67; 69 – 70).

Mauras Bedenken unterliegen aber deutlich ihrem Mitteilungswunsch. So insistiert sie »Say, shall I tell you?« (Z. 87). Ihr Mann versucht scheinbar eine Antwort zu geben, denn Maura fährt fort »Ah! your lips are dry!« (Z. 87) und begründet so die mangelnde Mitteilungsbereitschaft ihres Zuhörers, um alsbald ungerührt mit ihrem Bericht fortzufahren. Auf den Rezipienten hingegen wirkt diese Passage eher, als bitte Mauras Mann um Ruhe und Gnade. Maura geht auch nur insoweit auf das Bedürfnis ihres Mannes ein, als sie ihm Wasser für den morgigen Tag in Aussicht stellt (Z. 88 – 89), um dann gleich wieder sich selbst in den Mittelpunkt des Interesses zu stellen, indem sie erzählt, wie sie Wasser von einem Soldaten bekommen hat: »A soldier, gave me water in a sponge / Upon a reed, and said >Too fair! too young! / She might have been a gallant soldier's wife!« (Z. 90 – 92). Wenn bisher bereits deutlich geworden war, dass Maura recht egoistisch und selbstverliebt ist, so enthüllt sie sich in dieser Passage auch noch als naiv und eitel. Das Zitat des Ausrufs des Soldaten impliziert ein Bedauern des Verlustes der Jugend und Schönheit und signalisiert, dass Maura sich selbst bemitleidet und offensichtlich nicht ganz hinter den Gründen für ihr Märtyrertum steht. Auch ihre Antwort »I am a soldier's wife! A hero's!« (Z. 93 – 94) wirkt eher wie eine trotzig Selbstüberredung als wie eine aus tiefstem Herzen geäußerte Überzeugung. Die Interaktion mit der Zuhörerfigur, die sich nicht wehren kann, führt somit also zur unwissentlichen Selbstenthüllung der Sprecherfigur (vgl. Nünning 1998: 28), denn Maura möchte ja den Anschein erwecken, dass sie stolz auf ihren Zustand ist.

Ihre Naivität gesteht die Sprecherfigur kurz darauf ein. Vor den Richter gebracht, antwortete sie auf die Frage »Well! hast thou brought him to a better mind?« (Z. 111) »No! He has brought me to a better mind!« (Z. 112) und ergänzt »I cried, and said beside – I know not what – / Words which I learnt from thee – I trust in God / Nought fierce or rude – for was I not a girl / Three months ago beneath my mother's roof?« (Z. 113 – 116). Sie verweist mit diesem Bericht also auf ihre geringe Erfahrung in der Welt und darauf, dass sie nur wiederholen könne, was ihr Mann sie gelehrt habe. Dies impliziert wiederum, dass ihr möglicherweise das größere Verständnis für das fehlt, was sie von sich gibt, sie also gar nicht in der Lage ist, ihre Situation und die Ereignisse angemessen zu bewerten (vgl. Nünning 1998: 28). Diese Tatsache bestätigt das Vorliegen von *unreliable narration* ebenso wie Mauras Bekenntnis »I know not what« (Z. 113),

welches auf ein eingeschränktes Erinnerungsvermögen hinweist (vgl. Nünning 1998: 28).

Dieselben Zeilen geben auch einen Eindruck vom Ausmaß von Mauras Ich-bezogenheit. Wie bereits kurz angesprochen, gibt sie vor, ihrem Zuhörer die Zeit vertreiben zu wollen, beschäftigt sich dann aber in ihren Ausführungen nahezu ausschließlich mit sich selbst. Allein in den gerade zitierten vier Zeilen spricht sie fünf Mal von »I«, im Verlauf des Monologs gibt es über 150 Erwähnungen von »I«, »me« and »my«, die Zuhörerfigur erfährt mit etwas über 60 Nennungen von »you«, »your« and »yours« deutlich weniger Aufmerksamkeit. Die dargebotene Unterwürfigkeit und ständige Referenznahme auf die Bedeutung ihres Ehemanns ist somit nur eine (Selbst-)Täuschung Mauras und der Versuch einer Einflussnahme in Bezug auf die Zuhörerfigur. Durch ihre zur Schau gestellte Untertänigkeit meint sie ihren Zuhörer für ihre weiteren Ausführungen zu gewinnen. Gleichzeitig kann sie sich selbst als bessere und christlichere Persönlichkeit inszenieren, da ihr Leben ja nunmehr von Liebe, Selbstlosigkeit und Aufopferung geprägt sei – alles Eigenschaften, die sie sich in ihrem Monolog implizit zuschreibt. Tatsächlich aber ist sie v. a. eitel, ehrgeizig und selbstverliebt. Nicht ihr Zuhörer ist Mittelpunkt ihres Daseins, sondern allein sie selbst. Die Unzuverlässigkeit der Sprecherfigur wird so auch durch ihre überhöhte Subjektivität und Expressivität deutlich (vgl. ebd.). Mauras Expressivität als Merkmal ihrer Unzuverlässigkeit wird durch »syntaktische Anzeichen für [...] emotionale[...] Involviertheit« (ebd.) unterstützt. Kennzeichnend hierfür sind in diesem Monolog v. a. unvermittelte Ausrufe, Anzeichen von Zögern und Wiederholungen (vgl. ebd.):

There was but one right thing in the world to do;
 And I must do it...Lord, have mercy! Christ!
 Help through my womanhood: or I shall fail
 Yet, as I failed before!...I could not speak –
 I could not speak for shame and misery,
 And terror of my sin, and of the things
 I knew were coming: but in heaven, in heaven! (Z. 72 – 78)

Neben den Ausrufen und dem durch Punkte und Gedankenstriche angezeigten Zögern finden sich allein in dieser Passage, in der es darum geht, dass Maura sich zum Glauben bekennt und damit dem sicheren Tod entgegengeht, vier deutliche Beispiele für Wiederholungen: »do« (Z. 72; 73), »fail« (Z. 74; 75), »speak« (Z. 75; 76) und »heaven« (Z. 78). Durch den Einsatz dieser syntaktischen Mittel gelingt die überzeugende Darstellung der Krise, in der Maura sich befunden hat, und die Vermittlung ihrer emotionalen Erregtheit. Allerdings zeigt sich auch gleich wieder Mauras Unzuverlässigkeit. Sie ist nicht von ihrem Tun überzeugt. Das »one right thing in the world to do« (Z. 72) wird als übergeordnete Order dar-

gestellt, deren Grundlage sich Mauras Kenntnis zu entziehen scheint. Aus diesem Grund muss sie sich auch selbst befehlen zu handeln (»must do it« [Z. 73]); eine aus tiefstem religiösen Glauben erfolgte Motivation oder eine Handlung aus Überzeugung kann Maura nicht bescheinigt werden. Ebenso wenig überzeugend ist ihre Begründung dafür, warum sie bei ihrer Festnahme nicht sprechen konnte: »shame and misery« (Z. 76) werden vor »terror of my sin« (Z. 77) genannt, wodurch eine deutliche hierarchische Wertung vorgenommen wird, die mit der Erwartungshaltung, die der Rezipient an eine Heilige stellt, unvereinbar ist, zumal die Angst vor der Sünde wie ein Nachgedanke oder Zusatz erscheint, was durch das einleitende »and« (Z. 77) unterstrichen wird. Schande und Elend bewegen Maura also mehr als die Angst, eine Sünde begangen zu haben.

Mauras Interesse an sich selbst bzw. ihr Wunsch, sich selbst zur ruhmreichen Heldin zu stilisieren, tritt auch in einer weiteren konkreten Interaktion mit der Zuhörerfigur zu Tage, die auch die Wirkungsweise der Ironie im Kontext der *unreliable narration* zu verdeutlichen vermag. Es mutet fast schon kurios an, wenn sich Maura nach 100 Zeilen wieder einmal an ihren Mann wendet und ihn fragt: »Will you hear more?« (Z. 182). Ihre bei der Zuhörerfigur möglicherweise eher Erleichterung erzeugende Feststellung »Nay – you know all the rest« (Z. 182) wird aber gleich als irrelevant *ad acta* gelegt. Maura beruft sich auf die Tatsache, dass ihrem Mann die Augen ausgestochen worden sind und er so ihr Leiden nicht sehen konnte. Notwendigerweise muss sie ihm also davon berichten, wobei es ihr aber speziell darauf ankommt, sich selbst noch einmal ihre Erlebnisse zu vergegenwärtigen: »Yet these poor eyes – alas! They could not see/My waking« (Z. 183 – 184). Auf ihren Bericht folgt anscheinend eine Reaktion der Zuhörerfigur, die Maura als Frage nach ihrem Befinden deutet: »Do I feel much pain?« (Z. 206). Aufgrund der vorangegangenen Kommunikationsmomente ist nicht davon auszugehen, dass die Zuhörerfigur tatsächlich etwas Verständliches von sich gibt. Auch Gestik und Mimik sind aufgrund der konkreten Situation als Verständigungsmittel nicht denkbar; dennoch konstruiert Maura ein Interesse an ihrer Befindlichkeit aufseiten der Zuhörerfigur. Dies ermöglicht ihr, ausführlich auf ihren körperlichen Zustand einzugehen, wobei sie sich aber in deutliche Widersprüche verstrickt und so eindrucksvoll ihre Unzuverlässigkeit unter Beweis stellt (vgl. Nünning 1998: 27). Die Frage nach den Schmerzen, die sie selbst gestellt hat, beantwortet sie mit der Variation »Not much. Not maddening. None I cannot bear.« (Z. 207), wobei festgestellt werden muss, dass zwischen »not much« (Z. 207) und »none I cannot bear« (Z. 207) wohl doch ein deutlicher qualitativer Unterschied besteht. Ihre Tapferkeit wird auch alsbald durch den Ausruf »Ah God! These shoots of fire/Through all my limbs!« (Z. 213 – 214) Lügen gestraft, und obwohl sie sich zunächst selbst zur Ordnung ruft (»Hush, selfish girl!« [Z. 214]), lösen ihre Schmerzen auch wieder Selbstmitleid aus, das sich allerdings vorwiegend wieder auf ihre Schönheit

bezieht: »These little wrists, now – / You said, one blessed night, they were too slender, / Too soft and slender for a deacon’s wife – / Perhaps a martyr’s« (Z. 217–220). Mutet diese Preisung der eigenen Anatomie in solch einer Situation für sich genommen schon seltsam an, so wird mit Mauras Feststellung »The cord has cut them through; / And yet my voice has never faltered yet« (Z. 221–222) ein komischer Höhepunkt erreicht, insbesondere weil unmittelbar darauf ein wieder an ihren Mann gerichtetes »Oh! do not groan« (Z. 223) folgt. Der Rezipient muss diesen Zusammenhang einfach als Ausdruck des entnervten Zuhörers angesichts eines endlosen unerbittlichen Redeschwells deuten, da es sich hierbei um eine direkte Reaktion auf Mauras Hinweis auf ihre nie versagende Stimme handelt.

Die Ironie wird in dieser Passage allerdings noch weiter verstärkt, denn Maura missfällt das gelegentliche Stöhnen ihres Mannes, und sie droht ihm deshalb: »[D]o not groan, or I shall long and pray / That you may die« (Z. 223–224). Die Rollen scheinen hier auf makabere Weise vertauscht, denn im Grunde hat nur die Zuhörerfigur ein Recht darauf, gereizt zu sein in Anbetracht der Redseligkeit Mauras. Diese hingegen befindet sich in einer guten Position für eine Drohung. Sie ist mit ihrem Bericht fast am Ende angelangt und bedarf deshalb keines Zuhörers mehr. Ihr unmittelbar bestehendes Bedürfnis, ihre Erlebnisse einem Publikum mitzuteilen, ist befriedigt, ihr Mann aus diesem Grund augenblicklich für sie nicht mehr wichtig. Im Hinblick auf die kommenden Tage jedoch hat Maura weitere Pläne, für die sie ihren Mann unbedingt benötigt; deshalb schränkt sie ein: »[A]nd you must not die yet. / Not yet – they told us we might live three days... / Two days for you to preach! Two days to speak / Words which may wake the dead!« (Z. 224–227) Maura will ihren Mann also zum Predigen motivieren, wobei der Rezipient mittlerweile seine Zweifel hat, ob dieser überhaupt noch dazu in der Lage sein wird. Maura, die ja immerhin eine ganze Nacht mit Reden verbracht hat, erscheint weitaus besser dafür geeignet, eine Predigt zu halten als die bisher nahezu stumme Zuhörerfigur. Andererseits muss jedoch bezweifelt werden, dass Mauras Worte die Menschen wirklich erreichen würden. Wenn man die Reaktion der Zuhörerfigur als Maßstab nimmt, wird Maura keine eingängigen Worte finden, denn ihre direkt an diesen Aufruf anschließende Frage »Hush! is he sleeping?« (Z. 227) zeigt, dass ihre Zuhörerfigur trotz ihres Motivationsversuchs, vermutlich erschöpft vom Zuhören – sicherlich auch erschöpft von den Schmerzen – eingeschlafen ist oder, wie Byron (2003: 1) es ausdrückt: »Poor Timothy, apparently less enthused by this prospect [to preach], decides it is time for a nap«.

Dennoch befasst sich Maura im letzten Teil des Monologs ausschließlich mit der von ihr angestrebten Predigt ihres Mannes, und es wird deutlich, dass Maura durchaus berechnend mit ihrer Rede ein festes Ziel verfolgt hat, von dem sie zu profitieren hofft. Bereits zu Beginn des Monologs hatte sie darauf verwiesen,

dass ihr Mann seine Kräfte für den kommenden Tag sammeln solle: »[W]hen tomorrow comes, / Speak to the people, call them home to God« (Z. 16 – 17). Zum Ende des Textes wird nun deutlich, warum ihr dies so wichtig ist. In einem Appell an Gott – ihrem nunmehr einzigen möglichen Zuhörer, da ihr Mann schläft – zeigt sich ihr Ehrgeiz:

[H]e will preach Thy word to-morrow! – save
Souls, crowds for Thee! And they will know his worth
Years hence – poor things, they know not what they do –
And crown him martyr; and his name will ring
Through all the shores of earth, and all the stars
Whose eyes are sparkling through their tears to see
His triumph – Preacher! Martyr! – Ah – and me? –
If they must couple my poor name with his,
Let them tell all the truth – say how I loved him (Z. 230 – 238).

Maura will durch ihren Mann ewigen Ruhm erlangen. Dazu preist sie zunächst seine Errungenschaften und sein Leiden, wobei sie ein ähnliches Verständnis von Heiligkeit und Märtyrertum vertritt wie St. Simeon Stylites. Auch Maura ist bewusst, dass es die Menschen sind, die den Heiligenstatus verleihen (»they will know his worth [...] / And crown him martyr« [Z. 231 – 232]), und nicht Gott. Der Begriff »triumph« (Z. 236) lässt außerdem darauf schließen, dass Maura im Märtyrertum einen Sieg sieht – eine Konzeption, die mit der Erwartung von Bescheidenheit und Demut, die an einen Märtyrer gestellt werden, unvereinbar ist und im Widerspruch steht zu der Art und Weise, wie sie sich selbst schließlich wieder zum Thema ihrer eigenen Ausführungen macht. Ihre eigene Person bringt sie dem Anschein nach in einem Nachsatz in die Diskussion ein, bestrebt, einer Fassade der Unterwürfigkeit und Unbedeutendheit zu entsprechen. Jedoch zeigt allein die Tatsache, dass sie sich selbst erwähnt, ihr Geltungsbedürfnis und ihr Interesse, der Menschheit in Erinnerung zu bleiben. Sie ist sich durchaus bewusst, dass sie dabei völlig von ihrem Mann abhängig ist – weshalb sie ihn ja auch zu einer letzten Predigt motivieren will – dennoch täuscht sie Unwilligkeit vor, mit dem Erfolg ihres Mannes in Verbindung gebracht zu werden, erreicht mit ihrem widerwilligen »If they must couple my poor name with his« (Z. 237) jedoch genau das Gegenteil. Sie ruft sich den Menschen in Erinnerung und betont die Beziehung zwischen sich und ihrem Mann. Die Unzuverlässigkeit der Sprecherfigur wird auch hier wesentlich durch »Widersprüche [...] innerhalb [ihres] Diskurses« (Nünning 1998: 27) sowie durch die Differenz ihres Verständnisses von Heiligkeit zum extratextuellen Bezugsrahmen des »allgemeinen Weltwissen[s]« (ebd.: 30) begründet.

Der Einsatz unzuverlässigen Erzählens wird in »Saint Maura. A.D. 304« aber nicht nur auf der Ebene der so darstellbaren charakterlichen Defizite und der ironisch-komischen Interaktion zwischen Sprecher- und Zuhörerfigur belegbar.

Der dramatische Monolog enthält Hinweise auf eine mögliche kognitive Einschränkung Mauras und befasst sich wiederholt mit dem Begriff der »madness«. Der Text weist somit eine Verbindung zu der die Gattung beeinflussenden Wissenschaft der Psychologie auf, zeigt aber auch einmal mehr die problematische Haltung der Viktorianer zur Religion, indem hier die Innensicht einer Figur zur Darstellung gebracht wird, deren Ansichten als nicht unbedingt realitätsnah gelten können, v.a. was die Darstellung konkreter Situationen – wie z. B. im Eingangsidyll – und des eigenen Charakters anbelangt.

Die Unzuverlässigkeit der Sprecherfigur ist in diesem dramatischen Monolog denn auch eng verbunden mit der Frage nach ihrer Zurechnungsfähigkeit. Der erste Beleg im Zusammenhang mit dem Thema »madness« erfolgt in den Zeilen 36–37: »They drove me mad/With talk of nameless tortures waiting you«. Bezeichnenderweise löst dieses in den Wahnsinn getrieben werden bei der Sprecherfigur Träume aus, wie man durch eine Lüge oder Ausflucht eine Möglichkeit schaffen könne, der Hinrichtung zu entgehen. Besonders der zweite Traum impliziert Hinweise auf »kognitive Einschränkungen« (Nünning 1998: 28) der Sprecherfigur und stellt so sowohl ihren Bericht als auch ihre geistigen Fähigkeiten infrage: »And then another dream;/ A flash – so quick, I could not bear the blaze;/I could not see the smoke among the light« (Z. 50–52). Ihren Wunsch, den sicheren Tod durch einen Verrat an Gott noch abzuwenden, beschreibt sie ebenfalls als »madness« (Z. 70), von der sie durch Timotheus befreit worden sei.

Diese Passagen bieten allesamt bereits Hinweise darauf, dass Maura zumindest einen Hang zum Wahnsinn aufweist, der sich aus einer viktorianischen Perspektive heraus aber konkretisiert, wenn die Sprecherfigur ausgiebig von ihrer Vision berichtet: »And as I went, a voice was in my ears/Which rang through all the sunlight [...] / [...] / Then my soul/Spread like a clear blue sky within my breast« (Z. 97–98; 107–108). Visionen wurden, wie bereits in der Analyse von »St Simeon Stylites« gezeigt, von den Viktorianern meist als Halluzinationen interpretiert und galten als Ausdruck religiösen Wahns (vgl. Faas 1988: 26; 51). In »Saint Maura. A.D. 304« wird die Halluzination darüber hinaus mit weiteren Erinnerungslücken und Wahrnehmungseinschränkungen kombiniert (vgl. Nünning 1998: 28), sodass die Unzuverlässigkeit Mauras graduell immer weiter gesteigert wird: von »And then a mist, which hid the ring of eyes,/Swam by me, and a murmur in my ears/Of humming bees around the limes at home;/ And I was all alone with you and God./ And what they did to me I hardly know« (Z. 146–150) bis zu »I rose, and tried to go – / But all the eyes had vanished, and the judge/ and all the buildings melted into mist:/ So how they brought me here I cannot tell« (Z. 168–171). So wird die Sprecherfigur von den Menschen, die ihrer Folter beiwohnen, ebenfalls als wahnsinnig bezeichnet, wodurch letztendlich auch die Einschätzung des Rezipienten gesteuert wird:

»She is mad, / Or fenced by magic arts!« (Z. 160 – 161).¹⁶³ Mauras eigene letzte Stellungnahme zum Wahnsinn erfolgt kurz nach ihrer bereits zitierten Feststellung, dass ihre Schmerzen »[n]ot maddening« (Z. 207) seien: »I dreaded madness, and instead comes rest« (Z. 210). Mauras Aussage ist doppeldeutig: sie kann als Geständnis Mauras interpretiert werden, dass sie wahnsinnig und ihre Furcht vor diesem Zustand unberechtigt gewesen ist. Sowohl für einen viktorianischen wie auch den heutigen Rezipienten liegt die Vermutung nahe, dass nur der religiöse Fanatismus – der im Viktorianismus als »madness« bezeichnet wurde (vgl. Faas 1988: 26; 51) – sowie der damit verbundene (und für Maura noch wesentlich wichtigere) ewige Ruhm, der nun in greifbare Nähe gerückt ist, ihr Frieden verschaffen. Im Rückgriff auf die viktorianische Terminologie kommt man nicht umhin, Mauras »religious insanity« (Faas 1988: 52) zu diagnostizieren, charakterisiert in diesem Fall durch »a very strong desire of eternal happiness« (Crichton 1798: 57 f.).

Auch wenn von Kingsley selbst möglicherweise unbeabsichtigt, führt in »Saint Maura. A.D. 304« *unreliable narration* zur unwissentlichen Selbstentlarvung der Sprecherfigur (vgl. Nünning 1998: 28). Die Unzuverlässigkeit wird am deutlichsten in der Unvereinbarkeit der Situation und der Aussage (vgl. ebd.), was in der Kommunikation mit der Zuhörerfigur Timotheus zu Ironie und Komik führt. Durch den Einsatz von unzuverlässigem Erzählen reiht sich auch dieser Text in die Gruppe der dramatischen Monologe ein, die das Thema Religion problematisieren und diskutieren. Mauras Ehrgeiz und Ichbezogenheit stellen die charakterliche Reinheit, die von einer Heiligen erwartet wird, infrage. Der Rezipient wird mit einer katholischen Heiligen konfrontiert, die ihr Recht auf Anbetung auf Selbsttäuschung gründet, und wird so dazu aufgefordert, die Aufrichtigkeit des Katholizismus zu hinterfragen. Besonders auch die Idee der dargestellten Figur, Gott zu verleugnen und dann doch wieder in seinem Namen zu predigen (Z. 40 – 61), entlarvt die Scheinheiligkeit und Unehrllichkeit des katholischen Glaubens, die auch Charles Kingsley, selbst anglikanischer Priester, stark beschäftigte. »Saint Maura. A.D. 304« ist von Kingsley zwar allem Anschein nach keinesfalls als Propaganda gegen die katholische Kirche verfasst worden, durch die Unzuverlässigkeit der Sprecherfigur und die dadurch entstehenden zusätzlichen Bedeutungsebenen leistet der Monolog dennoch einen eindeutigen Beitrag zur Kritik am römisch-katholischen Glauben.

163 Die Bemerkung »[o]r fenced by magic arts« (Z. 161) spielt außerdem auf eine mögliche Besessenheit von einem Dämon oder dem Teufel selbst an.

3.4 Tödliche Leidenschaft – Verbrechen zwischen Wahn und Wirklichkeit

Verbrechen und Wahnsinn sind zwei eng miteinander verbundene Themenkomplexe im Viktorianismus, die die Viktorianer gleichermaßen faszinierten. In der Literatur spiegelt sich dieses enorme Interesse v. a. auch in der sehr populären *sensation novel* wider¹⁶⁴ mit ihrer Vorliebe für »shocking crimes [...], intricate plotting, knife-edge suspense and sinister mysteries« (Moran 2006: 148). Im Wesentlichen griff die *sensation novel* auf Geschichten der Boulevardpresse zurück, die sich der Berichterstattung skandalöser Fälle verschrieben hatte (vgl. Purchase 2006: 188) und so häufig die Aufmerksamkeit auf Gefängnisse und Irrenanstalten richtete (vgl. Moran 2006: 23). Die Wahrscheinlichkeit für einen Viktorianer, selbst in eine dieser Einrichtungen eingeliefert zu werden, war dabei vergleichsweise hoch, da der Katalog der Verbrechen oder abnormalen Geisteszustände, die eine Einweisung als notwendig erscheinen ließen, auch – nach heutiger Einschätzung – minimale Abweichungen, wie z. B. Schlafwandlerei, einschloß (vgl. Purchase 2006: 93). Grundlage für eine solch großzügige Interpretation und Bestrafung von Devianz war die Maxime, dass das Geheimnis einer stabilen Gesellschaft die vorausschauende und konsequente Isolierung und Schwächung des Grenzgängers sei (vgl. Wilson 2003: 38). Diese Praxis des Entfernens des unerwünschten Individuums aus der Gesellschaft wurde durch das viktorianische Überwachungs-, Disziplinierungs- und Bestrafungssystem ermöglicht, welches Institutionen und Maßnahmen wie die 1829 gegründete Metropolitan Police, Gefängnisse wie Pentonville, Irrenanstalten, Armenhäuser, Krankenhäuser, Zwangsdeportationen in die australischen Kolonien und Zwangsuntersuchungen von Prostituierten umfasste (vgl. Purchase 2006: 139). Die gründlichere Überwachung der Bevölkerung wurde durch eine steigende Kriminalitätsrate, bedingt durch die fortschreitende Verstädterung bei gleichzeitigem rapidem Werteverfall, notwendig (vgl. ebd.: 32 f.), allerdings war auch die Liste möglicher krimineller Vergehen unglaublich weitgespannt. Als Kriminelle galten

pickpockets, thieves, burglars, fences, murderers, rapists, rioters, Irish terrorists, religious dissenters, homosexuals, swindlers, fraudsters, embezzlers, forgers, card sharps, tricksters, vagrants, drunks, dodgers, ›toshers‹ (sewer-scavengers), mudlarks

164 Moran (2006: 23) beschreibt den literarischen Geschmack der Viktorianer und ihre Lust an der Sensation, der klassenüberschreitend war: »The middle-class reader who wanted to thrill to the secret crimes hidden behind the veneer of polite society might choose the sensation novels of Wilkie Collins (1824–89); the literate servant would find gore, shock and adventure in the luridly illustrated pulp narratives, called ›penny dreadfuls‹ and ›penny bloods‹ after their price and subject matter.«

(riverside scavengers), river-dredgers, ›till-friskers‹, even ›cat and kitten hunters.‹ (ebd.: 31)

Ebenso leicht war es, für verrückt gehalten zu werden, denn der Begriff »madness« wurde ebenfalls äußerst weit gefasst: »Madness in the period was ascribed to anything from the inherited causes of bad blood or the wandering wombs of ›hysterical‹ women, to alcoholism, novel reading, excessive abstinence, sexual desire and masturbation« (Purchase 2006: 93). Genauso zahlreich waren die Symptome einer möglichen Geisteskrankheit:

An apparently unimportant knitting of the brows, – a trifling sensation of numbness in some part of the body, – a condition of general or local muscular weakness, – a state of *ennui*, – mental peevishness, irritability, and physical restlessness, – an almost inappreciable depression or exaltation of the animal spirits...a trivial deviation from the usual mode of talking, such as suddenly pausing in the conversation, as if to regain a lost train of ideas, – a slight defect in the articulation, associated with a transposition of words, and inability to pronounce certain letters, *are all characteristic symptoms, frequently diagnostic of disease having commenced in the brain.* (Winslow 1860: 26)

Auch wurde »madness« nicht unbedingt auf Schäden an den intellektuellen Fähigkeiten zurückgeführt, der Begriff subsumierte vielmehr Zustände eingeschränkten Urteilsvermögens, überschäumender Phantasie oder von »deluded imagination« sowie moralische Devianz, bekannt als »moral insanity« (vgl. Faas 1988: 44 f.). Anlässe dafür, jemanden in eine Irrenanstalt einzuliefern, gab es also letztlich immer, ebenso wie es genügend Gründe für eine Haftstrafe gab.

Der Zustand der »moral insanity« (Faas 1988: 44 f.) eignete sich dabei besonders als stichhaltiges Argument für eine Einweisung, da er Wahnsinn mit moralischer Verderbnis verband: »Often the first overt act of insanity is one of moral delinquency or extravagance« (Harrison 1850: 258). Moralische Degeneration wurde als deutliche Bedrohung angesehen, da die von ihr Betroffenen eine außerordentliche intellektuelle Klarheit besaßen, gepaart mit einer unbe-rechenbaren Affinität zu kriminellen Taten:

[Their] ideas were clear and connected; they indulged in no extravagances of fancy; they answered with great pertinence and precision the questions that were proposed to them: but they were under the dominion of a most ungovernable fury, and of a thirst equally ungovernable for deeds of blood (Pinel 1962 [1806]: 151).

Darüber hinaus wurde der Zusammenhang zwischen krimineller und wahn-sinniger Disposition auch – so wurde zumindest im Viktorianismus angenom-men – durch Äußerlichkeiten bestätigt und angezeigt. Der italienische Forscher Cesare Lombroso fand z. B. heraus, »that the bodies of criminals revealed all manner of deformities and sinister attributes which signified their degenerate state« (Purchase 2006: 13). Ähnlicher Ansicht war der deutsche Arzt und Journalist Max Nordau, der die physischen Auffälligkeiten auf die geistige Ab-

normität des Kriminellen zurückführte und hervorhob, dass diese den Gesetzesbrecher impulsiv werden ließen und ihn außer Stande setzten, richtig und falsch zu unterscheiden (vgl. ebd.).

Die Fähigkeit des Einzelnen, zwischen richtig und falsch zu unterscheiden, liegt auch James Fitzjames Stephens *General View of the Criminal Law of England* (1863) zugrunde. Er vertrat die Ansicht, dass die britische Gesetzgebung sich an der Befähigung des Einzelnen orientieren solle, sein Handeln moralisch zu beurteilen (vgl. Purchase 2006: 93). Gesetze sollten sich also daran ausrichten, was moralisch als normal gilt (vgl. ebd.). Durch diese Auffassung wurde schließlich eine direkte Verbindung zwischen Kriminalität und Wahnsinn geschaffen, die sich auch darin zeigte, dass Psychiater als Experten und Zeugen bei Gericht gehört wurden (vgl. Faas 1988: 165).

Im Folgenden sollen nun Sprecherfiguren untersucht werden, die unter »rational lunacy« leiden, d. h. »the speaker is ›morally insane‹, that is, apparently sane and rational, yet compelled by sudden impulse to commit an atrocious act« (Gribble 2003: 21). Die Autoren der in diesem Kontext ausgewählten dramatischen Monologe reagieren auf den Publikumsgeschmack der Zeit und befriedigen mit ihren Texten die Lust am Skandalösen ebenso wie die Obsession, mit der die Viktorianer Kriminalität und Wahnsinn ergründen wollen. Durch den Einsatz unzuverlässigen Erzählens kann sich der Rezipient der Illusion hingeben, unmittelbar und unverfälscht den Bekenntnissen eines Mörders oder Wahnsinnigen zuzuhören. Die so erzielte artifizielle Authentizität macht einen zusätzlichen Reiz aus, denn im Vergleich zur *sensational novel* wird im dramatischen Monolog ausschließlich eine Innensicht eines gestörten Geistes geboten. Extratextuell wird die Unzuverlässigkeit der Sprecherfiguren in allen Fällen durch moralische Devianz begründet, die heute wie auch im Viktorianismus unstrittig ist, denn in allen Fällen geht es um Mörder oder Verbrecher, die sich ihrer Taten rühmen und diese zu rechtfertigen und zu begründen suchen. Alle Sprecher werden von Beweggründen, die im Viktorianismus konstante Unterdrückung erfuhren – wie sexueller Begierde oder auch Perversion – zu ihrer Tat getrieben, wobei sich die Gewaltausübung stets gegen Frauen richtet. Die im Folgenden untersuchten Monologe befassen sich deshalb auch mit der Thematik der unterdrückten Sexualität und der Reduzierung der Frau auf den reinen Objektstatus.¹⁶⁵

165 Da diese Themenbereiche aber dem vordergründigen Diskurs von Verbrechen und Wahnsinn untergeordnet sind, werden sie hier nicht gesondert dargestellt, sondern im Rahmen der Einzelanalysen betrachtet.

3.4.1 »I found a thing to do«: Kontrollierter Wahnsinn in Robert Brownings »Porphyria's Lover« (1836)

»Porphyria's Lover« ist zusammen mit »Johannes Agricola in Meditation« Robert Brownings erster dramatischer Monolog und der Beginn seines »systematic attempt to examine many kinds of neurotic or insane behavior, and in particular the pathology of sexual feeling« (Armstrong 1975: 288). Bezeichnenderweise wurden die beiden Texte später dann auch gemeinsam unter dem Titel *Madhouse Cells* veröffentlicht (vgl. Byron 2003: 38): Der Geisteszustand der Sprecherfiguren bot somit schon allein aufgrund der Überschrift keinen Anlass für Zweifel. Zusammen mit Alfred Tennysons »St Simeon Stylites« gelten die *Madhouse Cells* als die ersten dramatischen Monologe überhaupt (vgl. ebd.), und wie St. Simeon Stylites zeichnet sich auch die Sprecherfigur in »Porphyria's Lover« durch extreme Geisteshaltungen aus, die durch den Einsatz unzuverlässigen Erzählens zur Darstellung gebracht werden. Im Gegensatz zu den im vorangegangenen Kapitel besprochenen Sprecherfiguren handelt es sich bei dem Sprecher von »Porphyria's Lover« – trotz der Referenzen auf Gott und anderer religiöser Implikationen, die es selbstverständlich auch zu betrachten gilt und die tendenziell Anteile einer »religious insanity« (Faas 1988: 52) anzeigen, – vornehmlich um Wahnsinn in seiner Ausprägung als Geisteskrankheit, kombiniert mit dem Bedürfnis, ein Verbrechen zu begehen. *Unreliable narration* ermöglicht dem Rezipienten einen Einblick in die Denkabläufe, Moralvorstellungen und Weltansichten des Sprechers und weist ihm so eine Rolle ähnlich der eines Psychiaters zu (vgl. Faas 1988: 6), der in diesem Fall mit der Studie eines fehlgeleiteten Triebes konfrontiert wird (vgl. Armstrong 1993: 146). Die Wirkungsweisen von *unreliable narration* als Mittel der Darstellung von Wahnsinn und der daraus resultierenden Motivation zum Verbrechen sollen im Fokus der folgenden Untersuchung stehen.

»Porphyria's Lover« behandelt die offensichtlich heimliche und von Missverständnissen und Gewalt geprägte Beziehung der Sprecherfigur zu seiner Geliebten Porphyria, die schließlich in einem Mord kulminiert. Bereits der Titel indiziert ein Identitätsproblem des Sprechers, da er ausschließlich über seine Position als Liebhaber definiert wird, im Gegensatz zu seiner Freundin aber namenlos bleibt. Gleichzeitig wird durch die Anonymität der Sprecherfigur aber auch Authentizität geschaffen: Der Rezipient wird Zeuge eines Mordgeständnisses, dessen Bestrafung noch aussteht – ein Grund dafür, warum der Sprecher seinen Namen nicht preisgegeben haben will.

Neben diesen Informationen über die Sprecherfigur, die gerade dadurch, dass der Name nicht genannt wird, aufschlussreich sind, birgt – zumindest retrospektiv – der Titel mit dem Begriff »Porphyria« auch noch einen Hinweis auf eines der beherrschenden Themen des Viktorianismus, den Wahnsinn, und

damit auch auf den Inhalt des Monologs. Porphyria ist nämlich nicht nur der Name der Geliebten, sondern auch der einer Erkrankung, ein Umstand, der in der Forschung häufig nicht wahrgenommen wird (vgl. Popowich 1999: 59).¹⁶⁶ Porphyrie, eine erbliche Stoffwechselkrankheit, galt lange Zeit als Geisteskrankheit, da das Krankheitsbild psychiatrische Symptome wie Psychosen oder Depressionen aufwies.¹⁶⁷ Der Titel »Porphyria's Lover« ist bei einer gleichzeitigen Interpretation des Eigennamens als Krankheitsbezeichnung zunächst etwas irreführend, denn im Verlauf des Monologs wird deutlich, dass nicht die Porphyria genannte Figur geisteskrank ist, sondern ihr Liebhaber, die Sprecherfigur.¹⁶⁸

Die Darstellung der Geisteskrankheit der Sprecherfigur basiert in diesem Monolog wesentlich auf dem Einsatz unzuverlässigen Erzählens. Die Zuverlässigkeit der Sprecherfigur wird bereits in den ersten Zeilen des Textes durch ihre recht extreme und von der Norm abweichende Wahrnehmung der Umgebung infrage gestellt: »The rain set early in to-night, / The sullen wind was soon awake, / It tore the elm-tops down for spite, / And did its worst to vex the lake.« (Z. 1 – 4). Die subjektive Empfindung der Sprecherfigur wird in dieser Passage durch die Personifikation des Windes unterstrichen, der durch das Adjektiv »sullen« (Z. 2) bereits als übellaunig charakterisiert wird und dem der Sprecher böartige Absichten unterstellt. Deutlich wird bei dieser Darstellung, dass der Sprecher sich vom Wind bedroht fühlt und sich über ihn ärgert. Der See wird in der Formulierung »did its worst to vex the lake« (Z. 4) vom Sprecher als Platzhalter für die eigene Gefühlslage verwendet. Letztendlich drückt die äußerst subjektive, negativ gefärbte Beschreibung der umgebenden Natur und des

166 Allerdings kann die Erstverwendung des Begriffs für eine Krankheit mit psychischen Auswirkungen nicht genau belegt werden. Es ist möglich, dass der Begriff bereits als Bezeichnung für Wahnsinn in Gebrauch war, bevor er das erste Mal 1857 definiert und schriftlich erwähnt wurde. Vgl. hierzu Popowichs Aufsatz »Porphyria is Madness« (1999), in dem er den Beweis zu erbringen versucht, dass Browning die Krankheit als solche schon in den 30er Jahren des 19. Jahrhunderts bekannt war.

167 In den 1850er Jahren bestand in Großbritannien sogar die Befürchtung, dass Königin Viktoria selbst Opfer dieser »hereditary mental condition« geworden sein könne (vgl. Purchase 2006: 92 f.).

168 Der ursprüngliche Titel des Monologs, »Porphyria«, wäre in dieser Hinsicht aussagekräftiger, da er klarer das Thema des Wahnsinns denotierte – in dem Fall, dass Browning mit dieser tatsächlich vertraut gewesen wäre: »While there doubtless can never be direct proof that with the first title ›Porphyria,‹ he [Browning] referred to a distinct condition of madness encountered in his wide-ranging explorations, which included ›madhouse cells,‹ it seems more than sufficiently probable that the first two titles [the other being ›Madhouse Cells,‹ subtitled ›Porphyria's Lover,‹] of the work are more useful as a guide to his original focus than the one by which the poem is now known« (Popowich 1999: 65). Durch die Hinzufügung von »Lover« 1849 rückt die Beziehung stärker in den Fokus und die Assoziation mit dem Krankheitsbild wird marginalisiert (vgl. ebd.: 60).

Wetters,¹⁶⁹ die Wut des Sprechers, seine »zerstörerische Aggressivität und Leidenschaft« (Faas 1974: 131), die später unterdrückt werden, aber auch seine Isolation aus. Das abnorme psychologische Profil des Sprechers wird so bereits in den ersten vier Zeilen des Monologs wahrscheinlich, ohne dass es zur Gewissheit wird (vgl. Rader 1984: 111). Darüber hinaus wird der Eindruck, dass der Sprecher in seiner eigenen Persönlichkeit und seiner subjektiven Welt verhaftet ist, durch das Fehlen einer fassbaren Zuhörerfigur verstärkt.¹⁷⁰ Diese ausschließlich vom Ich aus gesehene Betrachtung der Situation durch den Sprecher wird auch von Byron (2003: 38) festgestellt: »As the pathetic fallacy of the opening immediately suggests, the external world exists for this speaker only as a projection of himself, and the reliability of what he sees is immediately questioned.« Trotz dieser zutreffenden Analyse versäumt Byron es aber, das für diesen beim Rezipienten entstehenden Eindruck verantwortliche Erzählphänomen, *unreliable narration*, zu benennen oder zu analysieren – und das, obwohl es durch die extrem subjektive Haltung der Sprecherfigur bereits in den ersten Zeilen dieses dramatischen Monologs deutlich wird.

Die negative Wahrnehmung der Umwelt wird durch die Ankunft der Geliebten ins Gegenteil verkehrt, wobei auch der Unterschied zwischen draußen und drinnen und damit auch die Abkapselung der Sprecherfigur von der Außenwelt unterstrichen wird. Porphyrias, durch das verwendete Verb »glide« (Z. 6) fast feenhaft anmutender, Eintritt in die Welt des Sprechers verändert die Atmosphäre in der Hütte – ein Umstand, der der Sprecherfigur ebenfalls bewusst ist: »[S]traight / She shut the cold out and the storm / And kneeled and made the cheerless grate / Blaze up, and all the cottage warm« (Z. 6–9).¹⁷¹

169 Wie bereits des Öfteren bemerkt, wird das Wetter im dramatischen Monolog sehr häufig thematisiert, auch um bestimmte Gefühlslagen besser ausdrücken zu können. Dieses deutliche Interesse an meteorologischen Phänomenen ist ein Erbe der Romantik, wie Tucker (1984: 130) erklärt: »One striking trait that witnesses across generations to th[e] Romantic lineage is a preoccupation with the weather, which pervades each of the first Victorian monologues. The Romantics had often conceived the problems of relating thought to phenomena, or self to context, in terms of inner and outer weather. Given the habitual reliance of these weather-wise precursors upon climate as both an impetus to the life and mind and an image for it, we may find it more than a coincidence that the maiden ventures of both the principal Victorian exponents of dramatic monologue make so much of season, sky, and storm.« Zur Bedeutung von Wetterphänomenen im englischen Roman vgl. Kullmann (1995).

170 In der Forschung wird viel darüber diskutiert, ob »Porphyria's Lover« eine Zuhörerfigur aufweist oder nicht (vgl. z. B. Langbaum 1957: 182 ff.; Eggenschwiler 1970: 45). Die Isolation und Existenz des Sprechers unabhängig von der Außenwelt machen eine Zuhörerfigur jedoch entbehrlich, v. a. da die Situierung der Sprecherfigur bereits eine Distanz zum Rezipienten bewirkt (vgl. Rohwer 2006: 146).

171 Diese Zeile scheint John Ruskins Verherrlichung der Frauenrolle und des Heims in seinem Essay *Sesame and Lilies* (1864: 91) zu antizipieren: »This is the true nature of home – it is the place of Peace; the shelter, not only from all injury, but from all terror, doubt, and

Trotz dieser positiven Veränderungen, die Porphyrias Ankunft in seiner unmittelbaren Umgebung bewirkt, bleibt der Sprecher zunächst bei seiner verärgerten Grundhaltung, denn obwohl die Geliebte ihn anspricht, antwortet er nicht (Z. 15). Die diese Verweigerung beschreibende Formulierung »When no voice replied« erscheint dabei absichtlich unpersönlich und unemotional gewählt zu sein. Der Sprecher begibt sich so auf eine anscheinend sachliche Beobachterposition, die er auch im weiteren Verlauf des Monologs immer wieder einnimmt, ohne dadurch aber Objektivität erreichen oder auch nur simulieren zu können. Stattdessen ist gerade diese Unfähigkeit, sich angemessen und emotional mit dem Geschehen auseinander zu setzen, ein Hinweis auf die Persönlichkeitsstörung des Sprechers. Die Geisteskrankheit und der Wahnsinn der Sprecherfigur werden gerade durch die Diskrepanz zwischen äußerlicher Kontrolliertheit und tiefer gehender emotionaler Erregung darstellbar. Die Tatsache, dass dieser dramatische Monolog im Gegensatz zu vielen anderen Texten nicht in letzter Konsequenz einen natürlichen Sprechakt imitiert, sondern stattdessen stetig am Reimschema und, bis auf wenige Ausnahmen, am regelmäßigen Metrum festhält, verschärft den Gegensatz zwischen zur Schau gestellter Sachlichkeit einerseits und Geistesgestörtheit andererseits (vgl. Faas 1974: 131). Dieser Gegensatz wird zum Zeichen des Wahnsinns (vgl. ebd.): Die »matter-of-fact-simplicity [...] is [the] sign of madness« (ebd., Faas zitiert Mrs. S. Orrs *Handbook* von 1902). Auch wenn diese »matter-of-fact-simplicity« des Sprechers auf den ersten Blick »verbal tics« oder »verbal habits of the narrator« (Wall 1994: 19 f.) als Signale für *unreliable narration* auszuschließen scheint, so gibt es dennoch zusätzlich Auffälligkeiten im Diskurs der Sprecherfigur, die den Eindruck der »madness« ergänzen. Die unterschwellig gärende und unterdrückte Ungeduld und Aggressivität wird z. B. durch das im gesamten Text beständig wiederholte »and« – sei es nur als Konjunktion oder im Rahmen des rhetorischen Stilmittels der Anapher – deutlich: »[T]he insistent repetition conveys the watchful protagonists disturbed emotions« (Dupras 1990: 182).

In der detaillierten Schilderung, wie Porphyria ihre Kleider ablegt (Z. 10–13), lässt der Sprecher eine klare »Affinität zum Zwanghaften« (Rohwer 2006:

division. In so far as it is not this, it is not home; so far as the anxieties of the outer life penetrate into it, and the inconsistently-minded, unknown, unloved, or hostile society of the outer world is allowed by either husband or wife to cross the threshold, it ceases to be home; it is then only a part of that outer world which you have roofed over, and lighted fire in. But so far as it is a sacred place, a vestal temple, a temple of the hearth watched over by Household Gods, before whose faces none may come but those whom they can receive with love [...] so far it vindicates the name, and fulfills the praise, of home. And wherever a true wife comes, this home is always round her. The stars only may be over her head; the glow-worm in the night-cold grass may be the only fire at her foot: but home is yet wherever she is; and for a noble woman it stretches far round her, better than ceiled with cedar, or painted with vermilion, shedding its quiet light far, for those who else were homeless.«

147) erkennen. Der Sprecher beobachtet Porphyria akribisch genau, ohne dass ein emotionales Interesse deutlich erkennbar wird (vgl. ebd.). Der Vorgang findet allerdings in der Schilderung »and let the damp hair fall« (Z. 13) seinen Abschluss und deutet an, dass insbesondere Porphyrias Haare bei dem Sprecher offensichtlich Erregung auszulösen vermögen. Sein weiterer Bericht, obwohl vordergründig weiterhin äußerst beherrscht, weist ebenso wie die Passage, in der sich Porphyria entkleidet, deutliche Hinweise auf tief empfundene Körperlichkeit auf: »She put my arm about her waist/ And made her smooth white shoulder bare,/ And all her yellow hair displaced./ And, stooping, made my cheek lie there/ And spread, o'er all, her yellow hair« (Z. 16–20). Durch die zahlreichen /m/- und /s/-Laute sowie die – teilweise ausführliche – Erwähnung verschiedener Körperteile (»arm« [Z. 16], »waist« [Z. 16], »smooth white shoulder bare« [Z. 17], »cheek« [Z. 19]) und die zweifache Erwähnung von »yellow hair« (Z. 18; 20) wird die angebliche Unbeteiligtheit und Selbstbeherrschung des Sprechers widerlegt. Zwischen der durch die Beschreibung evozierten Sinnlichkeit der Situation, der sich der Sprecher schmerzhaft bewusst ist, und seiner zur Schau getragenen Leidenschaftslosigkeit besteht ein deutlicher Widerspruch, der aber die viktorianische Einstellung zum Körper widerspiegelt. So entspricht der Umstand, dass der Sprecher seine Erregung nicht offen verbalisiert, durchaus dem Ideal der Asexualität (vgl. Purchase 2006: 14). Gleichzeitig aber stilisiert er durch seine Beschreibung Porphyrias Körper bzw. bestimmte Körperteile zum Fetisch¹⁷² und offenbart so seine tatsächlichen, der Idealvorstellung zuwider laufenden »unwholesome« bodily and sexual impulses« (ebd.). Die Unzuverlässigkeit der Sprecherfigur wird deutlich durch die Unstimmigkeit zwischen ihrem Kommentar über Porphyria und der eigenen, in diesem Kommentar impliziten, unbeabsichtigten Selbstentlarvung belegt (vgl. Nünning 1998: 28).

Die Unzuverlässigkeit der Sprecherfigur führt auch dazu, dass die Darstellung, in der Porphyria den Sprecher zu verführen versucht, in Zweifel gezogen werden muss.¹⁷³ Die oben zitierte Passage lässt dies zwar vermuten, doch beruht

172 Purchase (2006: 15) verweist in diesem Zusammenhang auf Thomas Hardys Roman *Tess of the d'Urbervilles* (1891), in dessen Verlauf die Körperteile von Tess immer wieder zum Fetisch gemacht werden.

173 Der Name »Porphyria« legt möglicherweise auch die Assoziation mit einer Schlange und deren Verschlagenheit nahe (vgl. Gribble 2003: 17), wie sie auch durch das Verb »glide« (Z. 6), welches Porphyrias Eintritt in die Hütte beschreibt, geweckt wird. Allerdings vergisst die Forschung dabei, auf von dem Begriff »Schlange« ausgehende weiterführende Anschlüsse, wie z. B. den Verweis auf die Rolle der Schlange im Sündenfall und die damit zusammenhängende Schuldfrage der Frau, einzugehen. Des Weiteren ist die Forschung an dieser Stelle sowieso etwas zu oberflächlich vorgegangen, da »Porphyre« zwar eine Schlange bezeichnet, aber lediglich eine ganz bestimmte Unterart, die aufgrund ihrer purpurnen Farbe diesen Namensteil erhält. Die gedankliche Verknüpfung von »porphyre« und

diese Sicht der Dinge ausschließlich auf der Wahrnehmung der Sprecherfigur. Porphyria erscheint so auch als der aktive und tatkräftige Part der Beziehung. Im Gegensatz zum schon auffällig – und aufgrund dieser Tatsache unheimlich wirkenden – passiven Sprecher, der letztlich nur dasitzt und beobachtet und so genau dem viktorianischen Ideal des weiblichen Körpers («asexual, passive and sedentary» [Purchase 2006: 13]) entspricht, wird sie tätig: Sie zündet das Feuer an, entkleidet sich und sucht körperliche Nähe. Auch scheint sie zumindest ein wenig zu sprechen und ihre Gefühlslage in Worte zu fassen: »Murmuring how she loved me – she / Too weak, for all her heart's endeavour, / To set its struggling passion free / From pride and vainer ties dissever / And give herself to me for ever« (Z. 21 – 25). Da diese Äußerung aber eine Wiedergabe und Zusammenfassung der angeblichen Worte Porphyrias durch die Sprecherfigur ist, muss auch hier die Zuverlässigkeit des Inhalts infrage gestellt werden. Der Einsatz von *unreliable narration* wird hier durch die offensichtliche Diskrepanz zwischen der Wiedergabe der Ereignisse durch den Sprecher und seine Interpretation derselben belegt (vgl. Nünning 1998: 28). Besonders das »murmuring« (Z. 21) legt die Vermutung nahe, dass der Sprecher das Verhalten seiner Geliebten möglicherweise überinterpretiert und so ausdeutet, wie es für ihn wünschenswert wäre.¹⁷⁴ Er analysiert Porphyrias Handeln so, dass es mit seinen Wünschen und Motiven übereinstimmt.¹⁷⁵ Das Liebesbekenntnis Porphyrias ist immerhin nicht sonderlich wortreich oder gut verständlich, sodass der Sprecher möglicherweise auch das hört, was er hören will. Das nachfolgende »[t]oo weak« (Z. 22) ist denn auch die Charakterisierung Porphyrias durch den Sprecher und nicht eine Selbstbeschreibung Porphyrias und zeigt folglich das Wunschdenken des Sprechers und seine Illusion seiner eigenen moralischen Überlegenheit. Unter dem Eindruck seiner eigenen übersteigerten Eifersucht interpretiert er Porphyrias Lebenswandel (Z. 22 – 24) und projiziert seine persönliche negative Sichtweise hinsichtlich ihres Lebens auf Porphyria selbst, sodass es den Anschein hat, dass sie seine Ansichten teile. Er selbst verachtet Porphyria in gewisser Weise für ihre angebliche Schwäche, ihren Stolz und andere, in seinen Augen nutzlose Bindungen. Diese Verachtung entspringt jedoch seinem Wissen um das eigene Außenseitertum, die Isolation und die eigene Fehlbarkeit, die er allerdings nicht wahrhaben will. Durch diese Darstellungsweise, die Porphyrias Verhalten eine Bedeutung zuschreibt, die der Rezipient infrage stellen muss,

Schlange kann daher nicht vollends überzeugen. Auch die von Karlin (1993: 210) festgestellte Schlangenartigkeit Porphyrias ist nicht uneingeschränkt nachzuvollziehen, es sei denn, es ginge um die angebliche Verführungskraft der Frau im allgemeinen.

174 Dieser Ansicht ist auch Petch (1984: 42): »Murmuring how she loved me« is [...] a self-directed and self-serving interpretation of what she might have said. His [the speaker's] voice reads its meanings into hers [Porphyria's].«

175 Vgl. Eggenschwiler (1970: 42), der ebenfalls die Diskrepanzen in den Beschreibungen Porphyrias herausstellt.

verliert der Sprecher das Vertrauen desselben und macht sich selbst zum Untersuchungsobjekt: »By [...] blatantly appropriating the consciousness of another in order to control meaning, the speaker loses any confidence we may have left in his authority and turns himself into the object of interpretation« (Byron 2003: 39).

Der die Passage abschließende Anspruch des Sprechers, Porphyria möge sich ihm für immer hingeben, steht in völligem Gegensatz zu der ansonsten vorherrschenden »pathologischen Teilnahmslosigkeit« (Faas 1974: 131) und Passivität der Sprecherfigur, seiner offensichtlichen gesellschaftlichen Unterlegenheit gegenüber Porphyria und seiner Abhängigkeit von ihr, die in Aussagen wie »But passion sometimes would prevail, / Nor could to-night's gay feast restrain / A sudden thought of one so pale / For love of her, and all in vain: / So, she was come through wind and rain« (Z. 26 – 30) zu Tage tritt. Die Rollen von Sprecherfigur und Geliebter sind offensichtlich vertauscht und entsprechen nicht dem viktorianischen Geschlechterverständnis, das Passivität für Frauen und Aktivität für Männer vorsieht (vgl. Purchase 2006: 73 f.). Während der Sprecher auf passive Häuslichkeit beschränkt ist, nimmt Porphyria am gesellschaftlichen Leben teil. Der Sprecher ist von sozialen Ereignissen wie der »gay feast« (Z. 27) ausgeschlossen und darauf angewiesen, dass sich seine Geliebte an ihn erinnert und sich auf den Weg zu ihm begibt. In diesem Zusammenhang betont der Sprecher wieder die widrige Wetterlage, der sich Porphyria aussetzen muss, um zu ihm zu gelangen. Die Tatsache, dass Porphyria trotzdem zu ihm kommt, steht wiederum in deutlichem Widerspruch zu der Tatsache, dass es nur ein »sudden thought« (Z. 28) war, der sie hierzu bewegt hat. Der Aufwand steht in keinem Verhältnis zu dem angeblich auslösenden Moment, welches auch im Widerspruch zu der vom Sprecher sonst vertretenen Ansicht, Porphyria würde sich nach ihm verzehren, steht. Die so entstehende Unstimmigkeit wird nicht durch Porphyrias Verhalten hervorgerufen, sondern geht zu Lasten der Sprecherfigur. Der Monolog nutzt hier unzuverlässiges Erzählen auf Basis der deutlichen »Widersprüche [...] innerhalb des narrativen Diskurses« (Nünning 1998: 27) des Sprechers. Darüber hinaus kommt es auch zu einer weiteren ungewollten Selbstenthüllung (vgl. ebd.: 28). Die Wertung, dass Porphyria ihm nur einen »sudden thought« (Z. 28) widmet, entlarvt die vom Sprecher gefühlte Minderwertigkeit. Diese wiederum steht aber in deutlichem Gegensatz zu der besonders hervorgehobenen Anstrengung, die die Geliebte auf sich nimmt, um bei ihm zu sein. Die »Widersprüche [...] innerhalb des narrativen Diskurses« (vgl. Nünning 1998: 27) enthüllen so auch die im Charakter des Sprechers angelegten Oppositionen.

Der in der Passage deutlich belegte Rollentausch zwischen Mann und Frau – unverkennbar gezeigt in der Szenerie der Frau, die einem Ritter gleich Wind und Regen trotzt, um dem Geliebten nahe zu sein, und nicht umgekehrt – beschränkt sich allerdings auf den Gegensatz zwischen Aktivität und Passivität. Darüber

hinaus werden die misogynen Vorurteile der viktorianischen Zeit durch die Sprecherfigur bedient, die zumindest in dieser Hinsicht hohe Normenkonformität zeigt. Die schon gezeigte Verachtung und Überheblichkeit der Sprecherfigur gegenüber der Geliebten wird durch die Darstellung Porphyrias als Opfer ihrer Begierden, ihrer »passion« (Z. 23; 26), intensiviert. Obwohl der Sprecher derjenige ist, der aufgrund seiner Passivität von Porphyrias Emotionen profitiert, steht er Porphyrias weiblicher Leidenschaft ablehnend gegenüber, steht sie doch in völligem Gegensatz zu seiner beherrschten – und damit maskulinen – Leidenschaftslosigkeit. Porphyrias, von Gefühlen und Verlangen getriebenes, Verhalten wertet die Sprecherfigur als typisch weibliche Schwäche. Die von ihm empfundene Körperlichkeit Porphyrias widerspricht den verklärten viktorianischen Idealvorstellungen von Weiblichkeit, wie sie unter dem Schlagwort *Angel in the House* propagiert wurden: »Die wichtigste Aufgabe der als rein und untadelig geltenden Frauen war es, das Haus zu einem Hort der Ruhe, Erholung und Integrität zu machen.« (Nünning 2000: 17). John Ruskin idealisiert die Rolle der Frau und betont die Funktion des Hauses als natürliches Habitat der Frau in seinem Aufsatz *Sesame and Lilies* (1864) ebenfalls (vgl. Fußnote 171). Er weist der Frau das Heim als geschützte Sphäre zu, in der sie »ihre natürliche Sanftmut, Reinheit und Moral aufrecht erhalten« kann (vgl. Nünning 2000: 17). Paradoxerweise werden Frauen aber gleichzeitig als »figures ›of the body‹« (Purchase 2006: 74) behandelt, deren Körperlichkeit, so wie sie auch bei Porphyria zu beobachten ist, Ausdruck des Frauen unterstellten Reproduktionswunsches sind: »Men [...] thought that women and their ›natural‹ desires for reproduction were determined by their essential physicality, by what male-authored medical textbooks described as their ›uterine economy‹.« (ebd.)

Erschien das Verhalten der Sprecherfigur bis dahin bereits suspekt, zumal es eben besonders in seiner Passivität dem extratextuellen Bezugsrahmen des gesellschaftlichen Normensystems widerspricht (vgl. Nünning 1998: 30), so wird in dem Moment, in dem der Sprecher endlich die Initiative ergreift und tätig wird, sein Wahnsinn als Tatsache unumstößlich etabliert, denn seine einzige wirkliche Aktion ist der Mord an Porphyria. Eingeleitet wird diese Periode kurzer Aktivität durch eine weitere Deutung von Porphyrias Verhalten durch den Sprecher (»at last I knew / Porphyria worshipped me« [Z. 32 – 33]), bei der es sich höchstwahrscheinlich ein weiteres Mal um eine Fehl- bzw. Überinterpretation handelt (vgl. Nünning 1998: 28). Diese verfälschte Wahrnehmung löst beim Sprecher jedoch eine Gefühlsregung aus, die er dieses Mal auch eingesteht: »[S]urprise / Made my heart swell, and still it grew / While I debated what to do« (Z. 33 – 35). Der Verwirrung, die die plötzliche Aufwallung der Emotionen ausgelöst hat, begegnet der Sprecher also sogleich mit gewohnter, kontrollierter und beherrschter Sachlichkeit, die aber immer noch von Aktionslosigkeit gekennzeichnet ist.

Umso schockierender und überraschender ist der Vorgang des Mordes an Porphyria. Das bereits zitierte »[w]hile I debated what to do« (Z. 35) lässt zunächst vermuten, dass der Sprecher möglicherweise den Mord bereits plant oder zumindest darüber fantasiert. Die Beiläufigkeit, mit der die Sprecherfigur dann aber sein Verbrechen beschreibt, entlarvt die Tat als Zufallsprodukt eines gestörten und gewalttätigen Geistes, suggeriert aber gleichzeitig, dass der Sprecher sein Verhalten als normal kategorisiert: »I found/A thing to do, and all her hair/In one long yellow string I wound/Three times her little throat around,/And strangled her« (Z. 37–41). Der Wahnsinn der Sprecherfigur tritt hier in der Unfähigkeit, seine Tat angemessen zu bewerten, deutlich zu Tage. Seine Schilderung des Mordes als Zeitvertreib, als etwas, das im Affekt geschehen ist, schockiert durch die zumindest auf den ersten Blick bestehende Gefühlskälte und Gleichgültigkeit, mit der der Sprecher von seiner Tat berichtet und durch die die Brutalität des Aktes noch gesteigert wird.¹⁷⁶ Hierzu trägt auch bei, dass bei genauerer Betrachtung die wahre, unterschwellige, durch den Mord ausgelöste, Erregung des Sprechers deutlich wird. Allein die Wahl der »Mordwaffe«, Porphyrias langes blondes Haar, lässt Rückschlüsse darauf zu, dass für den Sprecher der Akt des Mordens ein sinnliches Vergnügen ist. Unterstützt wird diese Sichtweise dadurch, dass der relativ regelmäßige Jambus des Gedichts an dieser Stelle unterbrochen wird und die Aneinanderreihung der Wörter »one long yellow string« (Z. 39) zu einer Verlangsamung des Lesetempos führt, wodurch diese Passage besonders hervorgehoben wird und der Eindruck entsteht, der Sprecher genieße und durchlebe retrospektiv noch einmal seine Tat. Der Genuss des Sprechers wird zusätzlich durch die Verwandtschaft der Wörter »string« (Z. 39) und »strangled« (Z. 41), aber auch durch die lautliche Ähnlichkeit zwischen »three« (Z. 40) und »throat« (Z. 40) fühlbar. Die zur Schau gestellte Gleichgültigkeit des Sprechers zeugt ebenso von seiner »moral insanity« (Faas 1988: 44 f.) wie die unterschwellig empfundene Lust, die der Sprecher zwar nicht wissentlich preisgibt, die der Rezipient aber einem Psychiater gleich anhand der genannten Hinweise aufzudecken vermag (vgl. ebd.: 6).

Der Wahnsinn der Sprecherfigur zeigt sich auch im weiteren Verlauf des Monologs durch den fortgesetzten Einsatz unzuverlässigen Erzählens, das sich wie auch bereits zu Beginn des Textes hauptsächlich in der Fehl- und Überinterpretation des Sprechers, der Unfähigkeit, das Geschehen – und vor allem auch das Verhalten Porphyrias – adäquat zu beurteilen, zeigt (vgl. Nünning 1998: 28).

176 Dupras (1990: 182) misst im Zuge einer solchen Interpretation der Kommasetzung besondere Bedeutung bei. Ihre Einschätzung, dass durch die Beiläufigkeit oder Zufälligkeit der Schrecken der Tat reduziert würde, kann jedoch nicht vollends überzeugen: »[The] intervening comma at the climactic moment of strangulation, ›Three times her little throat around,/And strangled her‹ (ll. 40–41) complicates the event; it no longer seems quite so inevitable or horrible, but rather accidental, wistful, or playful.«

Auf diese Weise vollzieht der Sprecher augenscheinlich zwar eine Rechtfertigung der Tat, doch ist davon auszugehen, dass eine solche Deutung seiner Äußerungen nur durch einen Rezipienten, der moralische Normen vertritt, vorgenommen werden kann. Der Sprecher hingegen empfindet – wenn überhaupt – nur einen sehr kurzen Moment der Reue, der durch das emphatische »No pain felt she;/I am quite sure she felt no pain« (Z. 42–43) angedeutet wird und der darauf hindeutet, dass dem Sprecher bei dem Gedanken, er könne Porphyria doch Schmerz zugefügt haben, unwohl ist. Gleichzeitig mag der Chiasmus aber auch eine gewisse Enttäuschung darüber ausdrücken, dass Porphyria so gegenüber dem Schmerz gefeit war (vgl. Dupras 1990: 182).

Auf jeden Fall aber ist sich die Sprecherfigur ihrer Sache sicher, wobei sie diese Sicherheit aus der für *unreliable narration* typischen Fehlinterpretation der Ereignisse bezieht (vgl. Nünning 1998: 28). So brüstet sich der Sprecher damit, durch den Mord Porphyrias größten Wunsch – die ewige Zweisamkeit mit dem Geliebten – erfüllt zu haben, und ist überzeugt, dass Porphyria ihm dankbar dafür ist: »The smiling rosy little head,/So glad it has its utmost will,/That all it scorned at once is fled,/And I, its love, am gained instead!« (Z. 53–56) Interessant ist in dieser Passage die Fragmentarisierung der Wahrnehmung durch die Sprecherfigur, die ihren Fokus ausschließlich darauf ausrichtet, Porphyria mit Attributen zu versehen, die suggerieren, dass die Geliebte noch lebt. Neben »smiling« (Z. 53) und »rosy« (Z. 53), Attribute, die Vitalität ausdrücken, wird Porphyria durch das »little« (Z. 53) verniedlicht. Es entsteht so der Eindruck, dass der Sprecher mit seinem Werk zufrieden ist, Porphyria ihm jetzt besser gefällt als zuvor – zumal die gewählten Adjektive in deutlichem Kontrast zu der Passage stehen, in der Porphyria als sexuell aktive Frau geschildert wird (Z. 16–20). In dieser Formulierung tritt darüber hinaus einmal mehr die Überhöhung der eigenen Persönlichkeit zu Tage, die sich auch zu Beginn des Monologs bereits durch »[a]nd give herself to me for ever« gezeigt hatte (Z. 25). Der Sprecher suggeriert nicht nur, dass Porphyria sich nichts mehr gewünscht hat, als mit ihm vereint zu sein; darüber hinaus stilisiert er sich zu einer gottgleichen Figur, der sich Porphyria als Opfergabe hingeben sollte, und auch die Tatsache, dass Porphyrias Wunsch von ihm oder durch ihn erhört wurde, legt eine religiöse Assoziation nahe (vgl. Rohwer 2006: 145). Bezeichnenderweise unterstellt der Sprecher Porphyria denn auch, Erleichterung empfinden zu müssen, da sie von allem, was ihr verhasst war, nun sozusagen erlöst sei. In dieser Darstellung wiederholt der Sprecher unbewusst die Projektion seiner eigenen Gefühle auf Porphyria, denn – wie bereits festgestellt – nicht sie, sondern er verachtete ihre gesellschaftlichen Bindungen und war über diese erzürnt (Z. 22–24; 27) oder empfand sie sogar als Bedrohung (vgl. Rohwer 2006: 145). Die Bewertung seines Weges, Porphyrias angeblich sehnlichsten Wunsch zu erfüllen, ist von makabrer Ironie geprägt und offenbart auch ab-

schließend ein weiteres Mal die gewaltige Hybris der Sprecherfigur, die sich darin zeigt, dass der Sprecher glaubt, Porphyria besser zu kennen als diese sich selbst (vgl. ebd.). Außerdem ist die Sprecherfigur davon überzeugt, dass Porphyria ausschließlich von einem einzigen Herzenswunsch beseelt sei, dessen Inhalt nur er selbst ist: »Porphyria's love: she guessed not how / Her darling one wish would be heard« (Z. 56 – 57).

Insgesamt erscheint der Sprecher sehr zufrieden mit dem Ergebnis seiner Tat, ist es ihm doch so gelungen, die Machtverhältnisse in der Beziehung zu Porphyria umzukehren und so – wenn auch künstlich – die konventionelle Rollenverteilung herzustellen: »I propped her head up as before, / Only, this time my shoulder bore / Her head, which droops upon it still« (Z. 50 – 52). Bezeichnenderweise zeigt sich gerade in dem offensichtlichen Wunsch des Sprechers, den traditionellen Normen des hierarchischen Verhältnisses zwischen Mann und Frau zu entsprechen, seine Geistesgestörtheit. Ihm ist jedes Mittel recht – auch das des Mordes – um die ihm seiner Ansicht nach zustehende Machtposition zu erlangen. Mit der Machtposition verbunden ist auch seine unbändige Begierde, Porphyria zu besitzen, die Geliebte auf ein Besitzobjekt zu reduzieren. Dieser Wunsch, der in noch milder Form, da er Porphyria noch Handlungsspielraum gewährte (Z. 25), bereits zu Beginn des Monologs evident war, wird nun als Motivation für das Verbrechen entlarvt. Der Sprecher zeigt sich von dem Besitzwunsch geradezu besessen, sodass der Begriff »possession« eine ganz neue Bedeutung gewinnt: Dem Sprecher reicht es nicht, Porphyria nur einfach zu besitzen, er ist von diesem Gedanken besessen und wird so von seinen eigenen fehlgeleiteten Trieben in Besitz genommen. In dieser abnormen Wahrnehmung ist Porphyrias Tod der einzige Weg, die Geliebte ewig an sich zu binden und vor allen Dingen sie ihrer Aktivität und damit Vormachtstellung zu berauben. So betont der Sprecher denn auch Porphyrias neue »Passivität«, die ihm Harmonie beschert und die er sichtlich genießt: »And thus we sit together now, / And all night long we have not stirred« (Z. 58 – 59).

Die »moral insanity« (Faas 1988: 44 f.) der Sprecherfigur wird durch verschiedene Signale unzuverlässigen Erzählens angezeigt und dargestellt. Auf einen viktorianischen Rezipienten, der durch das Lesen des Textes sein Interesse und seine Neugier an einer abnormen Psyche befriedigen konnte, muss der Wahnsinn der Sprecherfigur zutiefst verstörend gewirkt haben, da der Sprecher zwar einwandfrei geisteskrank ist, gleichzeitig aber auch viktorianische Normen vertritt und subtil nutzt, um seine Tat in einen Rechtfertigungskontext zu setzen. So ist eine Vorrangstellung der Frau gegenüber dem Mann und eine Vertauschung der geschlechtsbezogenen »public« und »private spheres« im Viktorianismus ebenso inakzeptabel wie eine Frau, die sich, getrieben von ihrer »passion«, einem sozial niedriger stehenden Geliebten heimlich hingibt. Diese Vergehen ziehen im viktorianischen Verständnis Sanktionen nach sich und legen

ebenso wie die Tatsache, dass Prophyria entgangen sein soll, dass ihr Liebhaber wahnsinnig war, nahe, dass Prophyria selbst von Trieben geleitet und damit in viktorianischer Terminologie auch geistesgestört war.¹⁷⁷ »Fehlgeleitete« Sexualität, wozu man z. B. Prostitution rechnete, galt als angeborener Wahnsinn, über den das Individuum wenig Kontrolle hatte, wenn die Krankheit einmal ausgebrochen war (vgl. Gilman 1985: 70 f.). Wahnsinn manifestierte sich so über Sexualität und hatte in dieser Kombination große Zerstörungskraft (vgl. ebd.): »The degenerate is a time bomb who at some moment will explode, destroying those who let themselves be seduced« (ebd.).¹⁷⁸

Der letzte Satz des Textes »And yet God has not said a word« (Z. 60) fügt dem Text eine Zusatzbedeutung hinzu, die auch im Titel möglicherweise schon angedeutet wurde und zu erklären vermag, warum Browning den Begriff »Lover« später noch hinzugefügt hat. Der Eindruck des Sprechers, dass Gott zu der Tat geschwiegen hat und die Sprecherfigur sich dieses Umstandes bewusst ist, mag zunächst darauf hinweisen, dass er eine Reaktion Gottes erwartet hat und dass er möglicherweise die Strafe Gottes fürchtet oder dessen Lob wünscht (vgl. Byron 2003: 40). Durch den Titel des dramatischen Monologs jedoch gewinnt dieser letzte Satz eine Bedeutung, die den Text fest im viktorianischen Kontext verankert und den Sprecher als möglicherweise zusätzlich »religious insane« (vgl. Faas 1988: 52) entlarvt. Die zu Beginn diskutierten Deutungen des Begriffs »Porphyria« als reiner Eigename, Name einer Schlange oder eben als Bezeichnung der Krankheit müssen noch um eine religiöse Interpretationsmöglichkeit ergänzt werden, die der Entstehungskontext des dramatischen Monologs wahrscheinlich werden lässt. 1830 war das Hauptwerk des Neoplatonisten Porphyrius von Tyrus ins Englische übersetzt worden.¹⁷⁹ Hierbei handelt es sich um ein Pamphlet gegen die Christen und das Christentum, das Porphyrius für unsinnig und verderblich hielt (vgl. Berchman 2005). Er war der Ansicht, dass das Christentum eine absurde und irrationale Konzeption von Göttlichkeit vertrete. In diesem Kontext könnte der Sprecher dann als Liebhaber der Philosophie von Porphyrius gelten. Der Sprecher lehnt die christliche Religion ab und stellt den christlichen Gott infrage, da dieser nicht auf die verbrecherische Tat reagiert hat. Die Abwesenheit Gottes rechtfertigt die Tat des Sprechers zwar

177 So wird z. B. Bertha Masons Irrsinn in Charlotte Brontës *Jane Eyre* durch ihre übersteigerte und animalische Sexualität angezeigt und verstärkt.

178 Diese Betrachtungsweise bezieht sich zwar auf das Fin-de-siècle, kann aber ohne weiteres übernommen werden, da die Frau auch schon zuvor in ähnlicher Weise als »the Other« gesehen und wahrgenommen wurde. Gilman (1985: 71) stellt fest: »[T]he woman [...] had been distanced as a different species, a different form of life. Close to the jungle beast in her sexuality, she could be tamed only through violence.« Einer solchen Sichtweise würde der Sprecher von »Porphyria's Lover« wohl weitestgehend zustimmen.

179 Der Titel der Übersetzung lautet *Arguments of Celsus, Porphyry, and the Emperor Julian, Against the Christians*.

nicht, aber es erfolgt auch keine Sanktion. Gerade die Feststellung »And yet God has not said a word« (Z. 60) zeigt, dass Gott auf unmoralische und kriminelle Handlungen nicht reagiert, und drückt so unterschwellig die Abwesenheit, wenn nicht sogar die Nichtexistenz Gottes aus. »Porphyria's Lover« könnte so als Indiz dafür gelten, dass Gott ein rein menschliches Konzept ist.

Insgesamt ist »Porphyria's Lover« ein Musterbeispiel unzuverlässigen Erzählens im dramatischen Monolog, mittels dessen viele verschiedene vorherrschende Themen des Viktorianismus zur Darstellung gebracht werden. Der Monolog diskutiert *gender*-Konzepte und zieht diese auf subtile Weise in Zweifel. Er ironisiert und spitzt diese zu durch sein Porträt eines »devouring male ego [who] reduces [a] Female Other into nothingness« (vgl. Knoepflmacher 1984: 142 f.) und dadurch, dass die »Female Other« eine Frau ist, die selbst gegen viktorianische Konventionen verstößt. Darüber hinaus befriedigt er mit einem offensichtlich wahnsinnigen und moralisch verderbten Sprecher das Interesse der Viktorianer an der Psyche und verbalisiert die Ängste der Gesellschaft angesichts einer im Niedergang begriffenen Religion, die die Macht über die Menschen verliert und so den Einzelnen nicht mehr von Kriminalität und durch Triebhaftigkeit motivierten Verbrechen abhalten kann.

3.4.2 »Her worn-off eyelids madden me«: *Unreliable Narration* als Kontamination der Lyrik in Charles Algernon Swinburnes »The Leper« (1866)

George Algernon Swinburnes dramatischer Monolog »The Leper« (1866) ist, wie Robert Brownings »Porphyria's Lover«, eine Studie eines fehlgeleiteten Triebes, der seine Erfüllung und Befriedigung vor allem im Tode des Objekts der Begierde findet. »The Leper« nutzt zur Darstellung der abnormen Geisteshaltung, die auch in diesem Fall als »moral insanity« (Faas 1988: 44 f.) kategorisiert werden kann, ebenfalls *unreliable narration*. Die Resonanz auf Swinburnes Gedicht unterschied sich jedoch trotz der thematischen und erzähltechnischen Übereinstimmungen gewaltig von Brownings Text. Die Ursachen hierfür liegen wahrscheinlich darin begründet, dass Swinburnes Text das Thema der Sexualität in »derbe[m] Realismus« (Faas 1974: 137) sehr viel expliziter behandelt als Brownings »Porphyria's Lover« und darüber hinaus auch formal mit seinem Monolog verschiedene Tabubrüche gegen den Viktorianern sakrosankte literarische Konventionen begeht. Im Folgenden soll genauer betrachtet werden, auf welchen Ebenen und wie Swinburnes Text gegen Regeln verstößt, aber auch, auf welche Weise in diesem Monolog *unreliable narration* den Wahnsinn und die pervertierte Sexualität und Moral des Sprechers sichtbar macht. Dabei ist es unvermeidlich, »The Leper« in einen Zusammenhang zu »Porphyria's Lover« zu

setzen –¹⁸⁰ den Ausgangstext für die Darstellung von »moral insanity« (Faas 1988: 44 f.) im dramatischen Monolog.

Wie »Porphyria's Lover« verfügt auch »The Leper« nicht über eine fassbare Zuhörerfigur. Zwar scheint der Sprecher von »The Leper« in Zeile 41 mit »I tell you over word by word« seine Ausführungen an ein Gegenüber zu richten; genauere oder weitere Hinweise auf einen etwaigen Zuhörer unterbleiben. Die Zeile unterstreicht eher die Unzuverlässigkeit der Sprecherfigur auf textueller Ebene durch die Hervorhebung der angeblichen Genauigkeit der Berichterstattung als dass sie einen konkreten Zuhörer wahrscheinlich werden lässt. Die Leiche der Geliebten mag sowohl in »Porphyria's Lover« als auch in »The Leper« dem Sprecher als Publikum genügen, sind doch beide aufgrund ihrer gestörten Persönlichkeit von der Außenwelt isoliert – ein Umstand, der den Viktorianern beruhigend erschienen sein mag, wurde doch die Ansicht vertreten, dass Geisteskranke separiert und unter Verschluss zu halten wären und der dramatische Monolog dies durch seine Form in Kombination mit der konkreten Situierung der Sprecherfigur innerhalb des Textes vollzieht (vgl. Faas 1988: 185). Die Sprecherfigur von »The Leper« wird gemäß den gattungstypischen Vorgaben des dramatischen Monologs sowohl zeitlich wie auch örtlich kontextualisiert. Die Handlung von »The Leper« ist offensichtlich im Mittelalter angesiedelt: Es wird nicht nur ein »knight« (Z. 27) erwähnt, auch der Titel verweist mit seiner Erwähnung der Lepra auf diese Zeit: Die Krankheit, an der die Geliebte der Sprecherfigur leidet, ist in Europa seit dem 13. Jahrhundert ausgerottet. Die Sprecherfigur selbst ist »a poor scribe, nowise great or fair« (Z. 10), der nun in seinem »wretched wattled house« (Z. 19) sitzt und darüber berichtet, wie er seine Erfüllung darin gefunden hat, die langjährig aus der Ferne Angebetete schließlich aufgrund ihrer Krankheit für sich beanspruchen zu können. Der Wahnsinn der Figur tritt schließlich dadurch zu Tage, dass die Sprecherfigur auch noch nach dem Tod der Geliebten eine sexuelle Beziehung zu ihr, genauer gesagt zu ihrer Leiche, pflegt und sich hierzu bekennt.

Die offene Darstellung einer Sprecherfigur mit nekrophilen Neigungen mag zwar auf den viktorianischen Rezipienten schockierend gewirkt haben, ist aber nicht allein dafür verantwortlich, dass der Text und auch Swinburne selbst harscher Kritik ausgesetzt waren. Dies ist vielmehr insbesondere der Hybridität der Gattung des dramatischen Monologs geschuldet, die er für die Darstellung eines solchen Sprechers nutzte und die er im Gegensatz zu Browning sehr viel lyrischer interpretierte (vgl. Rohwer 2007: 175). Swinburne versteht es nicht wie Browning, die Sprecherfigur durch die Imitation eines natürlichen Sprechakts, durch die Fiktion gesprochener Sprache, zu personalisieren und allein schon so

180 Byron (2003: 73) stellt ebenfalls eine Verbindung zwischen den beiden Texten fest: »Swinburne's ›The Leper‹ [...] takes ›Porphyria's Lover‹ one perverse step further« .

auf die Distanz zwischen sich und den geäußerten Ansichten aufmerksam zu machen (vgl. Byron 2003: 109). Swinburnes außerordentliche lyrische Begabung unterstreicht zwar die Fiktionalität der Sprecherfigur, verleiht ihr aber keine idiosynkratische Stimme, sodass der Rezipient zunächst Schwierigkeiten hat, die geäußerten Ansichten von den persönlichen des Autors zu trennen (vgl. ebd.). Die deutlich negativere Aufnahme von Swinburnes Text im Vergleich zu »Porphyria's Lover« ist sicherlich auch auf diese Differenz zurückzuführen,¹⁸¹ allerdings ist der zentrale Grund für die Ablehnung von »The Leper« ein anderer. Zwar sollte der Leser im Stande sein, einen dramatischen Monolog als »the representation of a possible utterance, not as the enunciation or inscription of a real one« (Morson 1981: 44) zu erkennen, und müsste somit eigentlich »The Leper« als den harmloseren – weil artifiziielleren – Text, favorisieren. Dies wird aber durch die Wahl der literarischen Form verhindert. Zwar wird durch die Fiktionalität der Äußerungen die Verantwortlichkeit des Autors gemindert, allerdings kann diesem immer noch vorgeworfen werden, solche Ansichten überhaupt zur Darstellung gebracht zu haben:

Because fictive utterances are not being said but rather represented, we do not hold their authors responsible in the same way that we might hold them for their non-fictional statements. We do hold them responsible for the act of representing certain statements, which is quite a different thing. (Morson 1981: 44)

Brownings Imitation einer realen Person mit einer idiosynkratischen Stimme ist somit augenscheinlich der dem Rezipienten angemessener erscheinende »act of representing« als Swinburnes ausgesprochen hohe Dichtkunst. Seine lyrische Begabung scheint ein wesentlicher Grund dafür gewesen zu sein, dass man ihn für seine Texte beschimpfte.¹⁸² Allerdings dürften derartige Attacken für den Autor keine sonderliche Überraschung gewesen sein, denn

181 Allerdings ist festzustellen, dass es Swinburne oftmals nicht gelingt, sich ausreichend von seinem Sprecher zu distanzieren (vgl. Byron 2003: 109). Dies trifft aber gerade nicht auf »The Leper« zu: »Zumindest Monologe wie ›Laus Veneris‹, ›Anactoria‹, ›Hymn to Proserpine‹ und ›The Leper‹ konnte er in Antwort auf den Vorwurf der Obszönität, Blasphemie und Vulgarität in *Notes on Poems and Reviews* (1866) als Äußerungen fiktiver *personae* oder in seinen eigenen Worten als ›dramatic, many-faced, multifarious‹ bezeichnen« (Faas 1974: 22). Die deutliche nekrophile Neigung der Sprecherfigur von »The Leper« sollte genügen, um den Autor vom Sprecher zu unterscheiden (vgl. Rohwer 2007: 178). Dennoch fühlte sich Swinburne genötigt, seinem Werk einen Kommentar beizufügen: »[N]o utterance of enjoyment or despair, belief or unbelief, can properly be assumed as the assertion of its author's personal feeling or faith« (zit. n. Hyder 1970: 49).

182 Swinburne wurde der »glorification of sensual appetites and sensual indulgences« (Thomas Baynes, zit. n. Morgan 1988: 17) beschuldigt. Sein Werk wurde als »utterly revolting«, »unclean for the sake of uncleanness« and »publicly obscene« bezeichnet (in Hyder 1970: xix-xx). Zur Kritik an Swinburne vgl. ausführlich Byron (2003: 104 ff.).

Swinburne [...] legt es in vielen seiner Werke gezielt darauf an, die etablierten Normen zu verletzen und die Leser zu schockieren. Er spielt vielfach schrankenlosen Vitalismus und krasse Erotik vehement gegen Religion und Moral aus. Dies geschieht besonders in Gedichten, in denen er tabuisierte und verbotene Spielarten der Erotik [...] in sinnlich-üppiger Sprache preist. Für die Viktorianer waren diese Themen und die in ihnen gefeierte Auflösung bestehender Grenzen und Ordnungen skandalös, wenigleich die Wirkung auf heutige Leser weniger kraß sein dürfte. (Hühn 1995: 87)¹⁸³

Die Auflösung bestehender Grenzen und Ordnungen ist gerade in Bezug auf die extratextuellen Bezugsrahmen der *unreliable narration* erkennbar, auf Referenzsysteme wie »literarische Konventionen« (Nünning 1988: 31) oder Moralvorstellungen (vgl. ebd.: 30). Den Viktorianern war es unmöglich, Swinburnes Darstellungen pervertierter Charaktere in Einklang mit ihrem Welt- und Gattungsverständnis zu bringen, und es ist dieser Umstand, der zur Verdammung von Texten wie »The Leper« führt. *Unreliable narration* wird in Swinburnes Monolog demnach weniger auf textueller, sondern vornehmlich auf extratextueller Ebene signalisiert. Das Vorliegen von *unreliable narration* in »The Leper« wird hauptsächlich durch den Verstoß gegen die literarische Kompetenz des Rezipienten, insbesondere gegen allgemeine literarische Konventionen, aber auch gegen spezifische Gattungs- oder Genreregeln, angezeigt (vgl. Nünning 1988: 31). Swinburnes Text bietet somit durch seine literarischen Tabubrüche, die allerdings nicht die Gattungsgrenzen des dramatischen Monologs überschreiten, sondern lediglich die Grenzen anderer literarischer Formen unterminieren, einen weiteren, interessanten Ansatz zur Wirkungsweise von *unreliable narration* im dramatischen Monolog.

Der Skandal, den das Buch, in dem »The Leper« erschien, auslöste (vgl. Byron 2003: 104 ff.), ist im Wesentlichen auf die Missachtung der im Viktorianismus noch rigide vertretenen Gattungsgrenzen zurückzuführen. Swinburnes Werk wurde als Bedrohung verstanden, allerdings »not because it reads like crude smut, but precisely because its technical mastery so clearly designates it as Art with a capital A« (Sieburth 1984: 345). Kurz nach dem Erscheinen von »The Leper« stellte der Kritiker Alexander Japp fest: »[The] confusing of [...] the lyrical and the dramatic has a decided tendency to pruricy and vice« (zit. n. Morgan 1988: 18). Der Hauptvorwurf, den man der Kritik gegen Swinburne entnehmen kann, ist die Tatsache, dass er nicht etwa eine *three-decker novel* schrieb, in der der Protagonist seinen pervertierten sexuellen Neigungen frönt,

183 So verfasste Tennyson vermutlich als Antwort auf »The Leper« das Gedicht »Happy: The Leper's Bride« (1889), dessen Sprecherfigur ebenfalls nekrophile Tendenzen aufweist, die jedoch als reines Gedankenspiel gekennzeichnet sind (vgl. Faas 1974: 137). Ebenfalls als Reaktion auf Swinburnes Texte verfasste Tennyson außerdem »Lucretius« und fragte sich angesichts der Thematik seines Gedichts (vgl. ebd.): »What a mess little Swinburne would have made of this?« (Browning 1910: 117).

sondern dass er ein Gedicht über Sex mit einer Toten verfasste. Durch diese Themenwahl für einen lyrischen Text beschmutzte er nach Ansicht der viktorianischen Kritiker die Gattung (vgl. Rohwer 2007: 175). So ist auch Richard Sieburth (1984: 345) der Ansicht, dass wenn Swinburne dieselbe Thematik im Rahmen der Pornographie behandelt hätte, die Aufregung und der Skandal vergleichsweise gering gewesen wären: »Obscenity is more or less tolerated as long as it remains the specialized subterranean province of pornography; while the sacred disorders of poetry are in turn safely exiled [...] to the ivory tower.«

Die Gattungszugehörigkeit von »The Leper« zur Lyrik ist – von der Thematik einmal abgesehen – unbestritten. Der Text entspricht in formaler Hinsicht völlig dem, was der Rezipient von einem Gedicht erwartet (vgl. Müller-Zettelmann 2000: 64–156): relative Textkürze, regelmäßig gereimte und gleich lange Strophen, die sich inhaltlich mit der Befindlichkeit des lyrischen Ich auseinandersetzen, wobei dessen Gefühlslage im Fokus der Betrachtungen steht (vgl. Hühn 1995: 12). Im Gegensatz zu »Porphyria's Lover« ist der Sprecher von »The Leper« obsessiv mit sich selbst und seinen eigenen Emotionen befasst und ähnelt in seiner konstanten, fast schon übertriebenen Selbstthematizierung eher der Sprecherfigur von Charles Kingsleys »Saint Maura. A.D. 304«. »The Leper« weist nicht nur eine hohe Anzahl an Pronomen der 1. Person Singular auf, auch die zweite Strophe des Textes deutet auf die Selbstbefasstheit des Sprechers hin, indem drei der vier Zeilen anaphorisch mit »I« beginnen (vgl. Rohwer 2007: 175). Aber auch die einzige Zeile ohne »I« stellt den Sprecher in den Mittelpunkt, indem sie seine Begierde schildert (vgl. ebd.): »I served her in a royal house; / I served her wine and curious meat. / For will to kiss between her eyes and brows / I had no heart to sleep or eat« (Z. 5–8).

Rein formal und stilistisch verstößt »The Leper« nicht gegen die Gattungskonventionen der Lyrik. Der Tabubruch, die »Entweihung« der Lyrik, erfolgt auf der Basis der durch den Sprecher erzählten Geschichte, die von der stark subjektiv gefärbten Wahrnehmung derselben geprägt ist (vgl. Rohwer 2007: 178). Die Darstellungsart der Geschehnisse durch die Sprecherfigur weist dabei starke Anleihen an die petrarkistische Tradition der höfischen Liebeslyrik der Renaissance auf wie man sie von Sir Thomas Wyatt, Henry Howard, Earl of Surrey, Sir Philip Sidney oder Edmund Spenser kennt (vgl. ebd.). Der Gebrauch der dieser literarischen Tradition entstammenden Metaphern, Vergleiche und Redewendungen in einem lyrischen Text des 19. Jahrhunderts ist dabei sicherlich kein Verstoß gegen Konventionen, allerdings führt der Inhalt von »The Leper« dazu, dass die Lobpreisung der erst im Leben und nun durch den Tod tatsächlich unerreichbaren Geliebten im Stile der »courtly love poetry« zu einer perfekten Parodie gerät (vgl. Alkalay-Gut 2000: 233). Der zumindest für den literarisch vorgebildeten Rezipienten einwandfrei erkennbare Verstoß gegen Konventionen der petrarkistischen Tradition, der dadurch zustande kommt, dass typische

Elemente in einen völlig unerwarteten Kontext gesetzt werden (vgl. Byron 2003: 73), signalisiert das Vorliegen von *unreliable narration*. Die Unterwanderung des Konzepts der höfischen Liebe beginnt mit einer Feststellung, die so auch durchaus Teil eines Renaissancegedichts sein könnte: »Nothing is better [...] / Than love; [...] / This was well seen of me and her« (Z. 1–2, 4). Die zu erwartende Schilderung der eigenen selbstlosen Liebe und der damit einhergehenden Leiden bleibt aus, denn der Sprecher findet entgegen der Tradition seine Erfüllung, die in der schockierenden Feststellung gipfelt: »Yet I am glad to have her dead / Here in this wretched wattled house / Where I can kiss her eyes and head« (Z. 18–20). Die moralische und mentale Abnormität wird ebenso wie die Unzuverlässigkeit der Sprecherfigur durch die Kombination der geäußerten Zufriedenheit angesichts des Todes der Geliebten mit dem Befriedigung implizierenden Bekenntnis, dass ihr Körper dem Sprecher nun uneingeschränkt zur Verfügung stehe, erreicht. Die Tatsache, dass der Sprecher die Leiche der Angebeteten noch immer bei sich aufbewahrt und darüber hinaus auch noch eine sexuelle Beziehung zu dieser aufrecht erhält, indiziert eindeutig den Wahnsinn der Figur.

Die Vorgeschichte, die zu dieser extremen Beziehungssituation führt, wird vom Sprecher ausgiebig geschildert, kann aber wohl kaum die Sympathie des Rezipienten wecken, da der Bericht des Sprechers seine eigene Unzuverlässigkeit mehrfach thematisiert bzw. andeutet, dass den Aussagen des Sprechers nicht unbedingt zu trauen ist (vgl. Nünning 1988: 28). Beispiele hierfür sind »I vex my head with thinking this« (Z. 13), »Then I remember that sundawn« (Z. 29), »I tell you over word by word« (Z. 41) oder »I know not / If all were done well, all well said / No word or tender deed forgot« (Z. 94–96), die alle darauf hinweisen, dass der Sprecher mit seinen Erinnerungen und Ansichten selektiv vorgeht, weshalb er keinen zuverlässigen Bericht abgeben kann und seine Darstellung einseitig bleibt.

Auch die Liebesaffäre geht einseitig vom Sprecher aus und beginnt ganz im petrarkistischen Sinne mit der Anbetung der unerreichbaren, weil sozial sehr viel höher gestellten, Dame. Die soziale Differenz zwischen den beiden wird bereits in Zeile 5 mit »I served her in a royal house« angezeigt. Die Beziehung der Frau zum Sprecher hingegen ist nicht von romantischen Gefühlen geprägt, sondern von Verachtung und Stolz. Ihr Verhalten verletzt und erzürnt den Sprecher selbst noch nach ihrem Tod: »Mere scorn God knows she had of me / [...] I vex my head with thinking this« (Z. 9; 14). Anscheinend kann er der Geliebten ihr Verhalten nicht verzeihen. Seine Großmütigkeit, die Angebetete, erkrankt, sterbend und von allen anderen gemieden, bei sich aufzunehmen, erscheint so in einem ganz anderen Licht. Nicht die Nächstenliebe motiviert den Sprecher zu seiner Hilfstat, sondern eher die Chance, die Angebetete in Abhängigkeit zu setzen und so auf subtile Weise eine Bestrafung für ihr hochmü-

tiges Verhalten und die Tatsache, dass sie einst oder immer noch einen anderen Mann liebte, vorzunehmen. Diese beiden Verletzungen sind so tief, dass er sie auch am Ende des Monologs zusammen noch einmal hervorhebt: »Yea, all this while I tended her, / I know the old love held fast his part: / I know the old scorn waxed heavier, / Mixed with sad wonder, in her heart« (Z. 125 – 128). Der Ärger über diese Umstände führt dazu, dass der Sprecher keine Rücksicht auf die Bedürfnisse seiner Geliebten nimmt. Die Tatsache, dass er es mit einem sterbenden Menschen zu tun hat, übergeht er. Stattdessen scheint er gerade in den Qualen, die die Geliebte erleidet, und in ihrer Schwäche Befriedigung zu finden. Ironischerweise bezeichnet er aber seine sexuellen Bemühungen als »service«, wodurch nicht nur erneut auf das Konzept der »courtly love« verwiesen wird, sondern auch suggeriert wird, dass die Angebetete seine Bedürfnisse teilt. Dies aber wird durch das Zitat ihrer Reaktion widerlegt:

Sometimes when service made me glad
The sharp tears leapt between my lids,
Falling on her, such joy I had
To do the service God forbids.

›I pray you let me be at peace,
Get hence, make room for me to die.‹
She said that: her poor lip would cease,
Put up to mine, and turn to cry. (Z. 77 – 84)

Der Impuls, die Geliebte zu peinigen, ist verbunden mit der fanatischen und extremen Begierde des Sprechers, die Geliebte an sich zu binden, sie seinen Bedürfnissen und Wünschen zu unterwerfen und sie sich gefügig zu machen (vgl. Rohwer 2007: 179). Zu diesem Zweck schottet sich der Sprecher mit der Angebeteten völlig von der Umwelt ab, was u. a. durch die beschränkten Nahrungsquellen angezeigt wird: »I served her water and poor bread / [...] / Bread failed; we got but well-water / And gathered grass with dropping seed« (Z. 70; 73 – 74). Diese Beschreibung illustriert dabei den Beginn des dramatischen Monologs, in dem der Sprecher behauptete »Nothing is better, I well think, / Than love; the hidden well-water / Is not so delicate to drink: / that was well seen of me and her.« (Z. 1 – 4). Dem Sprecher reicht es, von der Liebe – wie pervertiert seine Konzeption dieses Gefühls auch immer sein mag – zu leben. Allerdings beschleunigt er dadurch, dass er der Geliebten Nahrung vorenthält, ihren Tod und ergänzt sein Bestrafungssystem um eine weitere Komponente.

Das Handeln des Sprechers lässt dabei das Siechtum der Geliebten völlig außer Acht, im Gegenteil: es entsteht der Eindruck, als sei gerade ihr Tod dem Sprecher wünschenswert, erreicht er so doch, dass die Geliebte gänzlich zu einem Besitzobjekt ohne eigenen Willen reduziert wird. Dieser Eindruck wird dadurch unterstützt, dass der Sprecher sich an drei Ereignisse erinnert, die

letztlich zu seiner jetzigen Situation geführt haben. Eingeleitet werden die Reminiszenzen durch »Three thoughts I make my pleasure of« (Z. 25). Der dritte Rückblick übertrumpft dabei die ersten beiden (»The third,/A sweeter thing than these, I said«, Z. 43–44) und bezieht sich auf den Zeitpunkt, zu dem die Krankheit der Geliebten ausbrach (Z. 47). In dem Wunsch, die Frau als Lustobjekt uneingeschränkt zu besitzen und gebrauchen zu können, ähnelt der Sprecher von »The Leper« dem von Brownings »Porphyria's Lover«, der jedoch ungeduldig den Objektstatus Porphyrias eigenmächtig durch den Mord herbeiführt (vgl. Rohwer 2006: 146).

Die Reduzierung der Frau auf ein Sexualobjekt und die damit einhergehende, unwissentliche Offenbarung des Charakters des Sprechers wird im gesamten Verlauf von »The Leper« immer wieder angezeigt. Die Frau ist auch hier, wie Porphyria, unangemessener sexueller Gelüste Untertan (»His mouth she had such will to kiss«, Z. 28), die sie ebenfalls auslebt und die zu zumindest temporärem Wahn (Z. 60) führen. Der Sprecher berichtet von der Affäre der Angebeteten mit einem anderen Mann und deren Ende und zeichnet dabei das Bild einer Frau in Ekstase. Da die Darstellung durch die eigene Emotionalität des Sprechers geprägt ist und seine Unzuverlässigkeit feststeht, muss die Authentizität und Wahrhaftigkeit dieser Darstellung jedoch infrage gestellt werden. Zum einen ist der Sprecher vom Gefühl der Eifersucht gegenüber dem Mann getrieben, den die Geliebte ihm einst vorzog und mit dem er sich nie messen können wird. Die Stärke dieses Gefühls wird dadurch betont, dass der Sprecher ganz am Schluss des Monologs noch einmal darauf verweist, dass bei aller Reduzierung der Frau auf ein Besitzobjekt, das ihm nun exklusiv zur Verfügung steht, er in seinem Anspruch, sie zu seinem Eigentum zu machen, gescheitert ist, den Grund dafür aber nicht erkennen kann: »But surely I would fain have done/All things the best I could. Perchance/Because I failed, came short of one,/She kept at heart that other man's« (Z. 133–136). Zum anderen scheint auch die eigene sexuelle Begierde und Phantasie des Sprechers seine Vorstellungskraft zu beflügeln:

He that held her by the hair,
With kissing lips blinding her eyes,
Felt her bright bosom, strained and bare,
Sigh under him, with short mad cries.

Out of her throat and sobbing mouth
And body broken up with love,
With sweet hot tears his lips were loth
Her own should taste the savour of,

Yea, he inside whose grasp all night
 Her fervent body leapt or lay,
 Stained with sharp kisses, red and white,
 Found her a plague to spurn away. (Z. 57 – 68)

Die Krankheit, die sie ereilt, kann, ebenso wie das Leben bzw. das Sterben an der Seite des Sprechers, als legitime Strafe für ein solches, nicht normengerechtes Verhalten gewertet werden. So sieht auch der Sprecher in der Lepra einen Fluch Gottes, der durch seine sichtbaren Auswirkungen die Frau als Sünderin zeichnet: »God changed with disease her body sweet,/[...]/ All they spat out and cursed at her/ And cast her forth for a base thing/ They cursed her, seeing how God had wrought/ This plague to curse her, a curse of his« (Z. 47 – 48; 51 – 54). Der Sprecher hingegen sieht gerade in ihrem körperlichen Verfall einen Reiz. Seine Lust steigert sich nach ihrem Tod sogar noch, die Leiche scheint ihn stärker zu erregen als die reale Person es je gekonnt hätte. Die Beschreibung der erotischen Wirkung wirkt dabei grotesk-makaber und ist ein weiteres Zeichen für Unzuverlässigkeit, denn diese Sichtweise auf eine sechs Monate alte verwesende Frauenleiche ist vom Rezipienten nicht teilbar und ist ein deutlicher Hinweis auf den Wahnsinn des Sprechers, der selbst auch darauf verweist, dass die Leiche ihn verrückt macht:

Six months, and still I hold
 In two cold palms her two cold feet.
 Her hair, half grey half ruined gold,
 Thrills me and burns me in kissing it.

Love bites and stings me through, to see
 Her keen face made of sunken bones.
 Her worn-off eyelids madden me,
 That were shot through with purple once. (Z. 101 – 108)

Die gleichzeitig in dieser Passage implizierte Unveränderlichkeit der Situation (»Six months, and still I hold«) erinnert dabei ein weiteres Mal an »Porphyria's Lover«, allerdings bezog sich dort der Zeitraum, der einer Verurteilung durch die Umwelt enthoben war, lediglich auf eine Nacht. Die Unveränderlichkeit und Abschottung des Sprechers und seiner Angebeteten ist dabei sowohl Zeichen für das typische und notwendige Separieren eines Wahnsinnigen von der Gesellschaft wie auch logische Konsequenz des eifersüchtigen Wachens des Sprechers über seinen neu gefundenen Besitz.

Unveränderliche Instanz ist für den Sprecher von »The Leper« auch Gott, »God, that makes time and ruins it/ And alters not, abiding God« (Z. 45 – 46), der ja durch seine Bestrafung des sündhaften Verhaltens der Geliebten erst das Zusammensein des Sprechers mit dieser ermöglicht. Gott ist für den Sprecher

von »The Leper« von großer Bedeutung; insgesamt findet er im Verlauf des dramatischen Monologs insgesamt elf Mal namentliche Erwähnung: sowohl in Redewendungen wie »God knows« (Z. 9) oder »God forbid« (Z. 88) als auch in der Auseinandersetzung des Sprechers mit Gottes möglicher Position zu ihm. Das problematische Verhältnis des Sprechers zu Gott offenbart sich bereits zu Beginn des Monologs. Der Sprecher nimmt Gott als ihm feindlich gesonnen wahr und scheint auch unter dieser angeblichen Tatsache zu leiden, die er jedoch als unabänderliches Faktum hinnimmt: »Yea, though God always hated me / And hates me now, that I can kiss / Her eyes« (Z. 14 – 16). Die Feststellung, dass Gott ihn seit jeher gehasst habe, offenbart dabei den tief gestörten Charakter des Sprechers und zeigt ein weiteres Mal seine Unzuverlässigkeit an, da sich durch seine Beziehung zu Gott sein einseitiges Weltbild offenbart. Der Sprecher nennt keine Gründe dafür, warum Gott ihn in der Vergangenheit abgelehnt haben sollte; sinnvoll erscheint diese Auffassung allerdings im Lichte der Prädestinationslehre: Der Sprecher geht davon aus, dass Gott ihn nicht erwählt habe; die Verachtung Gottes ihm also vorbestimmt ist, unabhängig von seinen Taten. Neben der, die Sichtweise des Sprechers stark beeinflussenden, Prädestinationslehre, entspringt seine Behauptung, Gott würde ihn hassen, potentiell auch der einseitigen, subjektiven und eine psychologische Unausgeglichenheit indizierenden Perspektive, die auf das unbefriedigte Aufmerksamkeitsbedürfnis des Sprechers verweist. Zwar empfindet der Sprecher Gottes vermeintlichen Hass auf ihn als negativ, dies hält ihn jedoch nicht davon ab, seine moralische Verderbtheit und seine abnormen Triebe auszuleben.¹⁸⁴ Stattdessen ist er der Ansicht, dass sein Ausnutzen der misslichen Lage der Geliebten seine Beziehung zu Gott auch nicht weiter verschlechtern würde. Er weiß zwar, dass Gott seinen »service« (Z. 80) an der Geliebten verdammt, ist aber nicht willens, sich anders zu verhalten. Gerade das »Bewusstsein seines Ausgestoßenseins von Gott führt zur Umsetzung der sexuellen Begierden am Leichnam der Geliebten« (Faas 1974: 137), kann somit also als Trotzreaktion bzw. Heischen nach Aufmerksamkeit gewertet werden. Der Umstand, dass der Sprecher keinerlei Angst vor einer göttlichen Strafe für sein Tun hat, zeigt, dass es sich bei »The Leper« trotz der Situierung der Sprecherfigur im Mittelalter um einen Text handelt, der deutlich von den viktorianischen Kulturthemen beherrscht wird. Gott wird nicht mehr als strafende Allmacht gefürchtet, da seine Existenz durch die Wissenschaft mehr und mehr zur Disposition steht. Der Sprecher von »The Leper« ist hinsichtlich seiner Einstellung zu Gott deutlich vom viktorianischen Religionsverständnis geprägt. Er ist sich die ganze Zeit durchaus seiner moralisch frag-

184 So stellt er ja auch gleich nach »[A]nd hates me now« (Z. 15) fest: »Yet am I glad to have her dead« (Z. 18). Die Triebhaftigkeit ist also dem Wunsch, moralisch richtig zu handeln, überlegen.

würdigen Position bewusst und schließt auch eine Verurteilung nicht gänzlich aus, es kümmert ihn aber nicht wirklich. Selbst sein letzter Satz, »Will not God do right?« (Z. 140), lässt neben Verzweiflung über die eigene moralische Verderbtheit auch Hoffnung darauf vermuten, für seine (pervertierte) Liebe Anerkennung zu erfahren, und wirkt dabei fast wie eine Reaktion auf den letzten triumphierenden Satz des Sprechers von »Porphyria's Lover«. Im Gegensatz zu diesem bezweifelt der Sprecher von »The Leper« die Existenz Gottes nicht, sondern hinterfragt dessen Urteilsvermögen, was letztlich auch einer Infragestellung von Religion gleichkommt.

»The Leper« zeichnet, wie »Porphyria's Lover« auch, mittels des Einsatzes von *unreliable narration* den Fall eines wahnsinnigen Sprechers, allerdings forderte der Gebrauch dieses narrativen Phänomens in den Texten unterschiedliche Reaktionen heraus. Die ungleiche Wirkung der beiden dramatischen Monologe auf die Zeitgenossen wird dabei sowohl durch die Thematik als auch durch die Art, wie unzuverlässiges Erzählen signalisiert wird, begründet. Swinburnes »The Leper« zeigt eine deutliche Faszination mit dem Ekel. Seine spezifische Darstellung von Körperlichkeit und die von dem verwesenden Leichnam ausgehende erotische Wirkung auf die Sprecherfigur können bzw. müssen beim Leser Abscheu auslösen. Insbesondere die expliziten Anspielungen auf die perversen sexuellen Neigungen des Sprechers und sein »derber Realismus« (Faas 1974: 137) sind für den Rezipienten schwer zu verarbeiten. »The Leper« verursacht beim Leser hauptsächlich Widerwillen. »Porphyria's Lover« hingegen schockiert durch die vorgebliche Willkür und Beiläufigkeit des Verbrechens, dabei überschreiten die Beschreibungen des weiblichen Körpers aber keinesfalls die Konvention. Dies ist sicherlich einer der Gründe dafür, warum Browning für »Porphyria's Lover«, obwohl er in dem Monolog den Akt eines Mordes zur Darstellung brachte – während Swinburnes Sprecher ja zunächst lediglich den natürlichen, unausweichlichen Tod seiner Angebeteten abwartet und somit zumindest in dieser Hinsicht kein Verbrechen begeht –, die positivere Resonanz erhielt (vgl. Faas 1988: 186) bzw. einfach übersehen wurde: »Different in every respect he [Swinburne] unquestionably is from Mr. Browning, as every poet – and Mr Swinburne is a poet – necessarily must be; Mr Browning is not specifically a poet at all.« (Austin zit. n. Bristow 1987: 162) Dieses Zitat weist auch gleich auf den Kernpunkt der Kritik hin: Swinburnes Missachtung der Gattungsgrenzen und die Begründung von *unreliable narration* durch vornehmlich extratextuelle Referenzsysteme in Verbindung mit seiner ausgesprochenen Beherrschung der lyrischen Form wirken auf den viktorianischen Rezipienten weitaus verstörender als Brownings – wenn auch in diesem Fall eher zurückhaltend – idiosynkratischer Sprecher (vgl. Rohwer 2007: 182).

3.4.3 »I marvel much if my mind be right«: Re-Writing *unreliable narration* – unzuverlässiges Erzählen als intertextuelles Phänomen in William Morris' »The Wind« (1858) & Robert Bulwer-Lyttons »Trial by Combat« (1868)

Im Gegensatz zu Robert Brownings »Porphyria's Lover« und Algernon Swinburnes »The Leper«, die zwar viele Gemeinsamkeiten aufweisen, sich aber dennoch, wie gezeigt, in zentralen Punkten unterscheiden, kann man im Fall von William Morris' »The Wind« und Robert Bulwer-Lyttons »Trial by Combat« von Imitation sprechen. William Morris' dramatischer Monolog, 1858 erschienen, diente Robert Bulwer-Lytton, besser bekannt unter seinem Pseudonym Owen Meredith, zweifelsfrei als Vorlage für seinen eigenen, zehn Jahre nach »The Wind« publizierten Text. Nicht nur dasselbe Thema wird von Bulwer-Lytton behandelt, selbst in Diktion und Syntax gibt es frappierende Übereinstimmungen, die einen Nachahmungsverdacht ausdrücklich nähren.¹⁸⁵ Der einzige nennenswerte Unterschied besteht darin, dass Bulwer-Lyttons Text mit 301 Zeilen mehr als dreimal so lang ist wie »The Wind«, was zur Folge hat, dass in »Trial by Combat« einige Passagen, die in Morris' Text viel Raum für Interpretation lassen, sehr viel klarer umrissen werden.

Der Einsatz von *unreliable narration* in diesen beiden dramatischen Monologen ist für die vorliegende Studie von besonderem Interesse, da sich hier untersuchen lässt, wie zwei verschiedene Autoren bei der Verarbeitung ein und desselben Themas unzuverlässiges Erzählen verwenden. Gezeigt werden soll im Folgenden, wie die Verfasser unzuverlässiges Erzählen zur Darstellung eines abnormen Geisteszustands nutzen, durch welche Signale *unreliable narration* gekennzeichnet wird und wie der Leser die beiden Texte gerade hinsichtlich dieses narratologischen Aspekts rezipiert.¹⁸⁶

William Morris' »The Wind« ist ein dramatischer Monolog, auch wenn sein Status als solcher angezweifelt wird – so bescheinigt Faas dem Text lediglich »some of the trappings of a dramatic monologue« (1988: 181), und auch die viktorianischen Zeitgenossen zweifelten daran, dass es sich bei »The Wind« tatsächlich um einen dramatischen Monolog handelte. Dieser Zweifel basierte darauf, dass das Gedicht sich einer eindeutigen Analyse und somit der damals schon entstehenden Gattungserwartung entzieht: »[Y]ou cannot quite make out,

185 Faas (1974: 207 n. 95) verweist in seiner kurzen Besprechung von »The Wind« auf Lyttons »Trial by Combat« und nennt den Text »eine fast plagiathafte Imitation dieses und anderer Gedichte von William Morris.«

186 Die Textanalyse wird insgesamt dadurch etwas erschwert, dass es zu »Trial by Combat« gar keine und zu »The Wind« nur sehr wenig Sekundärliteratur gibt. So stellt D.M.R. Bentley (1978: 31) fest: »The Wind« [...] has received curiously little critical attention. It seems to have been the rule among Morris' critics to mention ›The Wind‹, if at all, only in passing.«

what it means, or whether it means anything taken altogether.« (H.F. Chorley [1858] zit. n. Faulkner 1973: 46). So kam man zu dem Schluss, dass in »The Wind« »something exciting happens, but, [...] there is no why.« (Richard Garnett [1858] zit. n. Faulkner 1973: 36). Das »why« ist allerdings gerade in einem dramatischen Monolog, der eine wahnsinnige Sprecherfigur aufweist, durchaus entbehrlich.

Trotz der angegebenen Kritikpunkte kann also die Zugehörigkeit von »The Wind« zur Gattung des dramatischen Monologs nicht bestritten werden. Der Text weist nicht nur einige Elemente des Genres, sondern vielmehr mit seiner eindeutig räumlich und zeitlich verorteten Sprecherfigur, die durch den Einsatz unzuverlässigen Erzählens im Verlauf des Monologs allmählich ihren Wahnsinn und ihre gestörte Persönlichkeit enthüllt, zentrale Merkmale des dramatischen Monologs auf. Bei »The Wind« handelt es sich eben gerade nicht nur um »the direct transcript of a nightmare« (Faas 1988: 181), »[u]nconscious fantasies« (ebd.) oder eine »haunted recollection« (Berry 1971: 278), sondern vielmehr, wie Bentley (1978: 31) zu recht feststellt, um »a subtle, complex, and, perhaps, even satirical treatment of sexual denial and neurotic fixation – a psychological study [...]«. Mit dieser Einschätzung benennt Bentley auch gleichzeitig das »why« der Art der Darstellung, welches den viktorianischen Zeitgenossen unergründlich blieb.

Bei der Sprecherfigur handelt es sich um einen Ritter, der in einem Lehnstuhl sitzt und sich an seine ehemalige Geliebte, Margaret, erinnert (vgl. Faas 1988: 181). Die räumliche Verortung der Sprecherfigur wird durch eine weitere geographische und zeitliche Situierung ergänzt, die dem Text recht eindeutig zu entnehmen ist:

[T]he reference in [›The Wind's‹] final stanza to an ›Olaf, king and saint‹ (Z. 84) whose image was apparently painted on a ›banner‹ sometime earlier by the speaker, seems to provide a clue, not only to the ›historical era‹ of the poem but its geographical locale [...]. The only Olaf who was both a ›king‹ and a ›saint‹ was Olaf II of Norway, who was killed at the head of his army at the battle of Stiklestad in 1030 and canonized in 1164. (Bentley 1978: 31)

Diese Situierung der Sprecherfigur verschafft dem Text eine komfortable Distanz zum viktorianischen England, sodass die verstörende Thematik der sexuellen Frustration und neurotischen Fixierung zumindest auf den ersten Blick nicht allzu bedrohlich wirkt (vgl. ebd.: 32).¹⁸⁷

187 Das Mittel der zeitlichen oder räumlichen Distanzierung ist eine übliche Methode, um zeitgenössische Probleme zu beschreiben und zu behandeln, ohne diese zu deutlich an die eigene Lebenswelt zu binden und so die Kritik möglicherweise zu offenkundig werden zu lassen. Man findet diese Mittel z. B. in zahlreichen Renaissance-Dramen oder in der *gothic novel*.

Der Monolog beginnt unmittelbar mit einem Ausruf und einer deutlichen Selbstberuhigung des Sprechers, die mit einer vierfachen Verneinung einhergeht und so bereits zu Beginn des Textes die übertriebene und den gesamten Monolog beherrschende Angst des Sprechers signalisiert: »Ah! no, no, it is nothing, surely nothing at all« (Z. 1). Das »nothing«, ein Geräusch, schreibt der Sprecher dem Wind zu (»Only the wild-going wind round by the garden-wall« [Z. 2]). Dem Wind wird somit sofort eine zentrale Rolle im Text zugewiesen, auf die der Titel des dramatischen Monolog ebenfalls verweist, wenn dieser auch leicht irreführend ist. Die Erwartung, dass sich der Monolog im Wesentlichen um den Wind als Thema dreht, ist nicht zutreffend; vielmehr bildet der Wind das unruhige Hintergrundscenario für die Reminiszenzen der Sprecherfigur und reflektiert dessen stürmischen Gemütszustand. Wie bereits mehrfach gezeigt wurde, ist das Wetter oftmals von großer Bedeutung für den dramatischen Monolog (vgl. Tucker 1984: 130); in »The Wind« kommt dem meteorologischen Phänomen aber eine besondere Funktion zu. Hier wendet sich der Sprecher in mehr oder weniger regelmäßigen Abständen immer wieder mit dem gleichen Refrain direkt an den Wind, wodurch der Eindruck einer Gebets- oder auch Beschwörungsformel entsteht: »Wind, wind! thou art sad, art thou kind? / Wind, wind, unhappy! thou art blind, / Yet still thou wanderest the lily-seed to find.« (z. B. Z. 4–6). Diese Beschwörung des Windes nimmt immerhin mit 33 der insgesamt 87 Zeilen des Gedichtes mehr als ein Drittel des Textes ein, was die zentrale Bedeutung des Wetterphänomens für den Text an sich, aber auch insbesondere für das Verhalten und die Gemütsverfassung der Sprecherfigur unterstreicht.

Das wiederholte Anrufen des Windes erweckt den Anschein, als ob der Sprecher sich stetig der Anwesenheit desselben vergewissern wollte. Dieses Verhalten, einhergehend mit der Personifizierung des Windes, macht, auf die Situation des Sprechers bezogen, Sinn, da in »The Wind« kein körperlich anwesender Adressat vorhanden ist. Stattdessen führt der Sprecher ein Selbstgespräch, welches, wenn es auch nicht an den Wind gerichtet ist, doch durch diesen offensichtlich motiviert zu sein scheint, obwohl oder gerade weil ihm die Existenz des Windes Unbehagen bereitet. Der Sprecher fühlt sich durch den Wind also gleichsam bedroht wie auch getröstet, ein deutlicher Hinweis auf die angespannte nervliche Lage der Sprecherfigur, die sich im Verlauf des Monologs immer eindeutiger manifestiert, je deutlicher *unreliable narration* zum Einsatz kommt.

Der Wind ist jedoch nicht die einzige Komponente, die der Sprecherfigur Unbehagen bereitet. Im Grunde fürchtet sich der Sprecher vor allem – eine psychologische Grundhaltung, die ihn letztlich zu völliger Untätigkeit verdammt und die Erinnerungskette überhaupt erst in Gang setzt: »So I will sit, and think and think of the days gone by, / Never moving my chair for fear the dogs

should cry, / Making no noise at all while the flambeau burns awry.« (Z. 7–9) Dadurch, dass der Sprecher sich so deutlich von Beginn an von seinen Ängsten beherrschen lässt und seine einzige Aktion der Entschluss ist sich zu erinnern,¹⁸⁸ wird das Vorliegen von *unreliable narration* in »The Wind« bereits gleich zu Beginn des dramatischen Monologs signalisiert. Die deutliche Absage an entschlossene Tatkraft und das Bekenntnis zu passivem Sitzen und Denken als einziger Tätigkeit – und das zu einer Tageszeit (»For the dawn just now is breaking« [Z. 3]), die für den Beginn des Tagwerks steht (vgl. Bentley 1978: 33), widerspricht dem viktorianischen männlichen Rollenverständnis. Somit etabliert »The Wind« gleich zu Beginn seine Unvereinbarkeit mit dem Werte- und Normensystem des Viktorianismus und zeigt das Vorliegen von *unreliable narration* auf extratextueller Ebene an (vgl. Nünning 1988: 30).

Die Unbehaglichkeit und die Ängste, die der Sprecher fühlt, werden durch die minutiöse Beschreibung seiner Umgebung noch verstärkt, interessanter Weise handelt es sich dabei z. T. um Dinge, die sich hinter ihm befinden, die er also momentan gar nicht sieht:¹⁸⁹ »For my chair is heavy and carved, and with sweeping green behind / It is hung, and the dragons thereon grin out in the gusts of the wind; / On its folds an orange lies, with a deep gash cut in the rind.« (Z. 10–12) Auch hier wird die Bedrohung, der sich der Sprecher ausgesetzt fühlt, u. a. vom Wind verursacht, der die Drachen auf dem Stoff in Bewegung versetzt und zum Grinsen bringt. Bentley (1978: 33) interpretiert die Drachen als »fearsome, mocking things, things to be overcome«, während er die Orange als »a thing blemished and potentially ›bloody‹« (ebd.) beschreibt.¹⁹⁰ Vor allem »potentially ›bloody‹« ist eine zutreffende Darstellung, denn nach einer Wiederholung des Refrains erklärt die Sprecherfigur, warum sie solche Angst vor einer möglicherweise falschen Bewegung verspürt: »If I move my chair it will scream, and the orange will roll out far, / And the faint yellow juice ooze out like blood from a wizard's jar; / And the dogs will howl for those who went last month to the war.« (Z. 16–18). In diesen Zeilen, die eine Aufzählung der Konsequenzen bilden, die

188 Bentley (1978: 32 f.) fasst die Persönlichkeit des Sprechers auf Basis der ersten Zeilen zusammen: »From the moment the poem's speaker, whose neurotical mind the reader is invited to enter, is introduced, it is clear that he is a man who is obsessed by the past, fearful of the present, and, above all, petrifyingly afraid of action.«

189 Bentley (1978: 33) sieht darin zu Recht einen weiteren Beleg für die sich im weiteren Verlauf des Monologs immer deutlicher zeigende Rückwärtsgewandtheit des Sprechers: »[The sweeping green behind] seems to represent something which is, literally, *behind* the speaker and, psychologically, ›at the back of his mind‹ or ›in his past‹ – something in his memory which he has repressed but upon which he is fixated« .

190 Diese Beschreibung der Orange gewinnt zusätzliche Bedeutung, wenn man sie unter Berücksichtigung der weiter unten noch ausführlicher beachteten viktorianischen Praxis der Floriographie interpretiert. Die Orangenblüten sind so das Symbol der Keuschheit, während der Orangenbaum die Großzügigkeit symbolisiert (vgl. Cortambert 1835: 261; 270).

der Sprecher allesamt fürchtet und für die er, sollte er sich bewegen, allein verantwortlich wäre, werden nichtmenschlichen Objekten menschliche Verhaltensweisen zugeschrieben. Dabei verweisen die verwendeten Verben auf unangenehme Gefühlswelten und könnten auch dazu dienen, Foltermethoden zu beschreiben. Das Verb »scream« (Z. 16) legt die Assoziation von Schmerz nahe. Die Orange würde davon rollen, und die Tatsache, dass dann Saft wie Blut aus ihr herauslaufen würde, legt das Bild eines am Boden liegenden geprügelten Individuums nahe – eine Vorstellung, deren Bedrohlichkeit durch den Binnenreim »juice ooze« (Z. 17), der in Verbindung mit dem nachfolgenden »out« (Z. 17) den Leseprozess in dieser Passage deutlich verlangsamt, gesteigert wird. Das Heulen der Hunde um die in den Krieg Gezogenen verweist auf menschliches Wehklagen, wobei das auf das »howl« (Z. 18) folgende »who went last month to the war« (Z. 18) durchaus als onomatopoetische Nachahmung von Hundegebell gelten mag.¹⁹¹

Die so geschaffene beklemmende und die Einsamkeit der Sprecherfigur betonende Umgebung bietet den atmosphärischen Rahmen für die nun folgenden Erinnerungen an die Vergangenheit, in deren Verlauf der bereits evozierte Verdacht der Unzuverlässigkeit der Sprecherfigur eindeutig untermauert wird. Eingeleitet wird der Rückblick der Sprecherfigur durch ihr Abgleiten in einen Halbschlaf, in dessen Beschreibung *unreliable narration* ganz eindeutig festzustellen ist. So ruft die Sprecherfigur aus:

O! so long ago – yes, I will be quiet at last;
 Whether I like it or not, a grim half-slumber is cast
 Over my worn old brains, that touches the root of my heart,
 And above my half-shut eyes the blue roof 'gins to part,
 And show the blue spring sky (Z. 23–27).

Die »syntaktische[n] Anzeichen für einen hohen Grad an emotionaler Involviertheit« (Nünning 1998: 28), die die zitierte Passage einleiten, deuten ebenso auf unzuverlässiges Erzählen hin wie die nachfolgende Beschreibung des Hinübergleitens in den Schlaf, die durch den Gebrauch des *simple present* die Gleichzeitigkeit von Bericht und Einschlafen suggerieren soll – ein Umstand, der der Realität jedoch zuwiderläuft und somit »eine Unstimmigkeit[...] innerhalb des narrativen Diskurses« (Nünning 1998: 27) indiziert. Außerdem wird das »Whether I like it or not« (Z. 24) durch die Verbindung mit dem »grim half-slumber« (Z. 24) als bloße Floskel entlarvt und ist so als weitere Unstimmigkeit und damit als Indiz für *unreliable narration* zu werten: »grim« (Z. 24) ist negativ

191 Gleichzeitig erinnert das »howl« (Z. 18) aber auch an Lears Wehklagen in William Shakespeares *King Lear* (V.3.231) angesichts des Todes seiner Tochter Cordelia.

konnotiert – eine positive Grundhaltung gegenüber dem Schlummer also von vornherein ausgeschlossen.

Aber nicht nur »Unstimmigkeiten innerhalb des narrativen Diskurses« (Nünning 1998: 27) verweisen in diesem Abschnitt auf den Einsatz von unzuverlässigem Erzählen. Darüber hinaus gibt es auch »Hinweise auf kognitive Einschränkung« (ebd.: 28) aufseiten der Sprecherfigur. So wird durch den beschriebenen Dämmerzustand die Wahrnehmungsfähigkeit des Sprechers stark eingeschränkt, sodass auch alle nachfolgenden Äußerungen als unzuverlässig gewertet werden müssen.¹⁹² Besonders der Verweis auf die »worn old brains« (Z. 25) und die Schilderung des blauen Daches, das sich öffnet und den blauen Himmel sehen lässt, signalisieren das Vorliegen von *unreliable narration*. Allein die Thematisierung des Gehirns durch den Sprecher lässt bei viktorianischen Zeitgenossen schon den Verdacht auf möglichen Wahnsinn aufkommen. Dieser Verdacht wird durch die Attribute »worn« (Z. 25) und »old« (Z. 25) bestätigt: die Funktion des Gehirns des Sprechers ist eingeschränkt, denn es ist alt und vor allem abgenutzt. Somit ist es nicht mehr vertrauenswürdig und nur noch bedingt zu rationalen Tätigkeiten und Einschätzungen fähig. Das sich öffnende Dach und der dann sichtbare Himmel sind als Halluzinationen einzustufen und damit sowohl ein weiterer Beleg für die geistige Unzurechnungsfähigkeit der Sprecherfigur als auch für *unreliable narration* in diesem dramatischen Monolog. Mit der Schilderung dieser Sinnestäuschung wird unzweifelhaft auf die »kognitive Einschränkung[...]« (Nünning 1988: 28) der Sprecherfigur hingewiesen.

Insgesamt steht die Rezeption der nun nachfolgenden Beschreibungen der letzten großen Liebe der Sprecherfigur durch den Leser unter dem Eindruck der genannten kognitiven Beschränkungen. Das rationale Urteilsvermögen des Sprechers muss ebenso wie seine Fähigkeit, eine faktengetreue Schilderung der Geschehnisse abzugeben, stark angezweifelt werden, zumal er selbst mit »I fall in a dream that I walk'd with her on the side of a hill« (Z. 29) unterstreicht, dass er sich nunmehr nicht nur im Halbschlaf befindet, sondern tatsächlich träumt. Insofern muss sogar einbezogen werden, dass seine gesamten nachfolgenden Aussagen keinen Bericht über angeblich stattgefundenere Ereignisse bilden, sondern lediglich Traumgespinste sind.¹⁹³ In jedem Fall aber wird *unreliable narration* in der Erinnerungspassage auf der Basis von »Diskrepanzen zwischen der Wiedergabe der Ereignisse durch den Erzähler und seinen Erklärungen und

192 Todd O. Williamson (2007: 107) betont ebenfalls die eingeschränkten kognitiven Fähigkeiten der Sprecherfigur: »The speaker certainly betrays some delusional perceptions at other points in the poem, so we may not want to take his version of the dream at face value.«

193 Auch Faas (1978: 135) stellt sich die Frage: »Handelt es sich [...] um Erinnerungen an ein wirkliches Erlebnis oder entspringt die Traumvision nur den verdrängten [...]phantasien des Sprechers?«

Interpretationen des Geschehens sowie weiterer Unstimmigkeiten zwischen *story* und *discourse*« (Nünning 1998: 28) sowie »Unstimmigkeiten zwischen den expliziten Fremdkommentaren des Erzählers über andere und seiner impliziten Selbstcharakterisierung bzw. unfreiwilligen Selbstentlarvung« (ebd.) begründet.

Die Darstellung der letzten Begegnung zwischen dem Sprecher und seiner angeblichen Geliebten Margaret weist deutlich auf die fehlgeleitete Wahrnehmung und falsche Interpretation der Situation durch die Sprecherfigur hin:

[...] I caught her, we both did stand
 Face to face, on the top of the highest hill in the land.
 [...]
 I held her long bare arms, but she shudder'd away from me,
 While the flush went out of her face as her head fell back on a tree,
 And a spasm caught her mouth, fearful for me to see;
 And still I held to her arm still her shoulder touch'd my mail,
 Weeping she totter'd forward, so glad that I should prevail,
 And her hair went over my robe, like a gold flag over a sail. (Z. 35 – 36; 40 – 45)

Wenn der Sprecher auch glaubt, dass er hier von einer »love that is over and past« (Z. 22) spricht, so finden sich doch in der zitierten Passage zahlreiche Hinweise darauf, dass, wenn überhaupt, nur von einer sehr einseitigen Liebe die Rede sein kann, denn insgesamt entsteht hier doch der Eindruck einer gewaltsamen Auseinandersetzung und Vergewaltigung und nicht der eines leidenschaftlich-liebevollen Beisammenseins: »Somehow the memories surrounding Margaret [...] are full of rejection, violence, and rapist sexuality« (Faas 1988: 182). In der Tat wird der Rezipient in eine detektivähnliche Rolle gedrängt; die gesamte Darstellung vermag er jedoch ohne viel Mühe richtig zu deuten. Bereits das »I caught her« (Z. 35) zeigt deutlich die unfreiwillige Anwesenheit der Frau, während das nachfolgende »[W]e both did stand face to face« (Z. 36) besonders im Kontext einer mittelalterlichen Situierung eine Analogie zu einem Duell weckt und somit quasi einen vorausschauenden Hinweis auf die kommenden Ereignisse bildet. Die Beschreibung des Ortes, an dem dieses Zusammentreffen zwischen Sprecherfigur und Geliebter stattfindet (»on the top of the highest hill in the land« [Z. 36]), erlaubt darüber hinaus neben dem eindeutigen Verweis auf die Einsamkeit des Platzes auch eine Analyse hinsichtlich der Verfassung des Sprechers und lädt durchaus dazu ein, sexuell gedeutet zu werden: die Alliteration »highest hill« (Z. 36) zeigt die emotionale Involviertheit des Protagonisten an und erinnert an eine gewisse Atemlosigkeit; zusammen mit »on the top« (Z. 36) wird die Assoziation eines Orgasmus oder der Erwartung eines solchen geweckt. So kommt auch Bentley (1978: 34) zu dem Schluss: »It is worth noticing that the Freudian interpretation of climbing as a symbol for the sexual act [...] is consistent with the explicitly sexual nature of these events.« Diesen Eindruck bestätigen auch die verbleibenden Zeilen der oben zitierten Passage,

wobei die Gewalt und der Zwang der Situation sowie die Fehlinterpretation der Lage durch den Sprecher belegen, dass von einem lustvollen Zusammensein hier nicht die Rede sein kann. Stattdessen wird der Rezipient sich im Verlauf der folgenden Zeilen darüber klar, dass hier ein Mord geschildert wird. Die Schilderung des Mordes wird dabei mit Worten vorgenommen, die stets auch sexuell-erotisch konnotiert sind. Während die »long bare arms« (Z. 40) für sich genommen sinnlich wirken, wird durch die Verbindung mit »I held to« (Z. 40) die Verletzlichkeit der Frau und der Herrschaftsanspruch des Sprechers unterstrichen. Das »shudder'd« (Z. 40) kann zwar oberflächlich als Schauer der Lust gewertet werden, doch »away from me« (Z. 40) belegt, dass es sich um ein Erschauern aus Angst oder Ablehnung heraus handelt. Ebenso kann »While the flush went out of her face as her head fell back on a tree« (Z. 41) zunächst als Beschreibung der Entspannung nach dem Erleben von Leidenschaft gewertet werden,¹⁹⁴ möglicherweise aber handelt es sich hier auch um die Schilderung, wie der Sprecher den Kopf der Angebeteten bei dem Versuch einer Vergewaltigung gegen einen Baum schlägt. Der darauf folgende »spasm« (Z. 42), der den Mund Margaret's verzerrt, ist denn auch nicht Ausdruck sexueller Befriedigung, sondern Anzeichnen des durch die ihr angetane Gewalt verursachten Schmerzes. Die Tatsache, dass der Sprecher behauptet, dieser Gesichtsausdruck der Geliebten wäre »fearful for me to see« (Z. 42), ist, wie all die anderen bereits beschriebenen Fehldarstellungen bzw. mehr oder weniger bewussten Auslassungen im Bericht des Zusammentreffens mit Margaret auch, ein weiteres Indiz für die Unzuverlässigkeit des Sprechers. Gerade die Tatsache, dass der Rezipient dazu angehalten wird, die vielen Lücken und Andeutungen im Bericht des Sprechers mit seiner eigenen Vorstellungskraft zu füllen, belegt den Einsatz von *unreliable narration*. Angesichts der verübten und für den Rezipienten deutlich erkennbaren Gewalt, die der Sprecher gegen seine Angebetete einsetzt, erscheint die Furcht der Sprecherfigur auf den ersten Blick überraschend. Im Kontext seines aber durchweg unzuverlässigen Erzählens ist dieses Gefühl des Sprechers jedoch insofern konsistent, als es nur ein weiteres Mal zeigt, dass der Sprecher nicht in der Lage ist, die Situation angemessen zu beurteilen. Er ist überzeugt davon, Margaret nur Gutes zu tun. Aus diesem Grund rühmt er sich auch seiner in seinen Augen anhaltenden Fürsorge, obwohl ihm doch die Geliebte einen solchen Schreckmoment bereitet habe: »And still I held to her arms till her shoulder touch'd my mail« (Z. 43).¹⁹⁵ Auch ist er davon überzeugt, dass Margaret dankbar ist für seine Unterstützung – eine eklatante Fehleinschätzung der Lage,

194 Bentley (1978: 34) verweist denn auch in Anlehnung an Sigmund Freud darauf, dass dem Baum eine ausdrücklich sexuelle Symbolkraft innewohnt.

195 Bentley (1978: 34) sieht in »mail« (Z. 43) ein mögliches Wortspiel mit »male«, welches so die sexuelle Natur der geschilderten Zusammenkunft weiter unterstreichen würde.

v. a. wenn man berücksichtigt, dass die gesamte Zeile ja lautet: »Weeping she totter'd forward, so glad that I should prevail« (Z. 44). Die Tatsache, dass die Angebetete weinend nach vorne stolpert, deutet nicht darauf hin, dass sie vom Sprecher festgehalten werden möchte, denn dies hat dieser ja im Verlauf der gesamten vorangegangenen Zeilen bereits getan, sondern vielmehr, dass sie sich aus ihrer misslichen Lage befreien möchte und offensichtlich bereits verletzt ist. Der die Passage abschließende Verweis auf das goldene Haar der Geliebten bietet wiederum Anklänge an Robert Brownings »Porphyria's Lover« und Algernon Swinburnes »The Leper«. In Swinburnes und Morris' Fall spiegelt das Haar der Frau als erotisches Signal die Strömung der Präraffaeliten wider – Browning antizipiert offensichtlich diese spätere Tendenz –, der sie angehörten, und deren Ideen sich in ihrer Lyrik finden:

Their poetry is [...] full of romanticized, sleepy-looking medieval women in dreamy and often ghostly settings, with rosebud, yearning lips, mournful eyes, long necks, white smooth skin, luscious hair, and an overall air of the *femme fatale*. (Purchase 2006: 111)

Das goldene Haar steht in allen genannten Texten für den sinnlichen Genuss aufseiten der Sprecherfigur. Dass sich das Haar der Angebeteten über die Kleidung der Sprecherfigur von »The Wind« ergießt, kann als eindeutiger Hinweis auf geschlechtliche Vereinigung gewertet werden. Während das Haar in »Porphyria's Lover« zur Mordwaffe wird, steht es in »The Wind« synonym für den Vergewaltigungsakt. Das mit Reinheit und Unschuld verbundene helle, glänzende Haar wird so in beiden Fällen, wie auch in nicht ganz so starkem Ausmaß in »The Leper«, erotisch deutlich aufgeladen und so zur Gefahrenquelle für die Trägerin.

Die Unzuverlässigkeit der Sprecherfigur, die sich insbesondere ja durch das textuelle Signal der Unstimmigkeiten zwischen der Darstellung der Ereignisse und der Interpretation durch den Sprecher zeigt (vgl. Nünning 1988: 28), wird im folgenden durch extratextuelle Signale für *unreliable narration* ergänzt. Das Verhalten, das der Sprecher im Anschluss an seine Tat zeigt, widerspricht deutlich »gesellschaftlich anerkannte[n] Vorstellungen von psychologischer Normalität und Kohärenz [sowie] moralische[n] und ethische[n] Maßstäben« (ebd.: 30). Der Sprecher sackt mit seiner Geliebten zusammen zu Boden und legt diese auf der Erde ab, um sich dann für einige Zeit von ihr zu entfernen und Narzissen zu pflücken.¹⁹⁶ Mit diesen kehrt er schließlich zu Margaret zurück, um

196 Die Bedeutung der Narzissen wird weiter unten ausführlich betrachtet. Ihre zentrale Stellung in der weiter unten zitierten Sequenz von »The Wind« weckt unvermeidlich Assoziationen mit William Wordsworths »I wandered lonely as a cloud« (1804). Auch hier erinnert sich das lyrische Ich, ähnlich wie die Sprecherfigur von »The Wind«, »[i]n a vacant or in pensive mood« (Z. 20) an die Narzissen. Allerdings bieten die Blumen in Wordsworths

mit ihnen den Körper der Angebeteten zu bedecken. Danach verlässt er die Geliebte erneut. Bei seiner Rückkehr entfernt er die Narzissen wieder vom Körper der Frau und ist angesichts des ihm sich bietenden Anblicks entsetzt:

I kiss'd her hard by the ear, and she kiss'd me on the brow,
 And then lay down by the grass, where the mark on the moss is now,
 [...]
 And then I walk'd for a space to and fro on the side of the hill,
 Till I gather'd and held in my arms great sheaves of the daffodil,
 And when I came again my Margaret lay there still.
 I piled them high and high above her heaving breast,
 How they were caught and held in her loose ungirded vest!
 But one beneath her arm died, happy to be so prest!
 [...]
 Again I turn'd my back and went away for an hour;
 She said no word when I came again, so flower by flower,
 I counted the daffodils over, and cast them languidly lower.
 [...]
 My dry hands shook & shook as the green gown show'd again,
 [...]
 Alas! Alas! There was blood on the very quiet breast,
 Blood lay on the many folds of the loose ungirded vest,
 Blood lay upon her arm where the flower had been prest. (Z. 49 – 50; 55 – 60; 64 – 66; 70;
 76 – 78)

Die Fehlinterpretation der Situation durch die Sprecherfigur wird auch in diesem Abschnitt gleich eingangs deutlich, wenn sie von einem Kuss spricht, während die Darstellung eines Kusses auf das Ohr und die Braue in Kombination mit »hard« (Z. 49) eher darauf hindeutet, dass der Sprecher die Frau an sich presst, als diese zu Boden sinkt. Hierauf folgt der Verstoß gegen sämtliche Normalitätserwartungen (vgl. Nünning 1988: 30): statt sich jetzt zu besinnen und der Geliebten zu helfen oder diese zu versorgen, geht der Sprecher spazieren. Allerdings zeigt sich in den zitierten Zeilen nachdrücklich die emotionale Aufgewühltheit und Anspannung der Sprecherfigur: »I walk'd [...] to and fro« (Z. 55). Die Tatsache, dass sich der Sprecher darüber hinaus immer noch »on the side of the hill« (Z. 55) aufhält, verweist offenkundig auf einen immer noch andauernden, auch sexuellen, Erregungszustand. Einer Übersprungshandlung gleich, beginnt die Sprecherfigur große Mengen von Narzissen zu pflücken, ein Umstand, der in seiner Symbolhaftigkeit zum einen die Art der Beziehung zwischen Margaret und dem Sprecher genauer beleuchtet und gleichzeitig auch die Motive des Sprechers verdeutlicht, wodurch auch seine Unzuverlässigkeit

Gedicht Anlass zu Freude und befreien das lyrische Ich aus seiner Einsamkeit, während sie bei Morris selbige letztlich begründen.

gerade im Hinblick auf gängige »Persönlichkeitstheorien« (Nünning 1988: 30) und »Vorstellungen von psychologischer Normalität« (ebd.) unterstrichen wird.

Um die Bedeutung der Narzissen genauer zu verstehen und damit auch die Sinnhaftigkeit aller anderen in der oben zitierten Passage genannten Pflanzen, ist es ratsam, sich der Floriographie, der Sprache der Blumen, zu bedienen, ein im Viktorianismus äußerst beliebtes Mittel zur Interpretation und Darstellung von Gefühlen: »[W]ithin the Victorian cultural context, flowers and groups of flowers acquired, to a greater or lesser extent, recognized significations« (Waters 1988: 118). Dieser Kommunikationsweg durch den, u. a. indem verschiedene Blüten in einem Strauß zusammengefasst wurden, codierte Nachrichten übermittelt wurden, ist heute nahezu in Vergessenheit geraten. Den Viktorianern hingegen war dieser Code geläufig, sodass sie ohne Schwierigkeiten, allein aufgrund der zitierten Pflanzen, die Gefühlslage des Sprechers gerade in diesem entscheidenden Abschnitt zu deuten vermochten.

Der Umstand, dass Margaret sich ins Gras legt, verweist darauf, dass die Frau vor dem Sprecher kapituliert, denn Gras steht in der Floriographie für Unterwerfung (vgl. Dumont 1856: 236). Das Moos hingegen, auf welchem der Abdruck des Körpers noch zu sehen ist, weist auf das Gefühl der Mutterliebe hin (vgl. ebd.: 125). Da dies der Moment ist, in dem der Sprecher endlich von Margaret ablässt, könnte das Moos also auf ein zumindest momentanes Mitgefühl und kurzzeitige Reue aufseiten der Sprecherfigur schließen lassen. Die Narzisse hingegen, die in dem dramatischen Monolog von großer Bedeutung ist und die mehrfach vom Sprecher erwähnt bzw. auf die häufig Bezug genommen wird (z. B. »Dotted – for was it not spring? – with tufts of the daffodil« [Z. 30], »and held in my arms great sheaves of the daffodil« [Z. 56]), symbolisiert unerwiderte Liebe (vgl. Ingram 1869: 252). Interpretiert man die Narzisse in diesem Kontext als Zeichen einer einseitigen und zurückgewiesenen Liebe, so gerät das Verhalten des Sprechers im Anschluss an die Gewalttat zu einer weiteren Bestrafung Margarets. Seine unerwiderte Liebe lässt ihn dabei endgültig zum Mörder werden. Mit den »great sheaves of the daffodil« (Z. 56) sammelt er all seine verletzten Gefühle und erstickt die Angebetete letztlich mit seiner Liebe, die diese abgelehnt hat, denn schließlich ist sie bei seiner Rückkehr mit den Narzissen noch am Leben. Anstatt der Angebeteten zur Hilfe zu kommen, begräbt er sie unter einem Berg Blumen und erfreut sich noch an dem Bild der so geschmückt Sterbenden und besonders an dem Detail einer unter ihrem Arm zerdrückten Narzisse:¹⁹⁷ »How they [the daffodils] were caught and held in her

197 Diese Darstellung der sterbenden Frau steht ganz im Einklang mit Edgar Allan Poes Theorie zum lyrischen Gegenstand (1846: 163; 165): »Beauty is the sole legitimate province of the poem. [...] the death, then, of a beautiful woman is, unquestionably, the most poetical topic in the world.« Vgl. hierzu ausführlicher auch Bronfens Studie *Over Her Dead Body* (1992).

loose, ungirded vest!/ But one beneath her arm died, happy to be so prest!¹⁹⁸ Das symbolische Überhäufen mit seiner einseitigen Liebe durch die Narzissen unterstreicht auch seine Besitzansprüche an der Angebeteten, die er kurz zuvor noch als »my Margaret« (Z. 57) bezeichnet hat. Durch die Vereinnahmung von Margarets Körper durch die vorangegangene Vergewaltigung und das nun erfolgende Überdecken der Spuren der Tat wird die Frau auch hier, genau wie in »Porphyria's Lover« und »The Leper«, auf den Objektstatus reduziert. Diese Reduzierung wird durch den Namen »Margaret«, der »Perle« bedeutet (vgl. Kohlheim 2007: 254), noch verstärkt. Die Frau wird zum bloßen Schmuckstück. Wie Blumen haben auch Schmuck und Edelsteine im Viktorianismus eine symbolische Bedeutung (vgl. Tetzeli von Rosador 1984).¹⁹⁹ Perlen stehen für Tränen, verweisen auf Reinheit und Unbeflecktheit und wurden traditionell von jungen Frauen und Bräuten getragen.²⁰⁰ In dieser Bedeutungskombination wird so im Kontext des vorliegenden dramatischen Monologs auf die Trauer um die durch Gewalt zerstörte Reinheit der jungen Frau verwiesen. Gleichzeitig weist die Wahl des Namens »Margaret« in diesem Zusammenhang darauf hin, dass die Frau zum Opfer der Sprecherfigur wird,²⁰¹ und nicht etwa, wie Bentley (1978: 35) meint, der Sprecher durch Margarets überhöhte sexuelle Ansprüche, die er nicht zu erfüllen vermag, in die Verzweiflung getrieben wird. Dabei verweist Bentley recht überzeugend darauf, dass die fortgesetzte Passivität der Sprecherfigur keine Vergewaltigung zulassen würde.²⁰² Tatsächlich ist aber der Sprecher bis zu dem Zeitpunkt kurz nach der Vergewaltigung durchaus aktiv, sein Verhalten Margaret gegenüber ist dabei sogar von Anfang an als aggressiv zu bezeichnen (vgl. Williamson 2007: 107). Es gibt in seinen Erinnerungen an die Zusammenkunft der beiden bis zu seinem Ablassen von Margaret keine Hinweise auf eine übersteigerte Passivität. Das chronologisch erste Auftreten seiner Tatenlosigkeit ist sein sich Abwenden vom Opfer nach der Tat und das sich daran anschließende Warten auf Margarets Ableben. So tritt der eigentliche Tod der Geliebten in Abwesenheit des Sprechers ein, der somit die Frau durch Unterlassen tötet und sich damit ganz im Einklang mit seinem von da an – wenn man den Verlauf des Monologs chronologisch ordnet – gezeigten Wesen passiv verhält. Die Sprecherfigur verstößt mithin durch die Vergewaltigung gegen Er-

198 Die gelöste Kleidung der Frau unterstützt die Lesart einer Vergewaltigung.

199 Diese Bedeutungszuschreibung geschieht unter Rückgriff auf die mittelalterliche Edelsteinallegorese wie sie von Christel Meier (1977) untersucht wurde.

200 Für eine ausführliche Beschreibung der Bedeutung der Perle vgl. Ohly (2002).

201 Zu diesem Schluss kommt auch Charlotte H. Oberg (1978: 150).

202 Erscheint diese Einschätzung zunächst recht schlüssig, so ist doch Bentleys (1978: 35) nachfolgende Argumentation, »when a woman is put on a pedestal [...], when a formal response (bringing flowers) is substituted for a sexual response to her, then she will »die«, wenig plausibel.

wartungen in Bezug auf »moralische und ethische Maßstäbe« (Nünning 1988: 30) und durch die dann nicht erfolgende Hilfeleistung, so unangebracht sich dies auch im Kontext eines aktiv zu begehenden Mordes ausnimmt, gegen das viktorianische Rollenbild tatkräftiger Männlichkeit.

Einen weiteren Höhepunkt seiner Unzuverlässigkeit erreicht der Sprecher, als er von seinem Schock angesichts der blutüberströmten Leiche Margarets berichtet, da er selbst ja für ihren Tod verantwortlich ist. So kehrt die Sprecherfigur nach einer weiteren Stunde Abwesenheit zurück, und da Margaret nichts sagt, beginnt der Sprecher träge (»languidly« [Z. 66]) die Blumen wieder von Margaret herunter zu nehmen – ein weiteres Indiz seiner Mattheit. Die Tatsache, dass seine Hände zittern und er einen dumpfen Schmerz fühlt (Z. 70–71), straft seine anschließend zur Schau gestellte Überraschung beim Anblick des Blutes jedoch Lügen, da diese körperliche und seelische Reaktion doch deutlich auf eine angstvolle Erwartungshaltung bezüglich dessen, was der Sprecher gleich sehen wird, verweist. Sein Ausruf »Alas! alas!« (Z. 76) und die nachfolgende Beschreibung des Blutes und dreimalige Wiederholung des Wortes »blood« (Z. 76–78) können daher nur als weiterer Beleg für die Unzuverlässigkeit des Sprechers gelten. Entweder kann der Sprecher sich aufgrund seines unzurechnungsfähigen Geisteszustands nicht mehr genau daran erinnern, wie es zu der Bluttat kam, oder aber – und dies erscheint im Kontext dieses dramatischen Monologs noch wahrscheinlicher – er will sich nicht mehr daran erinnern, da dies bei ihm eine Angstattacke auslösen könnte. Die Verknüpfung zwischen Erinnerung und Realität im Geist der Sprecherfigur von »The Wind« wird dabei durch textuelle Parallelen angezeigt. So trägt Margaret in der Erinnerung des Sprechers ein grünes Kleid, und die Narzissen sind gelb, während die Sprecherfigur jetzt in einem grünen Stuhl sitzt, auf dessen Lehne die Orange liegt, aus der der gelbe Saft zu strömen droht, der an Blut erinnert.²⁰³ Auch lautlich gibt es Ähnlichkeiten wie z. B. zwischen »loose« (Z. 77) in der Erinnerungssequenz und »oozed« (Z. 80) in der Passage, die sich wieder der momentanen Situation des Sprechers widmet.

Die Erinnerung an das Blut auf Margarets Kleidung führt letztlich aber doch zu der von der Sprecherfigur so gefürchteten Panikattacke und den damit verbundenen und angekündigten Konsequenzen: »I shriek'd and leapt from my chair, and the orange roll'd out far, / The faint yellow juice oozed out like blood from a wizard's jar« (Z. 79–80). Diese Stelle enthüllt abschließend und eindeutig, dass es in der Begegnung zwischen Margaret und dem Sprecher zu einer Vergewaltigung gekommen ist. Die Orange, deren Blüten die Keuschheit versinnbildlichen (vgl. Cortambert 1835: 260), wird durch die Sprecherfigur zu Fall gebracht, und ihr Saft tritt wie Blut aus. Interessanterweise kommt es an dieser

203 Diese Verbindung erwähnt auch Bentley (1978: 33 f.).

Stelle außerdem zu einer weiteren »Unstimmigkeit innerhalb des narrativen Diskurses« (Nünning 1988: 27), die auf die Unzuverlässigkeit des Sprechers hindeutet. Wurde für den Beginn des Monologs und die Beschreibung des die Reminiszenzen der Sprecherfigur einleitenden Schlafes wie erwähnt das *simple present* genutzt, so wird der Schreckmoment der Sprecherfigur, der ja einen deutlichen Bruch zwischen Erinnerung und Rückkehr in die Gegenwart anzeigt, nicht in diesem Tempus beschrieben. Stattdessen bleibt der Sprecher – inkonsequenterweise – beim *simple past*, was zum vorangegangenen Text einen Widerspruch bildet, da das Erwachen aus dem Traum chronologisch nach dem Einschlafen erfolgt und somit zwingend im *simple present* beschrieben werden müsste. Durch diese Vermischung der Tempora wird ein weiteres Mal die Unzuverlässigkeit des Gemütszustands, der Wahrnehmung und des Erinnerungsvermögens der Sprecherfigur angezeigt.

Der Monolog endet mit einer letzten Wiederholung des eingangs erwähnten Refrains »Wind, wind! thou art sad, art thou kind? / Wind, wind, unhappy! thou art blind, / Yet still thou wanderest the lily seed to find.« (Z. 85–87). Unter Rückgriff auf die viktorianische Floriographie ist die rastlose Jagd des Windes nach der Liliensaat als Suche nach der Unschuld in all ihren Facetten zu deuten (vgl. Tyas 1869: 127). Möglicherweise bildet der Wind eine Personifikation des Sprechers selbst, der feststellt, traurig und blind zu sein und seine Chance auf Unschuld vertan zu haben. Wie der Wind scheint auch der Sprecher unermüdlich, sich selbst von seiner Fehlerlosigkeit überzeugen zu wollen, obwohl er weiß, dass dies nicht gelingen wird (»thou art blind« [Z. 86]). So sieht auch Williams (2007: 106) den Wind als Metapher für die stets wandernden Erinnerungen des Sprechers, wobei die Anrufung des Windes die einzige Konstante in der Rückschau bildet und somit der Sprecherfigur eine Art Halt bietet.

Insgesamt handelt es sich bei der Sprecherfigur in »The Wind« um einen – mittlerweile – von Passivität dominierten Mann, dessen Gemütszustand und Triebhaftigkeit deutliche Abweichungen von der Norm aufweisen. Die Unzuverlässigkeit des Sprechers zeigt sich dabei nicht zuletzt besonders durch seine Unfähigkeit, sich in angemessener und wahrheitsgemäßer Weise an seine Vergangenheit zu erinnern.

Der dramatische Monolog »Trial by Combat« von Edward Robert Bulwer-Lytton, besser bekannt unter seinem Pseudonym Owen Meredith, weist – wie eingangs erwähnt – große Parallelen zu »The Wind« auf. So handelt es sich auch hier um eine Sprecherfigur, die sich an eine Begegnung mit einer Frau, die mit der Ermordung derselben durch den Sprecher endete, erinnert. Im Folgenden sollen nun die intertextuellen Bezüge zwischen den beiden Texten untersucht werden. Dabei sind nicht nur inhaltliche Übereinstimmungen von Interesse, sondern insbesondere auch die Kongruenzen hinsichtlich des Einsatzes unzuverlässigen Erzählens. Den folgenden Betrachtungen liegt dabei ein enges Ver-

ständnis des Begriffes von Intertextualität zugrunde wie es von Rajewski (2005: 54 n. 20) vorgelegt wird:²⁰⁴ »A narrow conception of ›text‹ implies that intertextuality is understood in the limited sense of references by a (literary) text either to individual other texts or to literary (sub)systems.«²⁰⁵ Edward Bulwer-Lyttons Text ist ein eindrucksvolles Beispiel für eine solche enge Auslegung des Intertextualitätsbegriffs, da sich »Trial by Combat« zu einem großen Teil deutlich auf Morris' »The Wind« bezieht. Die Ähnlichkeit zwischen den beiden Texten ist so markant, dass beim Rezipienten zunächst der Eindruck entsteht, es handle sich bei Bulwer-Lyttons Text lediglich um eine Ausarbeitung von Morris' Prätext.

Die Ausgangssituation in »Trial by Combat« weist frappierende Ähnlichkeit zu »The Wind« auf. Auch hier sitzt der Sprecher und schildert die ihn umgebende unheimliche Atmosphäre, die ebenfalls im Wesentlichen vom Wind bestimmt wird:

The doleful wind around around
 The turret, trying to enter here,
 Whines low, while down in the court-yard drear
 The great bloodhound, to the flint fast bound,
 Is baying at the moon. [...]
 [...]
 The things on the gusty arras 'gin
 To rustle and creep and mope and grin
 At me, still sitting as heretofore (Z. 1 – 5; 14 – 16).

Deutliche Übereinstimmungen gibt es, wie diese Passage zeigt, aber nicht nur in Bezug auf den Wind, der um die Gartenmauer oder – wie hier – um den Turm streicht. In beiden Monologen ist es Nacht, wobei in »The Wind« der Morgen bereits anbricht. In beiden Monologen sind Hunde präsent, und beide Sprecherfiguren sitzen still und reflektieren über ihre Lage. Ein gravierender Unterschied ist jedoch die Tatsache, dass die Sprecherfigur in »The Wind« unfähig ist zu handeln, während der Sprecher von »Trial by Combat« zur Untätigkeit verdammt ist, da er gefangen gesetzt worden ist. In dieser Hinsicht wird die Unzuverlässigkeit, die in »The Wind« schon durch die Unvereinbarkeit mit dem

204 Für eine ausführliche Darstellung der verschiedenen Konzeptionen von Intertextualität vgl. Pfister (1985a).

205 Rajewskis Einteilung entspricht damit im Grundsatz Broichs und Pfisters Unterscheidung zwischen »Einzeltextreferenz« (Broich 1985: 48 f.) und »Systemreferenz« (Pfister 1985b: 53 – 55). Während Broich und Pfister aber die Unterschiedlichkeit betonen, hebt Rajewski in ihrer Darstellung die Ähnlichkeit der Referenzen hervor. Rajewskis Ansatz verweist so implizit auf die Tatsache, dass beide Formen von Intertextualität nebeneinander in einem Text existieren können.

viktorianischen Verständnis der tatkräftigen, männlichen Rolle indiziert wurde, in Bulwer-Lyttons Monolog also nicht begründet. Stattdessen besteht hier die

Möglichkeit der Signalisierung von *unreliable narration* durch intertextuelle Einzeltext[...]referenzen. Intertextuelle Bezugnahmen können dabei auf einzelnen Prätexte erfolgen, deren Erzähler ebenfalls Züge eines ›verrückten Monologen‹ aufweisen [...] Einzeltextreferenzen [können] sowohl auf einzelne Elemente der erzählten Welt [...] als auch auf strukturelle Bezugnahmen abzielen, wobei die Struktur eines gesamten Textes als Folie für solche Bezüge dient (Allrath 1998: 77).

Die Unzuverlässigkeit der Sprecherfigur von »Trial by Combat« wird somit durch seine inhaltliche Nähe zu »The Wind« bereits indiziert. Aber auch für sich genommen wird dem Rezipienten beim Lesen von »Trial by Combat« sehr schnell deutlich gemacht, dass es sich um eine unzuverlässige Sprecherfigur handelt. Allein weil es einen Grund für die Gefangensetzung geben muss, schafft selbige die Rahmenbedingungen für den Eindruck, dass es sich um eine Figur handeln könnte, die nicht mit den Vorstellungen von moralischer Normalität zu vereinbaren ist. Darüber hinaus ist die in dem oben zitierten Abschnitt deutlich zum Ausdruck kommende Wahrnehmung der Sprecherfigur, dass sich ihre gesamte unbelebte Umgebung gegen sie richtet (»The things [...] 'gin to rustle and creep and mope and grin/At me« Z. 14–15), ein deutlicher Hinweis auf einen gestörten Gemütszustand.²⁰⁶

Der Sprecher selbst stellt denn auch kurz darauf seine geistige Gesundheit infrage, wobei auch in diesem Fall die Formulierungen deutliche Anklänge an »The Wind« (Z. 24–28) bieten: »I marvel much if my mind be right, / All seems so wondrous calm within / This long o'er-labour'd heart, in spite / Of the howling wind and the hideous night« (Z. 25–28). Im Gegensatz zu der Sprecherfigur von »The Wind«, ist der Sprecher von »Trial by Combat« allerdings um einiges selbstbewusster und gefasster, denn er lässt sich, wie er verwundert betont, nicht vom Wind und der Nacht aus der Ruhe bringen. Dennoch führen auch bei ihm diese Begleitumstände zum Eintauchen in die Vergangenheit. Im Unterschied aber zu der Sprecherfigur von »The Wind«, der, einem Entschluss gleich, sich zum Erinnern zwingt (»I will sit and think« [Z. 22]), scheint der Sprecher von »Trial by Combat« gar keine Alternative zu haben: »I can only think of how last year / We rode together, she and I: She in scarlet and I in green, / Across the oak-wood dark and high, / Whose wicked leaves shut out the sky« (Z. 32–36). Die Unzuverlässigkeit des Sprechers wird auch hier, wie bereits zuvor in den zitierten Zeilen 14–15, durch die Zuschreibung einer negativen Eigenschaft an

206 Nicht zu übersehen ist hier natürlich wiederum die Ähnlichkeit zu den grinsenden Drachen auf dem grünen Wandbehang (Z. 10–11) in »The Wind«. Gleichfalls wird in »Trial by Combat« vom Sprecher festgestellt, dass »[t]he dull red embers drop« (Z. 22), während in »The Wind« von »while the flambeau burns awry« (Z. 9) die Rede ist.

unbelebte Gegenstände, in diesem Fall das Eichenlaub, angezeigt. Obwohl auch diese Passage einen deutlichen Anklang zu »The Wind« bietet, stehen die dramatischen Monologe an dieser Stelle in klarer Opposition: während sich der Himmel über dem Sprecher aus William Morris' Text öffnet, wird bei Bulwer-Lytton der Himmel ausgeschlossen, sodass eine atmosphärisch bedrückende und einengende Stimmung entsteht, die die düstere Laune der Sprecherfigur widerzuspiegeln vermag. In der Folge wird die Auseinandersetzung zwischen Frau und Sprecher geschildert, die sich überraschenderweise stark von »The Wind« unterscheidet. Stattdessen sind deutliche Übereinstimmungen mit Robert Brownings dramatischen Monologen »My Last Duchess« und »Porphyria's Lover«, aber auch mit Algernon Swinburnes »The Leper« auszumachen, insbesondere was den Einsatz von unzuverlässigem Erzählen anbelangt. So fühlt sich der Sprecher durch die Fröhlichkeit der Frau gestört, ein Umstand, der aus »My Last Duchess« hinlänglich bekannt ist:

More glad that day
 She was, sure, than 'tis good to be,
 Lest some, that cannot be so glad
 As she was then, should chance go mad,
 Trying to laugh. Oh, all the way
 She laughed so loud that even the wood
 Laugh'd too. She seem'd so sure, that day,
 That life is sweet and God is good.
 I could not laugh; because her hood
 Had fallen back, and so let stray
 Of all her long hair's loveliness
 A single shining yellow tress
 Across her shoulder; which made me
 (That could not choose, poor fool! but see)
 More sad, I think, than men should be
 When women laugh. The wood, I say,
 Laugh'd with her, at me, all the way. (Z. 46–62)

Interessanterweise beginnt der Sprecher in diesem Absatz bereits, auf seine Weise um Verständnis für seine spätere Tat zu werben. So stellt er verallgemeinernd fest, dass die heitere Stimmung der Frau durchaus der Grund dafür sein könnte, dass Menschen, die nicht so viel Anlass zur Freude haben, angesichts dieser Heiterkeit in den Wahnsinn getrieben werden könnten. Dass der Wahnsinn in Bezug auf den Sprecher nicht nur Möglichkeit bleibt, sondern Realität geworden ist, wird unmittelbar darauf deutlich. Der Einsatz unzuverlässigen Erzählens wird dabei durch die Unstimmigkeiten zwischen dem Bericht der Sprecherfigur und seinen Interpretationen der Situation angezeigt (vgl. Nünning 1998: 28). Ein weiteres Mal empfindet der Sprecher die Natur gegen sich,

dieses Mal aber wird seine Umgebung durch die Frau gegen ihn aufgehetzt: »She laughed so loud that even the wood / Laugh'd too [...] The wood, I say, / Laugh'd with her, at me, all the way.« (Z. 51 – 52; 61 – 62). Die Unzuverlässigkeit wird dabei auch von der deutlichen Sprecherzentriertheit der letzten Aussage signalisiert. So steigert sich der Eindruck eines lachenden Waldes zu einem fortgesetzten gemeinsamen Ausgelachtwerden von Wald und Frau. Die genaue Betrachtung der letzten Aussage erweckt außerdem den Anschein, als ob der Sprecher sich einem Zuhörer gegenüber sieht, der seine Ansichten in Zweifel ziehe bzw. der Sprecher selbst in der Rückschau sich seines damaligen Eindruckes noch einmal vergewissern müsse. Aus diesem Grund unterstreicht er seine Behauptung mit einem rechthaberischen »I say« (Z. 61) und schiebt auch noch, um alle Zweifel aus dem Weg zu räumen, ein »at me« (Z. 62) ein, um schließlich mit einem übertriebenen und um Mitleid heischenden »all the way« (Z. 62) seinen Vorwurf zu beenden. Durch diese fehlgeleitete Wahrnehmung seiner Umgebung entlarvt sich die Sprecherfigur als »defizitäre Erzählinstanz« (Allrath 1998: 64), die sich in »paranoider Weise von anderen Figuren bedroht« (ebd.) fühlt und deren »psychologische Disposition [...] als pathologisch zu bezeichnende[...] Einschränkung der Erkenntnisfähigkeit« (ebd.) kategorisiert werden muss. Darüber hinaus ist ihre »Wahrnehmung [...] verschoben« (ebd.: 65) und sie »bilde[t] sich Sinneswahrnehmungen wie [...] das Geräusch von Stimmen ein« (ebd.).

Aber nicht nur in der Darstellung dieser völlig falschen und emotional übersteigerten Wahrnehmung wird das Vorliegen unzuverlässigen Erzählens deutlich. Auch in der Beschreibung seiner Gefühlslage, als er die Haare der Frau erblickt, wird die Unzuverlässigkeit der Sprecherfigur deutlich. Der Sprecher ist der Ansicht, dass er gezwungen ist, sich das Haar anzusehen: »(That could not choose, poor fool! but see)« (Z. 59). Er tritt somit die Verantwortung für sein Handeln ab und betont seine Zwangslage und Unterjochung durch die Akkumulation von /u/-Lauten, die eine deutliche Emphase des Wortes »fool« (Z. 59) nach sich zieht, sowie durch den Abschluss der Zeile mit /i:/. Zum anderen ruft die »single shining yellow tress « (Z. 57) im Sprecher nicht etwa Freude oder gar Erregung hervor, sondern Traurigkeit. Diese Emotion ist mit der Erwartungshaltung des Rezipienten nicht vereinbar und bietet dem Leser so, v. a. aufgrund seiner Kenntnis anderer dramatischer Monologe, die Möglichkeit, Vermutungen bezüglich des weiteren Verlaufs des Monologs anzustellen. Die Betrachtung der einzelnen Haarsträhne und ihre deutliche Hervorhebung innerhalb des Textes erinnert deutlich, wie auch in »The Wind«, sowohl an Swinburnes »The Leper« als auch an Brownings »Porphyria's Lover«. Besonders die Übereinstimmung mit »Porphyria's Lover« (vgl. dazu 3.4.1) ist augenfällig. Die »Referenz[...] auf [einen] spezifische[n] Prätext[...]« (Nünning 1998: 31) ist ein verlässlicher Hinweis auf die Unzuverlässigkeit des Sprechers und den weiteren Hand-

lungsverlauf von »Trial by Combat«, wird doch in Brownings Monolog die Haarsträhne schlussendlich zur Mordwaffe.

Die Tatsache, dass die Sprecherfigur in »Trial by Combat« emotional unangemessen reagiert und Details ihrer Umgebung überdeutlich negativ wahrnimmt, unterstreicht ihre unzuverlässige, moralisch und ethisch abnorme Disposition. Dass der Monolog nur mit dem Mord an der Frau enden kann, ist für den Rezipienten von Beginn des Monologs an schon klar. Allerdings unterscheidet sich »Trial by Combat« von »The Wind« und auch von »Porphyria's Lover« insofern, als der Mord mehr oder weniger geplant erscheint. Nur so ist die Traurigkeit über das blonde Haar und auch das später folgende »She lean'd her hand upon my arm; / Whose light touch did so overload / My heavy heart, that I believe, / Had she a moment longer so / Lean'd on me, from my saddle-bow / I must have dropped down dead« (Z. 65 – 70) erklären. Das »heavy heart« (Z. 67) verweist auf die Bürde, die der Sprecher trägt, auf sein Wissen, dass die Frau den gemeinsamen Ausritt nicht überleben wird. Die Alliteration des »heavy heart« (Z. 67) findet ihre Entsprechung im Abschluss der Passage mit »dropped down dead« (Z. 70), welches eine /d/-Alliteration aufweist.

War die Natur bisher nur dazu angetan, ihn zu verärgern und lächerlich zu machen, so gewinnt die Wahrnehmung der Umgebung durch die Sprecherfigur in den Zeilen 91 – 99 eine neue Qualität, da sie nun als Spiegel der geistigen Verfassung des Sprechers dient und so Signalwirkung für das Vorliegen von *unreliable narration* entfaltet:

[D]urch Semantisierung des Raumes können implizit Hinweise auf die Perspektive des ›*mad monologist*‹ gegeben werden, da sich in derartigen mit Bedeutung aufgeladenen Schilderungen des Handlungsraums die Wahrnehmungen und Empfindungen der Fokalisierungsinstanz widerspiegeln (Allrath 1998: 64).

So wird die Natur in der nachfolgend zitierten Passage zwar immer noch als feindlich wahrgenommen, lässt aber deutliche Rückschlüsse auf die seelischen Qualen der Sprecherfigur zu:

A little stream, that made great moan,
 Half mad with pain, the Fiend knows why:
 'Twixt stupid heaps of helpless stone,
 That chose upon his path to lie,
 Unreasonably, purpose none
 Subserving (there resolved to stay
 For spite's sake, with nor use nor grace)
 It push'd and dash'd at desperate pace,
 In extreme haste to get away. (Z. 90 – 98)

Der Sprecher reflektiert durch die Beschreibung des Flusses seine eigene Verzweiflung und Eingeengtheit. Unsinnige Konventionen, aber auch persönliche

Blockaden scheinen seinen Weg und seine Entfaltung zu behindern («stupid heaps of helpless stone / that chose upon his path to lie« [Z. 92–93]). Dabei ist sein Leidensdruck so groß, dass er sich den Problemen, die sein Leben beeinträchtigen, nicht stellen will. Sein Ziel ist es lediglich, sämtliche Schwierigkeiten schnellstmöglich hinter sich zu lassen («It push'd and dash'd at desperate pace, / In extreme haste to get away« [Z. 97–98]). In dieser Passage ist auch erstmalig der »[f]iend« (Z. 91) erwähnt, der für das Verhalten des Sprechers im weiteren Verlauf verantwortlich gemacht wird. Die Existenz und Erwähnung des »[f]iend« (Z. 91) ist ein weiterer Hinweis auf das Vorliegen unzuverlässigen Erzählens, da so die gespaltene Persönlichkeit des Sprechers deutlich gemacht wird. Der Sprecher handelt auf eine bestimmte Art und Weise, weil der »fiend within« (Z. 193) ihn dazu veranlasst und sein Dasein kontrolliert:

I myself had been
 Already, such a woeful long
 Wild while (even ere he wax'd thus strong,
 And let his wicked face be seen)
 Afraid, too, of the fiend within
 My heart; whereof she was the Queen,
 Feeding him with the food of sin,
 Forbidden beauty. (Z. 189–196)

Dabei gibt der Sprecher zu, sich der Existenz des »fiend« (Z. 193) vollkommen bewusst zu sein und sogar Angst vor ihm zu haben. Außerdem ist ihm klar, dass der »fiend« (Z. 193), den man mit allen möglichen psychischen Störungen – nahe liegender Weise aber am ehesten mit fehlgeleiteter Triebhaftigkeit oder depressiven Verstimmungen – gleichsetzen könnte, einem Dämon gleich immer mehr Kontrolle über ihn gewonnen hat und gleichsam erstarkt ist.²⁰⁷ Die Unzuverlässigkeit des Sprechers wird hier vor allem durch seine emotionale Involviertheit angezeigt, die sich in der Häufung von /w/-, /l/- und /f/-Lauten offenbart. So wird die Dauer der »woeful long/Wild while« (Z. 190–191) durch die Alliteration, den Binnenreim und die Verschmelzung des /l/-Lautes von »woeful« (Z. 190) und »long« (Z. 190) deutlich verlängert, während die Häufung der /f/-Laute besonders in den letzten beiden zitierten Zeilen die Abscheu des Sprechers gegenüber dem »fiend« (Z. 193) und seine Verachtung der Frau suggeriert.

Die Beschreibung des Mordes an der Frau weist sowohl deutliche Übereinstimmungen mit als auch Unterschiede gegenüber William Morris' Text auf. Dabei ist es von besonderem Interesse, dass gerade bei der Inszenierung der *unreliable narration* stets Parallelität zwischen den beiden dramatischen Mo-

207 Diese Darstellung der Beziehung zwischen Sprecherfigur und »fiend« (Z. 193) erinnert außerdem an die traditionellen Vorstellungen von einer Besessenheit durch den Teufel.

nologen herrscht. Inhaltlich differieren die Texte jedoch insofern, als die Sprecherfigur in »The Wind« gleich zu Beginn der Begegnung mit Margaret Gewalt anwendet, während der Sprecher in Bulwer-Lyttons Monolog sich gleichsam verletzlich macht und jeglichen Schutz aufgibt (»And on a bough I hung my shield« [Z. 126]). Für diesen Sprecher geht die Bedrohung von der Frau aus, er ist das potentielle Opfer: »She went higher in the field, / And down her long limbs laid at ease / In the deep grass; which [...] / [...] all but her small face did cover« (Z. 127 – 129; 132). Im Gegensatz zu »The Wind« ist hier das anfängliche »higher in the field« (Z. 129) weniger als Ausdruck von Erregung zu werten, sondern eher als Zeichen der Überlegenheit der Frau gegenüber dem Sprecher. Das Hinlegen der Frau ins Gras erfolgt hier auch freiwillig, die Unterwerfung ist somit nur scheinbar erfolgt, insbesondere da das »long limbs laid« (Z. 128) eindeutige Assoziationen mit einer Schlange weckt. Diese Verknüpfung wird kurz darauf auch vom Sprecher selbst bestätigt, wenn er sich selbst als mögliche Beute, hypnotisiert von den schlangengleichen Bewegungen beschreibt: »She, slanted o'er her propping arm, / Look'd smiling sideway with a charm / To catch me; while, now forwards, now / Backwards, she swung with saucy brow / Her gold curls, like a gorgeous snake / That lifts and leans on lolling fold / A lustrous head« (Z. 138 – 144). Das Bild der Schlange wird durch die Akkumulation der //Laute, die das Vorschnellen der Schlangenzunge suggerieren, verstärkt. Im Gegensatz zu Margaret in »The Wind« wird die Frau darüber hinaus hier nicht vom Sprecher mit Blumen bedeckt, sondern versteckt sich gleichsam selbst im hohen Gras, sodass der Eindruck entsteht, sie würde dem Sprecher auflauern. Die Figur der Frau wird so mit negativen Eigenschaften besetzt und trotz der Tatsache, dass der Rezipient sich zu diesem Zeitpunkt der Unzuverlässigkeit der Sprecherfigur bereits bewusst ist, erfolgt an dieser Stelle dennoch eine Sympathienlenkung zugunsten der Sprecherfigur.

Das Gefühl des Sprechers, einer Bedrohung ausgeliefert zu sein, steigert sich weiter. So ist die Luft angefüllt mit einem »moist sickly scent of clover« (Z. 137), dem Duft einer Pflanze also, die in der viktorianischen Floriographie die Forderung »Be mine« und somit einen deutlichen Besitzanspruch ausdrückte (vgl. Burke 1856: 15 f.). Allein die Tatsache, dass der Sprecher sich in dieser Situation durch die Frau und ihre Ansprüche unter Druck gesetzt, eingeengt und vor allem bedroht fühlt, ist ein offensichtliches Zeichen sowohl auf der Ebene der textuellen als auch der extratextuellen Signale für das Vorliegen von *unreliable narration* in diesem dramatischen Monolog. Textuell demonstriert der Sprecher dadurch, dass er sich in »paranoider Weise« (Allrath 1998: 64) von der Frau bedroht fühlt, ein weiteres Mal seine »pathologisch[e] Einschränkung der Erkenntnisfähigkeit« (ebd.). In extratextueller Hinsicht wird außerdem an dieser Stelle das gängige viktorianische – wenn nicht auch das heutige – Verständnis

der Geschlechterrollen vertauscht. Der Mann wird vordergründig zunächst zum Opfer einer selbstbewussten Frau.

Der Wendepunkt in der Beziehung entsteht durch eine Provokation der Frau, die in einer Passage mittels typisch viktorianischer Verschlüsselung geschildert wird und die verschiedene Interpretationen zulässt:

And »Oh,« I cried, »if it would rain,
 And bring some change!« Yet this I know,
 That, soon as I had ended, she
 Look'd thro' her glittering hair at me,
 Full in my face, and laugh'd again,
 And answered »Never! let this be
 A thing forgot between us twain.«
 So, back beneath the black-thorn tree,
 Where my shield hung, I went away,
 A little while, and sat apart.
 I could not speak: I could not pray:
 I thought it was because my heart
 Was in my throat – it choked me so! (Z. 167 – 179)

Eine mögliche Interpretationsart dieser Passage wäre, dass der Sprecher der Frau seine Liebe gestanden und sich Hoffnungen auf die Erwidern seiner Gefühle gemacht hat, die Frau sich aber, so sieht es zumindest der Sprecher, über seine Empfindungen lustig macht, ihn nicht ernst nimmt und zurückweist. Eine andere, ebenfalls denkbare, aber noch deutlichere Lesart wäre die, dass »rain« (Z. 167) in diesem Fall als Metapher für eine sexuelle Beziehung zwischen den beiden gebraucht wird, die aber durch das Versagen der Sprecherfigur nicht Realität werden kann. Der Sprecher würde bei einer solchen Lesart durch das »if it would rain/And bring some change« (Z. 167 – 168) seine Frustration angesichts seiner eigenen Unfähigkeit zum Ausdruck bringen und sich – in diesem Fall sogar nachvollziehbarer Weise – durch das entmutigende »Never! let this be/A thing forgot between us twain« (Z. 172 – 173) der Frau provoziert fühlen. Beide Interpretationen dieser Passage weisen in die gleiche Richtung, lediglich die Intensität bzw. Qualität der erhofften Beziehung und der Grad der Verletzung aufseiten des Sprechers unterscheiden sich. Das Ende des zitierten Abschnitts passt deshalb auch zu beiden Lesarten. Der Sprecher zieht sich zu seinem Schild zurück, welches in diesem Kontext als Verteidigungswaffe zu deuten ist. Im Schutz des Schildes versucht der Sprecher seine Männlichkeit und Stärke wieder zu erlangen und sich seiner Identität, die durch das üblicherweise auf dem Schild dargestellte Wappen repräsentiert wird, zu versichern.

Der in seinem Rückzug entstehende Entschluss, die Frau für die erlittene Kränkung zu bestrafen, d. h. zu töten, wird vom Sprecher als befreiend wahrgenommen, ursächlich aber nicht auf eine eigene Entscheidung zurückgeführt,

sondern als Ausführung der Befehle des »fiend« (vgl. Z. 180 – 182 s.u.; 189 – 194 s.o.) gewertet. Die Passage, die den Mord und die emotionale Situation des Sprechers in diesem Augenblick beschreibt, weist dabei deutlich auf das Vorliegen von *unreliable narration* hin:

But now the devil's claw, I know,
It was, that would not let me go;
Me by the throat so fast he had.
Enough! You think that I went mad?
By no means, I grew strong and wise,
Went back, look'd boldly in her eyes,
And stoppe'd her laughing. It was she,
Not I, that trembled.

[...]

Then I knew
That she was all mine thro' and thro'.
Whatever I might choose to do.
Mine, from the white brow's hiding-place
Under the roots of golden hair
That glitter'd round her frighten'd face;
Mine, from the warmth and odour there
Down to the tender feet

[...]

So I grew dainty with my pleasure;
And as a miser counts the treasure
His heart is loth to spend too fast,
So did mine eye take note and measure
Of all my new-gain'd wealth. At last
The Fiend, impatient to be gone,
Brought this to end.

When all was done,
I seem'd to know what was to be

[...]

Who must ride home now all alone:

[...]

Yet 'twas not mine, that blow, I swear.
Nor did I know it, till the grass
Was red and wet. When Conrad tries
To charge me with that deed, he lies!
And lies! and lies! Who could have guess'd
That she had hidden in her breast,
Or in her girdle (what know I?),
A dagger? Did she mean to die (Z. 180 – 187; 196 – 203; 206 – 213; 215; 219 – 226).

In dem Augenblick, in dem der Sprecher sich über sein weiteres Vorgehen klar wird, muss der Sprecher vom Rezipienten als vor kalter Wut und Zorn wahn-sinnig und dabei gefährlich ruhig eingestuft werden. Die vom Sprecher gestellte Frage »You think that I went mad?« (Z. 183) weist dabei darauf hin, dass auch die Sprecherfigur sich durchaus bewusst ist, wie ihr Verhalten von anderen bewertet werden würde. Der Eindruck des bedrohlich ruhig wirkenden, aber innerlich vor Erregung tobenden Sprechers wird auch durch die Reaktion der Frau auf die Sprecherfigur bestätigt, deren Lachen aufhört, als sie bemerkt, wie er ihr in die Augen schaut (»boldly« [Z. 185]). Das Verhalten der Frau kann hier also unter das im dramatischen Monolog nur selten auftretende Signal der »verbalen Äußerungen und Körpersprache anderer Figuren als Korrektiv« (Nünning 1998: 28) als Hinweis auf *unreliable narration* subsumiert werden. Der Sprecher beschreibt sich selbst zwar als »strong and wise« (Z. 184), auf die Frau und damit auch auf die Rezipienten wirkt er hingegen gestört, wahn-sinnig und gewalttätig. Es liegt hier also auch das Merkmal der »Divergenz[...] zwischen der Selbstcharakterisierung und der Fremdcharakterisierung durch andere Figuren« (ebd.: 27) vor. Dabei ist hier aufgrund der Gattungsbesonderheiten des dramatischen Monologs darauf hinzuweisen, dass der Sprecher selbst somit die ihn entlarvenden bzw. die seiner Einschätzung widersprechenden Informationen bezüglich des Verhaltens der einzigen anderen Figur übermittelt. Es liegt dadurch der ein wenig paradox erscheinende Fall vor, dass der Sprecher zwar insgesamt unzuverlässig ist, sein Bericht über das Verhalten der Frau hingegen dem Rezipienten durchaus verlässlich erscheint und insbesondere gerade diese Beschreibung die Einschätzung der Unzuverlässigkeit des Sprechers verstärkt.

Das Ende des Lachens und die darauf folgende verbale Inbesitznahme der Frau mittels der Katalogisierung der Äußerlichkeiten ihres Körpers (Z. 185–187; 196–212), welche die Reduzierung ihrer Person auf den Objektstatus verdeutlicht, bilden zusammengenommen eine Gruppe extratextueller Signale für *unreliable narration*. Die Auflistung der weiblichen Vorzüge erinnert dabei – wie auch schon bei Algernon Swinburnes »The Leper« – an die Konventionen der Liebeslyrik der Renaissance. Dadurch dass hier die Aufzählung aber nicht der Lobpreisung der Frau und der letztendlich (meist) scheiternden Eroberung derselben dient, sondern vielmehr die Vergewisserung dessen darstellt, was man sich bereits unrechtmäßig angeeignet hat, steht Bulwer-Lyttons Text in deutlicher Opposition zur Liebeslyrik: »Then I knew / That she was all mine thro' and thro', / Whatever I might choose to do. / Mine, from the white brow's hiding place / Under the roots of golden hair / that glitter'd round her frighten'd face« (Z. 196–201). Durch diesen deutlichen Widerspruch zur Gattungskonvention (vgl. Nünning 1998: 31) wird das Vorliegen von unzuverlässigem Erzählen in »Trial by Combat« ein weiteres Mal bestätigt. Darüber hinaus verweist die Kenntnis anderer dramatischer Monologe, v. a. der in diesem Teil der vorlie-

genden Studie besprochenen Texte, ebenfalls auf den Einsatz von *unreliable narration*. Die Äußerungen des Sprechers ähneln deutlich denen der Sprecherfiguren aus »My Last Duchess«, »Porphyria's Lover« und »The Leper«: Wie der Duke in »My Last Duchess« sorgt der Sprecher – wenn auch diesmal persönlich – für das Ende der Fröhlichkeit bei der Frau. Die Reduzierung der Frau auf einen Objektstatus ist in allen drei Monologen vorhanden, die Inbesitznahme der Frau in einer solch umfassenden Art und Weise erinnert stark an den Sprecher von »The Leper«. Ähnlich wie in »My Last Duchess«, aber auch wie in »The Wind« wird der Mord nicht beschrieben, sondern ist für den Rezipienten nur aus Auslassungen und Andeutungen zu erschließen. Dabei bietet »Trial by Combat« auch noch eine Leerstelle, die analog zu »The Wind« ebenfalls als Vergewaltigung zu deuten wäre. Gerade weil die Bemerkung »At last / The Fiend, impatient to be gone, / Brought this to end« (Z. 210 – 212) auf die Aufzählung der körperlichen Vorzüge der Frau folgt und der »[f]iend« (Z. 211) bereits kurz zuvor mit Triebhaftigkeit assoziiert werden konnte (»Feeding him with the food of sin / Forbidden beauty« [Z. 195 – 196]), liegt eine solche Deutung nahe.²⁰⁸ Das »impatient to be gone / Brought this to end« (Z. 211 – 212) kann also ohne weiteres als Erfüllung des sexuellen Bedürfnisses mit anschließendem Mord an der Frau interpretiert werden.

Wenn eine Vergewaltigung auch nur angenommen werden kann, so ist der Mord eindeutig dem Text zu entnehmen. So stellt der Sprecher fest: »When all was done, / I seem'd to know what was to be, / And how 'twould fare henceforth with me, / Who must ride home now all alone: / [...] / Yet 'twas not mine, that blow, I swear.« (Z. 212 – 215; 219). Diese Negierung einer Beteiligung am Tod der Frau leitet eine Beschreibung des Tathergangs ein, die ein weiteres Mal den Einsatz von *unreliable narration* deutlich werden lässt und in der der Sprecher seine Unzuverlässigkeit durch seine Fehlinterpretation des Geschehens zu erkennen gibt (vgl. Nünning 1998: 28). So weist der Sprecher jegliche Schuld von sich und behauptet, selbst nicht gewusst zu haben, was passiert: »Nor did I know it, till the grass / Was red and wet« (Z. 220 – 221). In seiner Überraschung angesichts des Blutes ähnelt der Sprecher sehr stark der Sprecherfigur aus »The Wind«, ist im Gegensatz zu dieser jedoch sehr viel gefasster und beginnt, nachdem er seine Beteiligung am Tathergang vehement – und damit auffallend

208 Diese Deutung wird auch durch die unmittelbar vorangehende Textzeile »So I grew dainty with my pleasure; / And as a miser counts the treasure / His heart is loth to spend too fast, / So did mine eye take note and measure / Of all my new-gain'd wealth« (Z. 206 – 10) unterstützt, die durch die Verwendung des Verbes »spend« (Z. 208) eine typische viktorianische Verklammerung vornimmt: »[The Victorians] drew parallels between their outward concern with moral, physical or sexual reserve and the notion of economic ›saving‹ and restraint. It is no coincidence, therefore, that a popular Victorian euphemism for orgasm was ›to spend‹« (Purchase 2006: 127).

unglaublich – bestreitet («When Conrad tries / To charge me with that deed, he lies! / And lies! and lies!» [Z. 221 – 223]), die Ursachen für den Tod der Frau in der Psyche derselben zu suchen: «Who could have guess'd / That she had hidden in her breast, / Or in her girdle (what know I?), / A dagger? Did she mean to die / Always, – even when she seem'd so proud, / So sure of life?» (Z. 223 – 228). Seine Unschuld versucht der Sprecher durch das in Klammern gesetzte »what know I?« (Z. 225) zu unterstreichen und so zu signalisieren, dass er eigentlich bei der Tat nicht wirklich dabei war. Dieser Darstellung widerspricht er selbst aber, wenn er kurz darauf behauptet »I would have given these two hands, / [...] / Ay, all my lordships, all my lands, / If but on me had fall'n that blow, / Not her.« (Z. 230; 232 – 234) und so deutlich macht, dass es offensichtlich mindestens (wenn denn nicht tatsächlich zu einem Mord) zu einem Handgemenge gekommen ist, während dessen sich die Frau – durch sein Verhalten bedroht – zu wehren versuchte. Seine Darstellung, dass die Frau möglicherweise die ganze Zeit eine potentielle Selbstmordkandidatin war (vgl. Z. 223 – 228), ist als extreme Verdrehung des tatsächlichen Geschehens zu erkennen und somit ein eindeutiger Beleg für das Vorliegen von *unreliable narration*. Interessanterweise strebt der Sprecher in dieser Passage mittels seiner den Gegebenheiten völlig zuwiderlaufenden Darstellung an, seine Person in einem gefälligeren moralischen Licht erscheinen zu lassen. Nicht nur sein vorgeblicher Wunsch, gerne anstelle der Frau gestorben zu sein, auch das bereits zitierte »Who could have guess'd« (Z. 223) lässt ihn als Teil einer moralisch und ethisch normalen Gesellschaft erscheinen, während die Frau mit ihrer angeblichen abnormen Todessehnsucht nun aus der Menge der normalen und gesunden Menschen ausgeschlossen wird. Die Erhöhung der eigenen Person auf ein moralisch unanfechtbares Niveau misslingt der Sprecherfigur jedoch. Der neue Ansatz der Selbstdarstellung unterstreicht vielmehr die Unzuverlässigkeit des Sprechers, da der Rezipient noch völlig unter dem Eindruck aller bisher getätigten Aussagen und Innenansichten des Sprechers und seiner durch den »fiend« dominierten Gedanken steht. Sollte dennoch ein Zweifel daran bestanden haben, dass der Sprecher ein Musterbeispiel unzuverlässigen Erzählens ist, so wird dieser durch den Ausruf »Oh what were Hell's worst pain / If I might hear her laugh again?« (Z. 234 – 235) gänzlich aufgelöst. Der Sprecher widerspricht seiner bisherigen Darstellung ein weiteres Mal: Das Lachen der Frau war schließlich der größte Aggressionsauslöser für den Sprecher und hat ihn fast in den Wahnsinn und schließlich zu seiner Tat getrieben. Insofern ist die Frage des Sprechers möglicherweise auch doppeldeutig: Das Lachen der Frau bedeutete für den Sprecher letztlich Höllenqualen, somit kann man diese Äußerung auch negativ dahingehend deuten, dass der Sprecher ausdrücklich fürchtet, dieses Lachen nochmals hören zu müssen.

Die den Text abschließende Schilderung des weiteren Verhaltens der Sprecherfigur nach dem Tod der Frau sowie sein Warten auf den nächsten Morgen

zeigen wiederum deutliche Übereinstimmungen mit William Morris' »The Wind«. Wie in Morris' Monolog, so bedeckt auch der Sprecher in Bulwer-Lyttons Text die Frau mit Pflanzen. So heißt es bei Morris »Till I gather'd and held in my arms great sheaves of the daffodil,/[...] /I piled them high and high above her heaving breast« (Z. 56; 58), Bulwer-Lyttons Sprecher schildert die Situation ähnlich »Then I caught/[...] /At the tall grass, and heap'd and mass'd/Great handfuls of it, which I cast/Over her feet, and on her face.« (Z. 247; 250–252) Trotz dieser Ähnlichkeiten gibt es aber auch wesentliche Unterschiede zwischen der geschilderten Sachlage in beiden Texten: Der Sprecher in »The Wind« bedeckt vor allem die Brust der Frau. Die Brust muss in diesem Zusammenhang als Ausdruck weiblicher Sexualität und Symbol für das Leben gedeutet werden. Der Sprecher von Morris' Text will also vor allem die Sexualität der Frau untergraben und ihr Leben auslöschen. Bulwer-Lyttons Sprecher hingegen bedeckt die Füße und das Gesicht der Frau; die Auswahl dieser beiden Körperteile verweist deutlich darauf, dass es dem Sprecher vor allem um die (Zurück-)Erlangung von Macht und Kontrolle geht. Die bedeckten Füße sollen die Frau daran hindern, fortzulaufen. Das Verbergen des Gesichts hingegen lässt sie identitätslos und austauschbar werden. Indem der Sprecher der Frau durch das Verstecken ihres Gesichts ihre Identität nimmt, gewinnt er seine männliche Macht zurück und kann die Situation wieder kontrollieren. Aber auch in der Reaktion auf die eigene Tat unterscheiden sich die Sprecher. Während Morris' Sprecher angesichts des Blutes völlig schockiert und überrascht ist, versucht Bulwer-Lyttons Sprecher eben gerade dasselbe durch seine Bemühungen zu verbergen: »[A]nd all the place/Where the black redness oozed, I hid/With heaps of grass.« (Z. 256–258). Die inhaltlichen Übereinstimmungen sind trotz der Unterschiede im Verhalten der Sprecherfiguren frappierend.

Der Schluss der beiden dramatischen Monologe ist, wenn er auch zunächst ähnlich wirkt, ebenfalls nicht gleich. Zwar ist die Uhrzeit, Lokalität und isolierte Situation der Sprecherfigur ähnlich, jedoch bleibt der Sprecher von »The Wind« auch nach seinem Aufschrecken in der Vergangenheit verhaftet, während der Sprecher von »Trial by Combat« ganz deutlich wieder in die Gegenwart zurückkehrt. Eine starke Übereinstimmung besteht jedoch zwischen den letzten Sätzen von »Trial by Combat«, Robert Brownings »Porphyria's Lover« und Algernon Swinburnes »The Leper«. So fordert Bulwer-Lyttons Sprecherfigur abschließend »God maintain the right!« (Z. 301), während Brownings Sprecher feststellt »And yet God has not said a word« (Z. 60) und Swinburnes Sprecher fragt »Will not God do right?« (Z. 140). Im Hinblick auf die Funktionen der letzten Sätze bei Browning und Swinburne, die beide Gottes Existenz bzw. sein Urteilsvermögen infrage stellten, kann auch bei Bulwer-Lytton davon ausgegangen werden, dass mit dieser Forderung das Wesen Gottes hinterfragt werden

soll. Da es sich bei der Sprecherfigur um einen unzuverlässigen Erzähler handelt, der sich weder seines krankhaften, trieb- bzw. imaginär fremd gesteuerten Verhaltens rational bewusst zu werden vermag, noch seine Schuld am Tod einer Frau anerkennt, sondern diese im Gegenteil auf abstruse Weise ins Gegenteil verkehrt, um sich als unschuldig darzustellen, kann nur davon ausgegangen werden, dass diese Forderung ein letztes Mal und abschließend die Unzuverlässigkeit des Sprechers unterstreicht. Gleichzeitig aber wird durch diesen Satz auch darauf verwiesen, dass Gott nicht allwissend, sondern der Ansicht des Sprechers nach leicht zu täuschen und beeindrucken ist. Der Sprecher scheint seine eigenen Beteuerungen selbst zu glauben, wenn er an Gott appelliert, Recht zu schaffen und dies für die Sprecherfigur ja offensichtlich bedeutet, von Gott beschützt und geleitet zu werden.²⁰⁹ Der durch das Verhalten der Sprecherfigur sich auftuende Glaube, dass Gott sich durch menschliche Fassaden täuschen ließe, ist ein deutlicher Verweis auf die Einschätzung der Viktorianer, dass offen zur Schau gestellte Religiosität vielfach ein Zeichen von Heuchelei ist – eine Vermutung, die auch durch Bulwer-Lyttons räumliche und zeitliche Verortung des Textes im deutschen und damit katholischen Mittelalter bestätigt werden kann.²¹⁰

Insgesamt kann festgestellt werden, dass sicherlich bestechende Übereinstimmungen zwischen den Texten von William Morris und Edward Robert Bulwer-Lytton existieren, diese sich aber bei genauerer Betrachtung nur oberflächlich entsprechen. Die Motivation und Art des Einsatzes unzuverlässigen Erzählens unterscheidet sich in den beiden Texten, da es sich um zwei sehr unterschiedliche Charaktere mit unterschiedlichen Beweggründen handelt. Während der eine Sprecher für den Rezipienten deutlich als Täter zu erkennen ist und mit seiner Schuld zu ringen scheint, ist der andere zwar auch einwandfrei ein Täter, weist seine Schuld aber vehement von sich. Die Unzuverlässigkeit des Sprechers von »The Wind« wird stark durch traumartige Sequenzen und die geschilderten Ängste der Sprecherfigur unterstrichen. Der Einsatz von *unreliable narration* basiert in »The Wind« vor allem auch auf der »kognitive[n] Einschränkung[...]« (Nünning 1998: 28) des Sprechers und der damit einhergehenden fehlerhaften und auch unterdrückten Erinnerung desselben. In »Trial by Combat« ist die Sprecherfigur in ihrer Wahrnehmung der Umwelt, in ihrer Persönlichkeitsdarstellung und Selbstwahrnehmung gestört. Die Unzuverlässigkeit ist hier insbesondere auch Resultat der deutlichen Abweichung der Sprecherfigur von »gesellschaftlich anerkannte[n] Vorstellungen von psycho-

209 Der Titel des Monologs »Trial by Combat« verweist deutlich auf den Umstand, dass sich der Sprecher einem Gottesurteil zu fügen hat. Sein Verhalten zeigt jedoch, dass der Sprecher glaubt, dieses göttliche Urteil beeinflussen zu können.

210 Ganz am Ende spricht die Sprecherfigur vom »Kaiser« (Z. 287; 293) und von »every Landgravate/from Rhine to Rhone« (Z. 289–290).

logischer Normalität und Kohärenz« (Nünning 1998: 30). Wie Brownings »Porphyria's Lover« und Swinburnes »The Leper« handelt es sich sowohl bei »The Wind« als auch bei »Trial by Combat« um Studien fehlgeleiteter Triebe, um Sprecherfiguren, die »morally insane« sind, deren Aggression sich gegen Frauen richtet und deren Bedürfnis, nämlich die Frau gänzlich zu besitzen, erst durch den Tod derselben erfüllt werden kann.

3.5 »The Great Social Evil« – Prostitution als sozialer Missstand und moralischer Konflikt

Das viktorianische Zeitalter zeichnet sich nicht nur durch positive Entwicklungen im Zuge des weit verbreiteten optimistischen Fortschritts- und Modernisierungsglauben aus. Gerade durch die unter anderem aus der Begeisterung für alle neuen technischen Errungenschaften resultierende fortschreitende Industrialisierung, aber auch durch die Erschließung neuer Lebensräume und die Expansion des britischen Empires im Rahmen der Kolonialisierung kommt es zu gesellschaftlichen Missständen.

Die Industrialisierung schafft in England eine grobe Dreiteilung der Klassen, bestehend aus *upper*, *middle* und *working class*, die wiederum in zahlreiche Übergangs-Klassen unterteilt werden (vgl. Purchase 2006: 22 f.). Ideologisch dominiert wird die viktorianische Gesellschaft durch die bürgerliche *middle class*, zu der u. a. Unternehmer, Fabrikanten, Ärzte und Anwälte gehören (vgl. ebd.: 23). Die *middle class* prägt das Moralverständnis des Viktorianismus wesentlich und versucht dieses auch der nun als veraltet geltenden *upper class*, also dem Adel, sowie der Arbeiterklasse zu vermitteln (vgl. Nünning 2000: 20). Die wesentlichen moralischen Leitideale der *middle class* lassen sich grob als *self-renunciation*, *self-improvement* und *duty* zusammenfassen (vgl. ebd.: 16 ff.).²¹¹ *Self-renunciation* beschreibt »die Aufopferung eigener Bedürfnisse zum Wohle von anderen« (ebd.), unter *self-improvement* wird »das Bemühen um Besserung in moralischer Hinsicht« (ebd.) und unter *duty* das häufig klassen- bzw. *gender*-basierte Pflichtbewusstsein (vgl. ebd.) verstanden. Aus dieser Prinzipienkonstellation ergibt sich der Wunsch der Bourgeoisie, der *working class*, aber auch der sich im viktorianischen Hierarchieverständnis jenseits aller Klassen befindlichen *subclass* der Kriminellen, Landstreicher, Diebe, Straßenkinder,

211 Eine detaillierte Diskussion und Darstellung dieser Leitbegriffe würde im Rahmen der vorliegenden Studie an dieser Stelle zu weit führen. Vielmehr soll hier eine kurze Einführung erfolgen, während in den Einzelanalysen der folgenden Monologe genauer auf die – dann kritisierten – Prinzipien eingegangen werden soll.

Bettler und Prostituierten (vgl. Purchase 2006: 23),²¹² helfen zu wollen bzw. zu müssen. Besonders die Gruppe der Prostituierten gerät immer mehr in den Fokus der Hilfsbemühungen der *middle class*, da die Anzahl der Frauen, die auf diese Weise ihren Lebensunterhalt verdienen müssen, im viktorianischen Zeitalter aufgrund des Frauenüberschusses geradezu sprunghaft ansteigt (vgl. Nünning 2000: 18).²¹³ Dabei wird die Hilfe aber nicht an die Bedürftigen angepasst, vielmehr müssen die Regeln der Helfenden beachtet werden (vgl. ebd.: 20).²¹⁴ So stellt Paula Bartley (2000: 25) fest:

Reform was entirely about working-class women being saved by their middle-class superiors since it was generally working-class women who were sought out, stigmatised and ultimately rescued by women and men who had the time, money, social connections and the desire or conscience to achieve this.²¹⁵

Neben der eigenen Gewissensberuhigung und dem befriedigenden Gefühl des eigenen Edelmuts ist der Ansatz der Hilfs- bzw. Rettungsbestrebungen für Prostituierte das ebenfalls sehr eigennützige Anliegen der *middle class*, diesen Berufszweig gänzlich auszulöschen, da sich das Bürgertum von den Frauen, die so ihren Lebensunterhalt verdienen, aufgrund ihrer Rolle als Ursprung von

212 Charles Dickens widmet sich in *Oliver Twist* (1837–8) ausführlich der Darstellung dieser *subclass* (vgl. Tambling 1995).

213 Im Jahre 1857 sollen allein in London 80000 Prostituierte tätig gewesen sein, die zwischen 4£ und 35£ die Woche verdienten (vgl. Purchase 2006: 126). Bei einer Einwohnerzahl Londons von ca. 2,8 Millionen entspräche dies einer Quote von ca. 3 %.

214 William Somerset Maugham kritisiert gerade dieses in seiner Eigennützigkeit paradoxe viktorianische Prinzip der Nächstenliebe und Hilfe in seinem stark autobiographisch geprägten Roman *Of Human Bondage* (1900 [1915]), in dem er seine Eindrücke als angehender Arzt am St. Thomas Hospital in den Jahren 1892–1897 reflektiert: »It seemed to Philip that the people who spent their time in helping the poorer classes erred because they sought to remedy things which would harass them if they themselves had to endure them without thinking that they did not in the least disturb those who were used to them. The poor did not want large airy rooms; they suffered from cold, for their food was not nourishing and their circulation bad; space gave them a feeling of chilliness, and they wanted to burn as little coals as need be; there was no hardship for several to sleep in one room, they preferred it, they were never alone for a moment, from the time they were born to the time they died, and loneliness oppressed them; they enjoyed the promiscuity in which they dwelt, and the constant noise of their surroundings pressed on their ears unnoticed. They did not feel the need of taking a bath constantly, and Philip often heard them speak with indignation of the necessity to do so with which they were faced on entering a hospital: it was both an affront and a discomfort. They wanted chiefly to be left alone.« (564).

215 Die Rettungsversuche der Prostituierten durch Frauen der *middle class* sind für sich genommen auch ein Ausdruck der Doppelmoral des Viktorianismus, da »gute« Frauen offiziell gar nicht wissen durften, dass es überhaupt Prostitution gab: »Although it was commonplace to insist that wives and daughters of the middle class must be protected from any knowledge of prostitution, women in evangelical circles had been doing rescue work since the 1840s« (Sheets 1988: 321).

moralischem Niedergang und Krankheitsherd stark bedroht fühlt:²¹⁶ die Existenz der Prostituierten »activat[es thus] simultaneously complex associations of pity/redemption and fear/threat.« (Nead 1988: 106). Ausdruck erhalten diese Ängste vor der Prostituierten als korrumpierendem und pathogenem Subjekt in dem Erlass des *Contagious Diseases Act* der Jahre 1864, 1866, 1868 und 1869.²¹⁷ Dieses Gesetz bot die Möglichkeit der Inhaftierung, polizeilichen Befragung und körperlichen Untersuchung aller Prostituierten oder auf andere Art auffälliger Frauen,²¹⁸ da man befürchtete, Frauen würden durch die Übertragung von Geschlechtskrankheiten die Soldaten und Seemänner Großbritanniens schwächen (vgl. Purchase 2006: 41). Dabei wurde unumstößlich davon ausgegangen, dass die Männer dieser Berufszweige grundsätzlich auf die Dienste von Prostituierten angewiesen seien, weshalb nicht die Männer dafür bestraft wurden, für Sex zu bezahlen, sondern die Frauen, weil sie durch ihre Arbeit Krankheiten verbreiteten (vgl. Wilson 2003: 308).

Durch die Rolle, die der Prostituierten im Rahmen der Verbreitung von im 19. Jahrhundert unheilbaren Krankheiten wie der Syphilis mit all ihren gravierenden Konsequenzen zugeschrieben wird (vgl. Wilson 2003: 309), wird die Prostituierte im viktorianischen Zeitalter zum deutlichen Bedrohungsfaktor für den so genannten unbescholtenen Bürger.²¹⁹ Ihre Präsenz im Bewusstsein der Öffentlichkeit ist nicht zu negieren und so weit reichend, dass sie als *fallen woman* negativen Modellcharakter²²⁰ erhält und so auch Eingang in die Literatur findet, wo sie als »Kulturthema« (Nünning 2000: 18) insbesondere im Roman – weniger in der Lyrik – auszumachen ist:

›The Great Social Evil‹ [i.e. prostitution] became a national obsession which spawned [...] hundreds of public debates, thousands of pages in periodicals, books, novels, poems, plays, pamphlets, tracts and sermons (Brown 1991: 78).

Der dramatische Monolog beschäftigt sich dennoch in zwei besonders bekannten Fällen – Augusta Websters »A Castaway« (1870) und Gabriel Dantes

216 »Prostitution, it was believed, would be eliminated if there were no prostitutes. Reformers therefore founded a variety of institutions, ranging from large penitentiaries and asylums to smaller homes, to rehabilitate prostitutes and make them respectable once more.« (Bartley 2000: 25)

217 Erstaunlicher Weise wurde Prostitution dennoch nie offiziell illegal (vgl. Purchase 2006: 31).

218 »Any woman found in the street could be picked up by the police and forced to submit herself to intrusive medical inspection, whether a prostitute or not« (Wilson 2003: 474).

219 Zwar war die Infektionswahrscheinlichkeit für die Angehörigen der *working class* sehr viel höher, dennoch war allgemein bekannt, dass auch die *middle* und *upper class* durchaus betroffen waren (vgl. Wilson 2003: 309).

220 »So genannte *fallen women*, ledige Mütter und Prostituierte, wurden [...] als unnatürliche Monster verteufelt, und nur sehr wenige Schriftsteller wagten es, solche Frauen positiv darzustellen.« (V. Nünning 2005: 144)

Rossettis »Jenny« (1870) – gerade mit diesen *fallen women* und vermag aufgrund seiner gattungstypischen Besonderheiten und des Einsatzes von *unreliable narration*, die schwierige und auswegslose Lage der Betroffenen lebensnah zu schildern.²²¹ Dabei gelingt es in beiden Beispielen, insbesondere die Doppelmoral der viktorianischen Zeit und v. a. die der *middle class* offensichtlich werden zu lassen und damit die zentralen Themen des weiblichen Rollenverständnisses anzusprechen: die Stilisierung der *fallen woman* zu einer »figure of contagion, disease and death« (Nead 1988: 106) einerseits und einer »suffering and tragic figure« (ebd.) andererseits, sowie die Diskrepanz zwischen dem Modell der »guten« Frau und ihrer damit verbundenen Unfähigkeit, den Bedürfnissen ihres Mannes gerecht zu werden.²²² Wohl auch aus diesem Grund gab es »some Victorians, mostly men, [who] even thought, it [prostitution] was a »necessary evil« (Purchase 2006: 31).²²³ So stellt Vera Nünning (2005: 143) denn auch zutreffend fest: »Dass »gute« Frauen sexuelle Gefühle nicht haben, geschweige denn zeigen sollten, gleichzeitig aber Prostitution an der Tagesordnung war, ist geradezu zum Sinnbild viktorianischer Heuchelei geworden.« Wie der Einsatz von *unreliable narration* dazu beiträgt, die Heuchelei und Doppelmoral der *middle class* zu entlarven, aber auch wie die für unzuverlässiges Erzählen unerlässliche Ironie in den beiden genannten Beispielen für dramatische Monologe mit dem Thema Prostitution wirkt, wird Gegenstand der nachfolgenden Analysen sein.

221 So stellt Pearsall (2000: 74) fest: »[T]he topic [prostitution] seems to have been especially suited to the medium of the monologue.«

222 Der Arzt William Acton kommt in seiner Studie *The Functions and Disorders of the Reproductive Organs* von 1857 zu dem Schluss, dass »the majority of women are not troubled with sexual feeling of any kind« und dass »the best mothers, wives and managers of households know little or nothing of sexual indulgences.« (zit. n. Purchase 2006: 125 f.). Ein hoher moralischer Standard ist somit unmittelbar mit sexuellem Desinteresse verbunden.

223 Zu einem ähnlichen Schluss kommt auch der Bericht der *Royal Commission* von 1870, der den Erfolg des *Contagious Diseases Act* überprüfen sollte. Man sah den Besuch von Prostituierten als »the irregular indulgence of a natural impulse« (zit. n. Wilson 2003: 473), eine Ansicht die auch von medizinischer Seite unterstützt wird. So fasst Brown (1991: 79) zusammen: »Medical authority and noted proponent William Acton's assertion that »prostitution must always exist« assumed a masculinity constituted by a recurrent and uncontrollable, though regrettable, need for sexual release through intercourse«. Die Doppelmoral des Viktorianismus wird in einer solchen Bewertung evident. Prostitution wird hier als etwas Natürliches und Notwendiges eingeschätzt, obwohl die Frau, die dieser Arbeit nachgeht, als »fallen« und schlecht gilt (vgl. ebd.). Die Art und Weise, wie die Viktorianer mit dem Problem umgehen, weist deutlich auf die herrschende Scheinheiligkeit der männlich dominierten Gesellschaft hin, denn alle Regularien und Versuche, die Prostitution einzudämmen, zielten stets nur auf die Frauen ab: »[N]o attempt was made to deal with the vastly greater body of men who consorted with them [the prostitutes], and who were, if only by reason of their greater numbers, a far greater source of danger to the general community« (Fawcett & Turner 1927: 40).

3.5.1 »I wonder if you think of me«: Empathie und Doppelmoral in Dante Gabriel Rossettis »Jenny« (1870)

Obwohl Dante Gabriel Rossettis dramatischer Monolog »Jenny« erst 1870, also im selben Jahr wie der später zu analysierende Monolog »A Castaway« von Augusta Webster, erschien, reichen seine Ursprünge sehr viel weiter zurück. Rossetti begann mit seiner Arbeit an dem Text bereits im Jahre 1848;²²⁴ dies ist auch der Grund, warum »Jenny« im Rahmen dieser Studie vor »A Castaway« untersucht werden soll.²²⁵ Inhaltlich sind beide Monologe aufs engste verbunden: in »Jenny« beschreibt ein Mann seine Gefühle für eine Prostituierte, in »A Castaway« berichtet eine Prostituierte von ihrem Schicksal. Die beiden Monologe scheinen sich komplementär zu ergänzen, da sie in einem deutlichen Spannungsverhältnis zueinander stehen und zwei völlig konträre Perspektiven auf dieselbe Problemstellung bieten. Der Unterschied zwischen beiden Texten ist von besonderem Interesse, doch bilden beide Monologe für sich genommen ebenfalls einen lohnenden Untersuchungsgegenstand, da sie jeweils durch den Einsatz von *unreliable narration* sehr deutlich die Heuchelei und Doppelmoral der viktorianischen Gesellschaft in Bezug auf das allgegenwärtige Problem der Prostitution entlarven. Da sich allein schon aufgrund der gewählten Sprecherfigur der Gebrauch von unzuverlässigem Erzählen in seinem Wirkungs- und Funktionspotential in den beiden Monologen deutlich von einander unterscheidet, soll der Fokus der nachfolgenden Analyse nicht nur auf der Darstellung der Doppelmoral durch *unreliable narration*, sondern auch auf dem Vergleich der so erzielten Effekte liegen.

Rossettis dramatischer Monolog »Jenny« ist nicht nur eine überzeugende Beschreibung der Lebensgewohnheiten der Prostituierten im viktorianischen London,²²⁶ sondern darüber hinaus ein herausragendes Beispiel für die Dar-

224 Es ist jedoch anzumerken, dass der Text kontinuierlich be- und überarbeitet und schließlich neu geschrieben wurde (vgl. Seigel 1969: 677). Zur genauen Entstehungsgeschichte des Textes und auch der signifikanten Änderungen bis zur letztlich veröffentlichten Version von 1870 vgl. Marshik (2005).

225 1848 war Augusta Webster erst elf Jahre alt, außerdem wird in der Sekundärliteratur davon ausgegangen, dass sie Rossettis »Jenny« als Manuskript kannte und so mit »A Castaway« auf selbiges zumindest teilweise reagierte.

226 Der viktorianische Kritiker H. Buxton Forman (1871: 223) stellte fest, dass »the case of the courtesan is taken up and analysed, not from the distant stand-point of a parliamentary or scientific debate – not from the half-instructed vantage-ground, or rather disadvantage-ground, of a woman's-rights' council – but from the near position which only one who has seen the inside of Jenny's own room could assume.« Allerdings findet bei Forman eine übertriebene Identifikation mit der Sprecherfigur statt, auf die weiter unten noch verwiesen wird. Bryan Rivers (2005a: 75 ff.) bezieht sich u. a. auf diese zeitgenössische Einschätzung der Realitätsnähe des Textes in seiner Argumentation, dass der Singvogel, der in einem

stellung der viktorianischen Bigotterie – dies fiel auch den frühesten Rezensenten des Textes auf, weshalb sie den Sprecher tadelten: »Ruskin, and later Buchanan, insisting on a definite moral stance, criticized the speaker's ambivalence – his simultaneous compassion for a prostitute, his passion for the woman« (Seigel 1969: 677). Gerade diese sehr kritische Einschätzung des Monologs und die Herausstellung des vermeintlichen Mangels der unentschiedenen moralischen Position verdeutlicht ein weiteres Mal das fehlende Verständnis der viktorianischen Zeitgenossen bezüglich des Einsatzes von *unreliable narration*. Die Ambivalenz des Sprechers wird eben gerade durch die fortgesetzte Verwendung dieses narrativen Phänomens begründet und verleiht dem Monolog seine Stärke und Bedeutsamkeit. Zu diesem Schluss kommt auch Seigel (ebd.), der in Bezug auf die viktorianische Kritik feststellt:

Yet it is this unresolved moral vision which is precisely the excellence of the poem in that it is skillfully and artistically reflected in its dialectic structure, balanced expressive and rhetorical patterns, and juxtaposed symbolic constructs. The ambivalent but honest stance of the speaker – clear to the reader because of the very structure of the poem, but muted to the speaker because of his dramatic involvement within the poem – reflects the ironies of man's temporal existence and his inability to resolve completely his divided nature, although through love and humility the ironies may be lessened.

Auch wenn Seigels Einschätzung in dieser Hinsicht folgerichtig ist, so versagt er doch bei seiner weiteren Einschätzung der Sprecherfigur. Auch wenn er das Phänomen der *unreliable narration* nicht benennt, so negiert er dessen Vorliegen in »Jenny« doch vollständig, wenn er die zwei wesentlichen Wirkungsweisen unzuverlässigen Erzählens in Bezug auf den Sprecher in Rossettis Text zurückweist: »[T]he young speaker in *Jenny* is not unwittingly ironic nor does he reveal any of his private motives inadvertently« (ebd.: 686).

Die zwiespältige Haltung des Sprechers und seine damit unauflöslich verbundene Doppelmoral resultieren jedoch gerade aus dem konsequenten Einsatz von sich dem Sprecher nicht erschließender Ironie und der hiermit einhergehenden und für unzuverlässiges Erzählen typischen unwissentlichen Selbstenthüllung der Sprecherfigur. *Unreliable narration* und das für dieses narrative Phänomen unerlässliche Auftreten von Ironie erhalten in den »somewhat abstract philosophical and theological reflections on the origins of sexual sin« (Rivers 2005a: 77) der Sprecherfigur von Rossettis »Jenny«, die örtlich und zeitlich eindeutig eingeordnet werden kann »within the specific and clearly identifiable physical, social, and sexual context of the Haymarket« (ebd.), sehr viel Raum.

Rossetti selbst war sich durchaus der Ironie in seinem dramatischen Monolog

Käfig bei Jenny lebt (Z. 325–9), nicht nur rein symbolischer Bedeutung, sondern gerade auch ein Zeichen von Authentizität ist.

und der Unzuverlässigkeit seiner Sprecherfigur bewusst, aber er fürchtete auch die Kritik, die ihn deshalb und wegen des gewählten Themas treffen würde. Harris (1984: 201) ist der Ansicht, dass aus diesem Grund heraus Rossetti bewusst eine »Sprecherfigur« wählte, die eigentlich eher eine »Denkerfigur« ist, da ein Großteil des Monologs nicht laut geäußerte Sätze, sondern Gedanken präsentiert:²²⁷

[The] ›inner standing-point‹ is part of Rossetti's polemic. Despite an increased public discussion of prostitution, the subject was still largely interdicted when Rossetti wrote ›Jenny‹. When he revised his drafts to make speaking about the topic ›aloud‹ a major psychological issue, he found the precise formal means by which to imitate the public's general refusal to acknowledge the problem: the protagonist's silence satirically mimics public hypocrisies in blinking the issue.

Einen Versuch, Zensur und Missbilligung zu umgehen, bildet außerdem das Epigraph, ein Ausruf der Mistress Quickly aus William Shakespeares *The Merry Wives of Windsor*: »Vengeance of Jenny's case! Fie on her! Never name her, child!« (IV.1.53 f.) Die Tatsache, dass Rossetti dem dramatischen Monolog eine Zeile einer Shakespeare-Figur voranstellt, die für ihre Malapropismen und das bewusste Spielen mit »Doppeldeutigkeiten« bekannt ist,²²⁸ zeigt sein Bemühen, der potentiellen moralischen Empörung seiner Leser und Rezensenten zuvor zu kommen und diese ins Lächerliche zu ziehen (vgl. Marshik 2005: 565).²²⁹

227 Aufgrund dieses großen Anteils nicht verbal geäußelter Überlegungen wird in der Sekundärliteratur der Status des Textes als dramatischer Monolog diskutiert (vgl. Starzyk 2000: 228; Harris 1984: 197 n. 1). Allerdings erweist sich der Einwand, »Jenny« könne aufgrund der Tatsache, dass es sich zu einem großen Teil nur um die Wiedergabe von Gedanken handelt, nicht als dramatischer Monolog gelten, als haltlos: »Jenny« beinhaltet nicht nur viele Hinweise auf Mündlichkeit wie z. B. Ellipsen und Ausrufe, sondern auch Zeilen, die unstrittig eine laute Äußerung darstellen (z. B. Z. 89 ff.; siehe auch n. 23). Wesentlicher ist jedoch, dass auch andere dramatische Monologe mit einer imaginierten, schlafenden oder toten Zuhörerfigur, wie z. B. Robert Brownings »Porphyrion's Lover«, dessen Status als dramatischer Monolog unbestritten ist, keine konkreten Belege dafür liefern, dass sie tatsächlich laut gesprochen und eben nicht nur gedacht werden. Harris' (1984: 197) Annahme, »Jenny« sei »the first interior monologue in English literary tradition unrecognized as such«, ist deshalb ebenso wenig zu folgen wie Andersons (1989: 104) Behauptung, der Text sei geradezu die »negation of dramatic monologue.« Sinnvoller erscheint Pearsalls (2000: 74) impliziter Ansatz, den Text als dramatischen Monolog in der Unterform »interior monologue« (Harris 1984: 197) zu behandeln. Allerdings ist auch Pearsall (2000: 74) in ihrem Ansatz nicht konsequent, da sie ebenfalls Hinweise auf hörbare Äußerungen erkennt, den Text aber dennoch insgesamt als schweigend kategorisiert.

228 Dies ist besonders in 2 *Henry IV* und *Henry V* der Fall.

229 Rivers (2005b) weist darauf hin, dass die Titelfigur ihren Namen nicht aufgrund dieses Zitates erhält. Vielmehr ist er der Ansicht, dass »Jenny« als »Ginny« ausgesprochen werden sollte, um deutliche, für den Viktorianer sehr nahe liegende, Assoziationen zu wecken. So war laut Rivers ein »ginny« ein Einbruchswerkzeug und verweist auf das Milieu, in dem Prostituierte verkehrten. »Ginny« ist, so Rivers ebenfalls ein Hinweis auf die Tatsache, dass viele Prostituierte alkoholabhängig, vorzugsweise von Gin, waren. Außerdem ist »Ginny«

Wenn auch die – durch das mit der komischen Figur der Mistress Quickly assoziierte Epigraph indizierte – Heiterkeit des Textes sich nicht fortsetzen lässt – zu ernst ist das Thema der Prostitution und zu heuchlerisch die Position der Sprecherfigur – so scheint sie zunächst doch zumindest zu Beginn des Textes bestätigt zu werden. Die Zuhörerfigur des dramatischen Monologs – die allerdings während des Großteils der Äußerungen der Sprecherfigur schläft und somit nicht nur »silent« (Slinn 2003: 133), sondern meist gar »unhearing« (ebd.) ist,²³⁰ wird im Rahmen einer »list of invocations [...] an extended introductory address, a series of apostrophes« (ebd.) angesprochen: »Lazy laughing languid Jenny, / Fond of a kiss and fond of a guinea, / Whose head upon my knee to-

die Koseform von »Virginia«, einem Namen, der von vielen – meist französisch-stämmigen – Prostituierten als Pseudonym genutzt wurde, da er bei den besseren Schichten sehr beliebt war, wie Rivers weiter feststellt. Rivers kommt zu dem Schluss, dass Rossetti den Namen »Jenny« für die Prostituierte ganz bewusst gewählt hat, und nennt dafür letztlich einen ähnlichen Grund, wie ihn Marshik (2005: 565) für das Epigraph identifiziert: »For the Victorians ›Jenny/ginny‹ had various meanings associated with prostitution, theft, gin addiction, and the prevalence of French prostitutes in London. By exploiting these associations in the title, Rossetti simultaneously enhanced the realism of his poem, and signaled to the readers the controversial nature of the subject matter they were about to encounter.« (Rivers 2005b: 84) Rivers lässt dabei jedoch völlig eine weitere, sehr viel markantere Assoziation außer Acht, die besonders aufgrund von Rossettis Zugehörigkeit zum Kreis der *Pre-Raphaelites* sehr viel nachvollziehbarer erscheint: Jenny ist die Kurzform des Namens Jennifer, der wiederum eine Ableitung von Guinevere ist. Dieser Name bedeutet inhaltlich zunächst einmal weiße Fee, weißer Geist oder weiße Zauberin, gleichzeitig aber wird der Guinevere in der Legende eine ehebrecherische Affäre mit Sir Lancelot, einem Ritter ihres Mannes König Arthur zugeschrieben. Beide Komponenten sind als Grundlage der Namenswahl durchaus nachvollziehbar: die Jenny des Monologs von Rossetti kann Männer mit ihrem Äußeren bezaubern, verdient ihren Lebensunterhalt aber dadurch, dass sie Männer zum Treuebruch verführt und mehr als einen Partner hat. Harris hingegen (1984: 204) stellt besonders den Reim von »Jenny« auf »guinea« – der weiter unten auch noch analysiert werden wird – heraus: »[T]he opening rhyme of ›Jenny‹ with ›guinea‹ [...] imprisons her in a code that equates selfhood with monetary value as established by sexual labor.« Die Namenswahl verweise bei solch einer Deutung eher auf den Objektstatus Jennys als käuflicher Ware. Alkalay-Gut (2000: 230) verweist auf die Definition des *Oxford English Dictionary* »that the name Jenny is often used to denote the female of the species, including asses.« Ihre Schlußfolgerung lautet deshalb: »After all, [Jenny] is only a generic woman« (ebd.).

- 230 Ein weiteres Mal sei darauf verwiesen, dass es im dramatischen Monolog durchaus üblich ist, dass sich die Sprecherfigur einen Zuhörer lediglich vorstellt (vgl. Martin 1985: 133). Ein schlafendes Gegenüber erfüllt die Definitionskriterien des dramatischen Monologs also vollständig. So stellt sogar Anderson (1989: 120 n. 4), die grundsätzlich den Status des Textes als dramatischem Monolog vollständig negiert (vgl. n. 4), fest: »[T]he ›nonauditor‹ of this poem affects the ›utterance‹ of the speaker in the manner that the auditor affects the speaker's utterance in ordinary dramatic monologue.« Alkalay-Gut (2000: 230) sieht in dieser Konstellation zu Recht schon fast einen eigenen Typus des dramatischen Monologs: »Particularly in Browning's use of this type of poem [i.e. the dramatic monologue], it is not uncommon for a male speaker to address a female auditor, who is often otherwise occupied, asleep or dead« .

night / Rests for a while, as if grown light / With all our dances and the sound / To which the wild tunes spun you round« (Z. 1–6). Die einleitende Alliteration »Lazy laughing languid« (Z. 1) und der darauf folgende Parallelismus »Fond of [...] fond of« (Z. 2) verleihen den Eingangszeilen einen spielerischen Grundton, der allerdings in deutlicher Opposition zu der Aussage des Sprechers in diesen Zeilen steht. So wird Jenny von der Sprecherfigur als faul, fröhlich und wenig energiegeladen charakterisiert. Die Auswahl dieser der Prostituierten zugeschriebenen Attribute beschreibt dabei weniger Jenny selbst, sondern lässt vielmehr deutliche Rückschlüsse auf die wenig differenzierte und eher gering-schätzbare Haltung des Sprechers gegenüber so genannten »women of pleasure« zu. Dabei handelt es sich bei seiner Position sicherlich nicht um eine isolierte Meinung, vielmehr spiegelt seine Charakterisierung einer »fallen woman« die vorherrschende Ansicht der respektablen viktorianischen Gesellschaft wieder. »Lazy« (Z. 1), »laughing« (Z. 1) und »languid« (Z. 1) sind allesamt Eigenschaften, die im Viktorianismus, aber durchaus auch heute noch, negativ konnotiert werden. Faulheit widerspricht dem Fleißgedanken der Viktorianer ebenso wie die Antriebsarmut des Individuums in einem Zeitalter des aggressiven Fortschrittsglaubens an die Technik nicht tolerierbar ist. Im Anschluss an das Produktivitätsdenken des Viktorianismus wird also gleich zu Beginn des Textes festgestellt, dass Prostituierte ein sinnentleertes Leben auf Kosten der Allgemeinheit führen – sie tragen nichts zur Entwicklung und Modernisierung der Gesellschaft bei. Darüber hinaus verweist das Adjektiv »laughing« (Z. 1) noch dazu darauf, dass sie auch sonst moralisch nicht den Ansprüchen des Viktorianismus genügen, der stets *seriousness* und *earnestness* als Haupttugenden propagierte (vgl. Nünning 2000: 12). Die verächtliche Grundhaltung des Sprechers gegenüber der Prostituierten wird somit von Beginn des Monologs an deutlich etabliert und war als solche für den viktorianischen Rezipienten völlig nachvollziehbar.²³¹

Die sich anschließende Behauptung »Fond of a kiss and fond of a guinea« (Z. 2) unterstützt die negative Charakterisierung der Prostituierten als »a mindlessly greedy voluptuary with no moral priorities whatsoever« (Alkalay-Gut 2000: 231), verkennt aber gleichzeitig die Situation der Prostituierten. Die Unzuverlässigkeit der Sprecherfigur wird so bereits zu Beginn des Monologs dadurch angezeigt, dass diese hier eine eklatante Fehlinterpretation von Jennys Verhalten vornimmt. Der Glaube, dass Jenny einen Kuss genauso sehr mag wie Geld, unterstellt der Prostituierten zum einen, dass ihr ihre Profession Freude

231 Zu der gleichen Einschätzung kommt auch Slinn (2003: 134): »[T]he lilting trochees of the opening line suggest the powerful attraction of her erotic vitality. Yet the very attraction is ambiguous, insofar as »lazy« suggests both the slow indulgence of sensory pleasure and the moral disapproval of a bourgeois morality. Workers should work, not indulge merely material desires.«

bereitet bzw. dass ihr Charakter prädestiniert für die Ausübung dieses Berufes ist –²³² sie also nicht durch gesellschaftliche Gegebenheiten in diese Lage gekommen sein könnte – zum anderen zeichnet sie ein sehr materialistisches Bild der Titelfigur, welches suggeriert, dass »[Jenny's] interests [...] are equally distributed between two objects, sex and money« (Alkalay-Gut 2000: 231). Dieses Bild scheint oberflächlich betrachtet zuzutreffen, lässt aber außer Acht, dass die Frau sich für ihre Dienste bezahlen lassen muss, um zu überleben. Die Leichtigkeit dieser durch den Parallelismus verknüpften »fondness« für Kuss und Geld zeigt an, dass der Sprecher sich in keiner Weise Gedanken über die Realitäten des Lebens einer »fallen woman« gemacht hat. Seine Darstellung und Interpretation von Jennys Verhalten in dieser einen kurzen Zeile ist ein Beispiel für *unreliable narration* auf Basis eines deutlichen Widerspruchs »zwischen der Wiedergabe der Ereignisse durch den Erzähler und seinen Erklärungen und Interpretationen« (Nünning 1998: 28) der Handlungen Jennys.

Die so gleich eingangs etablierte Unzuverlässigkeit der Sprecherfigur setzt sich auch in ihren weiteren Überlegungen fort. Nicht nur »explizite Widersprüche« (Nünning 1998: 27) der Sprecherfigur wie »Poor shameful Jenny, full of grace« (Z. 18),²³³ auch »interne Unstimmigkeiten innerhalb des narrativen Diskurses« (Nünning 1998: 27) verweisen auf das Vorliegen von *unreliable narration*. So bezeichnet der Sprecher die Titelfigur als »Fair Jenny mine, the thoughtless queen / of kisses which the blush between / Could hardly make much daintier; / Whose eyes are as blue skies, Whose hair / Is countless gold incomparable« (Z. 7 – 11). Mit »mine« (Z. 7) meldet der Sprecher einen deutlichen Besitzanspruch an, der die Frau – wie bereits mehrfach im Rahmen dieser Studie gezeigt – auf den Objektstatus reduziert.²³⁴ Diese Reduzierung geht mit der

232 Eine sehr gängige Annahme, wie Dworkin (1981: 206) feststellt. »Th[e] desire of the woman to prostitute herself is often portrayed as greed for money or pleasure or both.«

233 Diese Zeile wird von Barr (1993: 337) und Slinn (2003: 136) als parodistische Entsprechung auf den liturgischen Refrain »Hail Mary, full of grace« gewertet, der der Lobpreisung Marias dient. Der Sprecher nutzt seine Version der Zeile allerdings gerade nicht, um Jenny zu rühmen. Stattdessen schließt sich die Beschreibung von Jennys Kopf auf seinem Knie an, die ebenfalls als parodistische Entsprechung auf die sich an das »Hail Mary« anschließende »the Lord is with thee« gelesen werden kann und die überhöhte Selbstwahrnehmung des Sprechers durch eine angedeutete Gleichsetzung mit »Gott« impliziert. Gleichzeitig exemplifiziert diese Parodie von »Hail Mary« auch Slinns (2003: 130) Darstellung des Dilemmas, in dem die Sprecherfigur sich befindet: »[T]he speaker continually admires Jenny's beauty and yet shows repugnance for what he assumes to be her internal moral decay.« Interessanterweise wird der persönliche »moral decay« der männlichen Sprecherfigur, die als Vertreter der für die Existenz der »fallen women« verantwortlichen Gruppe gesehen werden muss, nicht thematisiert.

234 Die Reduzierung Jennys auf den Objektstatus oder, wie der Sprecher selbst später sagt, auf ein »thing« (Z. 89) wird durch die Tatsache, dass sie sich im (Halb-)Schlaf befindet, zusätzlich unterstützt: »That she [Jenny] is near sleep and then fully asleep only makes his [the speaker's] taking possession of her easier« (Starzyk 2000: 233).

Begrenzung des Wesens der Frau auf ihre äußerlichen Attribute, »eyes [...] blue as skies« (Z. 10) und »hair/[...] countless gold incomparable« (Z. 11) einher. Der Sprecher, der, wie er später selbst zu verstehen gibt, sehr gebildet ist (Z. 22–32), greift bei der Beschreibung von Jennys Äußerem auf die Konventionen der höfischen Liebeslyrik der Renaissance zurück (vgl. Slinn 2003: 135). Insbesondere das goldene Haar ist dabei eine Trope, welche im dramatischen Monolog für die männlichen Sprecherfiguren immer wieder zum Symbol der Weiblichkeit gerät und das Ausleben sexueller Gefühle initiiert.²³⁵ Allerdings bedarf die Beschreibung des goldenen Haares noch einer genaueren Betrachtung, ist es doch traditionell das Symbol für Reinheit und Jungfräulichkeit –²³⁶ ein Umstand, der dem Sprecher offensichtlich bekannt ist. Jennys widersprüchliches Erscheinungsbild verwirrt ihn und löst zwiespältige Gefühle in ihm aus

The ambivalent desire and contempt that [...] golden-haired temptresses awaken are epitomized in Rossetti's description of the prostitute Jenny [...]. As a prostitute she embodies the fusion of lust and avarice, trading the golden wealth of her body for pleasure [...] But Jenny is also a victim [...] a caged bird, imprisoned in a cold, corrupt, and hostile city where even children jeer and mock; she, too, is inland far from the pastoral paradise of her childhood innocence, forced to sell herself in the goblin market (Gitter 1984: 947).

Aus diesem Grund scheint er es für angezeigt zu halten, Jennys, auf ihn schon fast paradox wirkendes, Aussehen näher zu erläutern, und vergleicht sie mit einer »[f]resh flower, scarce touched with signs/Of Love's exuberant hotbed: – Nay/Poor flower left torn since yesterday/Until to-morrow leave you bare« (Z. 12–15). Jennys Beschreibung wird zunächst durch die Erwähnung von »Love's exuberant hotbed« (Z. 13) sinnlich aufgeladen; für den Sprecher steht in diesem Moment sein körperliches Begehren für die noch täuschend unberührt erscheinende Jenny im Vordergrund. Dieses wird aber unmittelbar durch seine Empathie für die Prostituierte abgelöst und durch die ernüchternde Darstellung der Realität ersetzt: Jenny ist seit gestern sexuell aktiv gewesen, sie ist also zerstört,²³⁷ und morgen wird sie eine leere Hülle sein. Der Einsatz von *unreliable*

235 Allein im Rahmen dieser Studie trifft dies auf »Porphyria's Lover«, »The Leper«, »The Wind« und »Trial by Combat« zu. Es sei bezüglich dieses immer wiederkehrenden Phänomens auch noch einmal auf die bereits in der Analyse zu »Porphyria's Lover« erwähnte Studie Gitters (1984), »The Power of Women's Hair in the Victorian Imagination«, verwiesen.

236 So trifft die Farbwahl in der Beschreibung Jennys insgesamt (»whose eyes are blue as skies« und »whose hair/Is countless gold incomparable« [Z. 10]) ironischerweise auch auf die Jungfrau Maria zu: »She [Jenny] is also at the same time pictured in the colors traditionally associated with the Virgin Mary.« (Barr 1993: 337)

237 Hier drängen sich notwendigerweise Assoziationen mit dem Verlust der Jungfräulichkeit auf, vor allem da der Vergleich der weiblichen Geschlechtsteile mit einer Blüte eine typische

narration wird hier durch den abrupten Abbruch der sinnlich betonten Ausführungen des Sprechers und den Übergang zu seinem Mitgefühl für Jenny angezeigt (Z. 13 – 14). Der Sprecher will sich nicht von seinen sexuellen Trieben mitreißen lassen und konzentriert sich in seinen Betrachtungen auf die moralisch akzeptable Position der Empathie. Nichtsdestotrotz sind es aber seine Triebe, die ihn überhaupt zu Jenny geführt haben;²³⁸ auch ist er es, der, bei allem Mitgefühl, Jenny morgen »bare« (Z. 15) zurücklassen wird. Durch unzuverlässiges Erzählen werden hier also auch »Diskrepanzen zwischen den Aussagen und Handlungen« (Nünning 1998: 27) der Sprecherfigur angezeigt, die letztendlich die Doppelmoral der Sprecherfigur zur Darstellung bringen.

Die Tatsache, dass der Sprecher Jenny als »thoughtless« (Z. 7) bezeichnet,²³⁹ ist ebenfalls Teil einer Unstimmigkeit in seinen Äußerungen (vgl. Nünning 1998: 27). Von der Gedankenlosigkeit, die er Jenny unterstellt, ist der Sprecher selbst jedoch nicht überzeugt, denn schon bald fragt er sich »Whose person or whose purse may be / The lodestar of your reverie?« (Z. 20 – 21). Mit dieser Fragestellung weist der Sprecher auf verschiedene Aspekte seiner eigenen Beziehung zu Jenny hin. Zum einen treten so deutlich die Käuflichkeit und das materielle Interesse Jennys zu Tage – für sich genommen erscheint die Frage auf den ersten Blick so als rationale Einschätzung der reinen Geschäftsbeziehung zwischen Titel- und Sprecherfigur. »[P]erson« (Z. 20) und »purse« (Z. 20)²⁴⁰ sind phonologisch aufs Engste verbunden,²⁴¹ was dazu führt, dass durch die Kombination der beiden Substantive und ihrer Verbindung durch den Parallelismus »whose [...] whose« (Z. 20) »purse« (Z. 20) nur wie eine Abkürzung von »person« (Z. 20) erscheint. Der Mensch wird so in dieser Zeile auf sein Portemonnaie reduziert – eine Beschränkung, die Jenny nach Ansicht des Sprechers vornimmt und wodurch wiederum Jennys gering zu schätzender Charakter unterstrichen werden soll.²⁴² Gleichzeitig entlarvt diese Frage aber dadurch, dass sie eben nicht

Metapher in der Literatur ist: »[F]lowers hav[e] always been a conventional metaphor for vaginas in English literature.« (Purchase 2006: 14)

238 Barr (1993: 330) ist da anderer Ansicht: »If his [the speaker's] customary habitat is among books [...] what is he doing in Haymarket? (Sex is evidently not his motive, or only incidentally.)«

239 »Thoughtless« (Z. 7) kann selbstverständlich auch darauf bezogen werden, dass Jenny gerade schläft, allerdings ist dem Leser diese Tatsache zu diesem Zeitpunkt noch nicht bekannt – es wurde bisher nur darauf verwiesen, dass Jenny »rests for a while« (Z. 4), was nicht notwendigerweise Schlaf impliziert –, weshalb sich ebenso eine Assoziation mit Gedankenlosigkeit und Oberflächlichkeit anbietet

240 An dieser Stelle muss unbedingt darauf verwiesen werden, dass »purse« in der viktorianischen Zeit als Synonym für die weiblichen Genitalien verwendet wurde: »[P]urse« was an obscene term for the female genitalia« (Carpenter 2010: 80). Diese Lesart macht in dieser Passage wenig Sinn, an späterer Stelle (Z. 341; s. u.) ist solch eine Interpretation von »purse« jedoch relevant.

241 Dies erkennt auch Anderson (1989: 106).

242 Slinn (2003: 134) sieht in der Frage nach »Whose person or whose purse may be the lodestar

nur nach dem »purse« (Z. 20), sondern auch nach der »person« (Z. 20) in Jennys Träumereien fragt, das wahre Interesse und Wunschdenken des Sprechers. Dieser wäre nur allzu gern die »person« (Z. 20) in Jennys Träumen, würde dies ihm doch einen Sonderstatus verleihen, ihn zu einer Art romantischem Helden stilisieren und seine positive Selbstwahrnehmung verstärken. So zeichnet der Sprecher auch von sich selbst in seiner Beziehung zu Jenny das Bild des verständnisvollen, zurückhaltenden, fast väterlichen Freundes, der ihr in allen Belangen überlegen ist. Die Hierarchie zwischen Sprecherfigur und Jenny wird bereits zu Beginn des Textes etabliert – »Whose head upon my knee tonight/ Rests for a while« (Z. 4–5) – und im weiteren Verlauf des Textes immer wieder erwähnt, so z. B. auch unmittelbar vor der Frage nach »purse« (Z. 20) und »person« (Z. 20): »Thus with your head upon my knee « (Z. 19). Die enge Verknüpfung des Hierarchiehinweises, aber auch die so suggerierte intime, körperliche Nähe zwischen Titel- und Sprecherfigur verweisen wiederum darauf, dass der Sprecher sich wünscht, Jenny hätte Gefühle für ihn und er wäre mehr als nur ein »purse« (Z. 20) für sie. Die Frage ist somit nicht nur Ausdruck einer gewissen Bitterkeit aufseiten des Sprechers, sondern auch seiner Selbsttäuschung, insofern, als er es tatsächlich für möglich zu halten scheint, eine Sonderstellung in Jennys Gefühlswelt einnehmen zu können.

Bei der Sprecherfigur selbst handelt es sich um einen »intelligent, articulate, and self-conscious young male« (Slinn 2003: 129), der einen Großteil seiner Zeit dem Studium von Büchern widmet (vgl. Z. 22–29) und gerne als liberaler, anständiger und sensibler Gentleman wahrgenommen werden will und nicht als gewöhnlicher Freier, der seinen Trieben nachgibt (vgl. Slinn 2003: 129). Dieser Wunsch nach positiver Fremdwahrnehmung ist unmittelbar mit seiner eigenen konsequenten Selbsttäuschung und seiner für den Rezipienten deutlich zu erkennenden unwissentlichen Selbstenthüllung verbunden, die wiederum die Wirkungsweisen der *unreliable narration* erkennbar macht (vgl. Nünning 1998: 28). Wesentlicher Teil dieses Versuchs der Selbst- und Fremdtäuschung ist die bewundernde, mitfühlende und fast liebevoll anmutende Beschreibung von Jennys äußerem Erscheinungsbild, die mit der gleichzeitigen Klage über die Schande und den moralisch defizitären Charakter, die diesem perfekten Körper innewohnen, verbunden ist. In dieser Hinsicht entspricht der Sprecher zumindest oberflächlich völlig dem Diskurs der viktorianischen Zeit, der, wie bereits erwähnt, zwischen dem Bild der Prostituierten als Krankheitsbringerin und als

of your reverie?« (Z. 20–21) ebenfalls einen deutlichen Hinweis auf die Voreingenommenheit des Sprechers gegenüber dem Charakter der Prostituierten: »[T]he formulation of his question prefigures and thereby delimits the possibilities for an answer (he assumes her thoughts focus on a ›person,‹ presumably male, or his ›purse‹) shows that the speaker's mind is already determined: a Jenny is by definition obsessed by men or money or both (fond of kisses ›and‹ guineas)« .

leidender und tragischer Figur schwankt (vgl. Nead 1988: 106). Bei genauerer Betrachtung jedoch stellt sich heraus, dass die Sprecherfigur deutlich vom offiziellen gesellschaftlichen Diskurs abweicht, da seinen Aussagen entnommen werden kann, dass er sich von Jenny erotisch angezogen fühlt. Eine solche sinnliche Faszination ist weder als Thema eines öffentlichen Diskurses akzeptabel, noch ist die Tatsache, dass die Sprecherfigur sich überhaupt zu einer Prostituierten hingezogen fühlt, gesellschaftlich annehmbar. Der Sprecher versucht die Unziemlichkeit seiner Triebe durch die Lobpreisung von Jennys Schönheit abzumildern, zu rechtfertigen und implizit zu entsexualisieren. Parallel dazu moralisiert er über den Berufsstand der Prostituierten, um sich in einem ethisch unantastbaren Licht zu präsentieren. Der Sprecher von »Jenny« ist somit in einem Zwiespalt gefangen zwischen sexueller Attraktion und moralisch-ethischer Anspruchshaltung, die er aber zu bewältigen versucht:

He attempts to handle this impasse by retrieving her [Jenny's] form for idealist aestheticism while deploring her material body as the repository of disease and decay. In personal terms, that is the condition for psychological division and repressed self-contradiction, for the separation of personal responsibility from social or economic circumstances. (Slinn 2003: 130)

Auch der Bericht der Sprecherfigur, wie es überhaupt zu der Bekanntschaft mit Jenny kam, wird von dem Wunsch des Sprechers nach positiver Selbstdarstellung dominiert. So personifiziert der Sprecher sein »brain« (Z. 30), seine »eyes« (Z. 31) und seine »feet« (Z. 32) und distanziert sich als Individuum auf diese Weise von seinen angeblich ein Eigenleben besitzenden Körperteilen, deren Bedürfnisse er aber schließlich habe erfüllen müssen: »Until I vowed that since my brain/And eyes of dancing seemed so fain/My feet should have some dancing too: -/ And thus it was I met with you.« (Z. 30 – 33) Eine Verantwortung des Sprechers für sein Zusammentreffen mit der Prostituierten wird durch die Personifikationen von vornherein ausgeschlossen. Darüber hinaus betont der Sprecher durch das abschließende, unvermittelt wirkende und nach einer durch den Gedankenstrich angezeigten kurzen Pause im Sprachfluss erfolgende »And thus it was I met with you« (Z. 33) die Zufälligkeit der Begegnung. Jedwede Absicht, die Gesellschaft einer Prostituierten planvoll gesucht zu haben, wird somit nochmals abgestritten. Gerade dieses Bemühen, sich eben nicht als Vergnügung suchend zu präsentieren, weist auf die Unzuverlässigkeit der Sprecherfigur hin, insbesondere da sich der Sprecher fortgesetzt selbst als fast schon entmündigt, unschuldig und nur zufällig in die Situation geraten beschreibt. Unterstrichen wird die Unzuverlässigkeit der Sprecherfigur darüber hinaus durch das folgende »Well, I suppose <twas hard to part,/ For here I am« (Z. 34 – 35). In dieser Feststellung drückt sich nicht nur die ganze vorgebliche Verwunderung des Sprechers darüber aus, dass er sich überhaupt an diesem Ort

und in dieser Gesellschaft wieder findet, es wird auch deutlich das Vorliegen von *unreliable narration* indiziert. So ist das »suppose 'twas hard to part« (Z. 34) unstrittig ein Euphemismus für die zweifellos vorliegende Geschäftsbeziehung, zumal hier durch den Sprecher impliziert wird, dass sich auch Jenny nur ungern von ihm getrennt hätte. Diese der Zeile zugrunde liegenden Annahme ist eine Fehlinterpretation der Situation durch die Sprecherfigur (vgl. Nünning 1998: 28), zeigt aber gleichzeitig ein weiteres Mal, wie stark der Sprecher der Illusion und dem Wunsch verhaftet ist, möglicherweise eine besondere Rolle in Jennys Leben zu spielen. Die Unzuverlässigkeit der Sprecherfigur wird an dieser Stelle somit durch die »Diskrepanz[...] zwischen der Wiedergabe der Ereignisse durch den Erzähler und seinen Erklärungen und Interpretationen des Geschehens« (ebd.) angezeigt.

Auch im weiteren Verlauf des Monologs wird immer wieder deutlich, dass der Sprecher sich von den anderen Freiern abzusetzen wünscht und deshalb sein Anderssein zu betonen versucht. Dabei wirkt es auf den ersten Blick so, als ob es ihm über die Maßen wichtig sei, dass Jenny sein Anderssein wahrnimmt und ihm eine Sonderstellung zuweist. Letztlich ist aber diese positive Selbstdarstellung, auf die der Sprecher regelmäßig zurückgreift, nichts anderes als Teil seiner ausgeklügelten Selbsttäuschungsstrategie. So kann der Rezipient dem Text deutlich entnehmen, dass der Sprecher schlussendlich dieselben Interessen wie jeder andere Kunde Jennys verfolgt und sein Verhalten von seiner Lust gesteuert wird. Auf der Äußerungsebene setzt der Sprecher so in Zeile 46 ein weiteres Mal zu einer hingebungsvollen Beschreibung Jennys an, in der auch wieder einmal auf die Schönheit ihres Haares hingewiesen wird:

Why, Jenny, as I watch you there, –
 For all your wealth of loosened hair,
 Your silk ungirdled and unlac'd
 And warm sweets open to the waist,
 All golden in the lamplight's gleam,
 You know not what a book you seem,
 Half-read by lightning in a dream! (Z. 46 – 52)

Der Sprecher selbst erscheint inspiriert von dem Anblick der schlafenden Jenny und lässt sich von seiner Begeisterung zu einer poetischen Schilderung der Vorzüge Jennys hinreißen. Der eigentlichen Implikationen seiner Darstellung, also dessen, was dem Rezipienten auf der Fremdwahrnehmungsebene parallel vermittelt wird, ist sich der Sprecher nicht bewusst. Seine Darstellung Jennys ist nämlich alles andere als ein von reiner und unschuldiger Bewunderung motivierter Bericht. Die offenen Haare, die geöffnete Kleidung, die einen ungehinderten Blick auf die Reize Jennys (»warm sweets« [Z. 49]) zulässt, sowie der Vergleich mit dem halb-gelesenen Buch, welcher wiederum impliziert, dass es

bereits zu Intimität, wenn auch sicher nicht zum Verkehr,²⁴³ zwischen Jenny und dem Sprecher gekommen ist, verweisen allesamt darauf, dass die Beschreibung Jennys und das Verhalten des Sprechers insgesamt durch seine sexuellen Bedürfnisse begründet werden.²⁴⁴ Der Sprecher selbst bemerkt nicht, dass seine eigentliche Motivation in dieser Passage so deutlich wird, denn er bricht die Beschreibung ab, indem er fast prüde feststellt: »And I should be ashamed to say: – / Poor beauty, so well worth a kiss!« (Z. 54 – 55) Mit dieser Aussage, die in deutlichem Widerspruch zu seiner vorher gezeigten erotischen Faszination steht, unterminiert der Sprecher seine eigene Glaubwürdigkeit. Er gesteht zwar eine sexuelle Attraktion ein, betont aber gleichzeitig, dass er sich hierfür schämt – ein Umstand, der im Hinblick auf die gerade vorangegangenen und auch die noch folgenden Passagen unwahrscheinlich scheint, zumal er trotz der vorgeblichen Peinlichkeit seinen Eindruck verbalisiert.²⁴⁵ Darüber hinaus suggeriert der Sprecher durch diese Zeilen, dass er und Jenny sich noch nicht wirklich näher gekommen sind. Die Kombination von »I should be ashamed to say« (Z. 54) und »so well worth a kiss« (Z. 55) verweist jegliche Intimität in den Bereich der bloßen Möglichkeit, obwohl durch das bereits erwähnte »book [...] half-read« (Z. 51 – 52) und das sehr viel später eingeworfene und als Steigerung von Z. 55 erscheinende »Poor little Jenny, good to kiss« (Z. 299) eine hierzu gegenläufige Interpretation angezeigt wird. Das »poor« schließlich dient dem Sprecher sowohl in Z. 55 als auch in Z. 299 dazu, Jenny wiederholt als bedauerndes Individuum darzustellen und sich selbst als sympathischen Charakter mit Gewissen und Moral. In Z. 299 wird darüber hinaus aus dem distanzierten »beauty« (Z. 55) »Jenny« . Die Individualisierung der Zuhörerfigur durch die Erwähnung des Namens in Verbindung mit der Feststellung »good to kiss« (Z. 299) und eben nicht mehr »well worth« (Z. 55) weist darauf hin, dass es

243 Harris (1984: 201) verweist darauf, dass »Jenny's book[...] is associated [...] with the female genitals«. Auch wenn Harris andere Zeilen hierfür als Beleg nennt, so ist die Assoziation auch im Hinblick auf das »book [...] half-read« (Z. 51 – 52) angebracht. Gerade das »half-read« (Z. 52) ist dabei Grundlage für die Lesart, dass es zwar zu sexuellen Handlungen, aber nicht zum Verkehr gekommen ist. Die Deutung, dass der Sprecher seine Triebe und Fantasien mit Jenny nicht ausleben kann und seine Begegnung mit ihr in sexueller Frustration endet, wird durch den weiteren Verlauf des Monologs belegt.

244 Alkalay-Gut (2000: 231) ist hier anderer Meinung. Ihr entgehen jedoch die eindeutig sexuellen Untertöne, weshalb sie in der zitierten Passage – wenig nachvollziehbar – ein Nachdenken über Literatur sieht: »[H]is reaction is not the obviously sensual one. On the contrary, her erotic attraction leads him immediately to meditate upon the unlikely subject of literature.«

245 Starzyk (2000: 229 f.) diagnostiziert bei der Sprecherfigur Angst vor dem Verlust der Integrität, erkennt dabei aber auch die sexuelle Motivation des Sprechers, wenn er konstatiert: »[...]A concern for the speaker [is] the loss of integrity threatening the protagonist as he imaginatively exploits a woman whose sleeping condition prevents him from satisfying his sexual urges.«

zu Intimitäten gekommen ist. Z. 54–55 signalisiert somit die Unzuverlässigkeit des Sprechers auf Basis der »Diskrepanzen zwischen Aussage[...] und Handlung[...]« (Nünning 1998: 27), aber auch auf Basis von Unstimmigkeiten zwischen seiner Selbstcharakterisierung und seinen Handlungen (vgl. ebd.: 27 f.). Die Sprecherfigur beschreibt mit dem »poor« (Z. 55; 299) die beklagenswerte Situation Jennys; dabei entgeht es ihr völlig, dass die bedauerliche Situation, in der Jenny sich befindet, ja gerade eben nur durch Männer wie ihn zustande kommt. Sheets (1988: 320 f.) bemerkt diese Unstimmigkeiten ebenfalls, benennt allerdings nicht das zugrunde liegende narrative Phänomen, auch wenn er die Ausweichstrategien des Sprechers klar identifiziert:

[I]t seems to me that the narrator's commentary is fraught with contradiction. [...] If his speculations about ›man's‹ responsibility for Jenny's situation bring him too close to the knowledge of his own wrongdoing, he breaks the line of thought, changes the mood, or tangles himself in metaphors.²⁴⁶

Passend zu seinem offen zur Schau getragenen Mitgefühl stellt sich der Sprecher schließlich die Frage, was Jenny wohl denken mag (Z. 58).²⁴⁷ Dass die Empathie des Sprechers aber letztlich im Wesentlichen nur Maskerade ist, also eine Rolle, in der er sich selbst gefällt, weil er sich so zum Gutmenschen stilisieren kann, wird unmittelbar darauf deutlich. Auch wenn sich der Sprecher letztendlich scheinbar auf Jennys Situation konzentriert, fokussiert er seine Überlegungen zunächst ausschließlich darauf, welchen Raum er selbst in Jennys Gedanken einnehmen mag. Auf diese Weise entlarvt er sich selbst als Egozentriker (vgl. Starzyk 2000: 234):

I wonder what you're thinking of.
 If of myself you think at all,
 What is the thought? – conjectural
 On sorry matters best unsolved? –
 Or inly is each grace revolved/
 To fit me with a lure? – or (sad
 To think!) perhaps you're merely glad
 That I'm not drunk or ruffianly
 And let you rest upon my knee. (Z. 58–66)

Gleichzeitig ist diese Passage ein deutlicher Hinweis darauf, dass nicht Jenny, sondern der Sprecher selbst das eigentliche Thema des Monologs ist:

246 Dies sieht Cohen (1986: 5) anders und behauptet: »[T]he narrator's moral musings are directed inward toward himself as guilty and responsible for Jenny's fate.«

247 Die Frage an sich ist, ebenso wie die bereits analysierte Frage nach »Whose person or whose purse may be/The lodestar of your reverie« (Z. 20–21) bereits ein Signal für den Einsatz von *unreliable narration*, da auch sie im Widerspruch zu der bereits erwähnten, vom Sprecher getätigten Aussage steht, dass Jenny »thoughtless« (Z. 7) sei.

The poem is ostensibly concerned with Jenny and is overtly focused on her. Her unchanging stance and her essential passivity, however, lead us to realize that ultimately it is the speaker, Rossetti's ›scholar-john,‹ with whom the monologue is concerned. (Barr 1993: 330)

Das Vorliegen von *unreliable narration* wird durch eben diese Verlagerung des Schwerpunkts in den oben zitierten Überlegungen des Sprechers angezeigt, durch die »Häufung von sprecherzentrierten Äußerungen« (Nünning 1998: 28). Verstärkt wird die Unzuverlässigkeit der Sprecherfigur darüber hinaus durch »interne Unstimmigkeiten innerhalb des narrativen Diskurses« (ebd.: 27). So werden seine Reflektionen bezüglich seiner Position in Jennys Gedankenwelt durch »If of myself you think at all« (Z. 59) eingeleitet. Dabei deutet die Kombination von »if« (Z. 59) und »at all« (Z. 59) zunächst auf ein eher niedriges Selbstbewusstsein der Sprecherfigur hin: das »if« (Z. 59) verweist darauf, dass der Sprecher sich zwar wünscht, dass Jenny über ihn nachdenkt, er sich aber durchaus bewusst ist, dass dies auch nicht der Fall sein könnte, wie durch das »at all« (Z. 59) belegt wird. Diese Bescheidenheit des Sprechers ist aber unaufrichtig und scheinheilig, denn kurz darauf folgt die Zentrierung der eigenen Person, die sich in der Vorstellung äußert, dass Jennys ganzes Verhalten und Wesen nur darauf ausgerichtet ist, die Sprecherfigur zu verführen (Z. 62–63) – eine Idee, von welcher der Sprecher sich sehr angetan zeigt. Dass diese Version seiner Interpretation von Jennys Gedanken ihm am meisten zusagen würde, wird deutlich, wenn sich die Sprecherfigur am Ende der zitierten Passage schließlich selbst als Heuchler entlarvt. All seine bisherigen und auch nachfolgenden Versuche, sich selbst als besonders, anders und moralisch integerer als die übrigen Freier darzustellen und wahrzunehmen, werden als Täuschung bloßgestellt. So stellt sich der Sprecher zwar der Möglichkeit »or perhaps you're merely glad/ That I'm not drunk or ruffianly/ And let you rest upon my knee« (Z. 64–66), tatsächlich dienen diese Zeilen aber lediglich einem weiteren Verweis auf die Hierarchie in der Beziehung zwischen Jenny und ihm, der Betonung seines vorgeblichen moralischen Anspruchs (»not drunk or ruffianly« [Z. 65]) und seiner Selbststilisierung als Jennys Beschützer. Gleichzeitig untergräbt er den Inhalt seiner Aussage sowohl durch das vorangestellte »merely glad« (Z. 64), welches neben der Tatsache, dass Jenny möglicherweise einfach nur erleichtert ist, ein wenig in Ruhe gelassen zu werden, anzeigt, dass dem Sprecher diese Rolle zu wenig ist. Es missfällt ihm, dass Jenny einfach nur froh über seine Passivität sein könnte – mehr noch: »Her sleep affronts his male power« (Harris 1984: 204). Seine Missbilligung der Tatsache, dass Jenny seine Anwesenheit sozusagen verschläft, wird auch durch das in Klammern gesetzte »(sad/ To think!)« (Z. 63–64) belegt, welches als Einschub zwischen die Idee der Verführung und die Vorstellung, dass Jenny Erleichterung darüber empfindet, dass der Sprecher sie

nicht bedrängt, Aufschluss über die Präferenz der Sprecherfigur gibt. Der Sprecher wünscht sich, dass Jenny sich von ihm erotisch angezogen fühlt und ihn nicht nur als guten Menschen sieht, bei dem sie sich entspannen kann. Der Umstand, dass das Eingeständnis, welches eine solche Interpretation erlaubt, in Klammern gesetzt und mit Ausrufungszeichen versehen ist, verweist darauf, dass dieser Ausruf die tatsächliche Meinung des Sprechers widerspiegelt. An dieser Stelle wird wieder einmal deutlich, dass bei allen Empathiebekundungen aufseiten des Sprechers dieser letztlich doch nur von seinen sexuellen Wünschen getrieben wird. Innerhalb dieser wenigen zitierten Zeilen wird der Sprecher durch den Einsatz von *unreliable narration* somit als Heuchler entlarvt, dessen Moralverständnis und aufrechter Charakter als Fassade für einen durchschnittlichen Freier dienen.

Doch die Heuchelei der Sprecherfigur verbleibt nicht im Bereich seiner Gedankenwelt. Er belässt es nicht dabei, sich zu wünschen, dass Jenny sich für ihn interessieren möge, vielmehr fordert er sie auf, aktiv zu werden. Das Verständnis, welches er für Jenny aufbringt und mit dem er vorzugeben versucht, eine tiefere Bindung zu der Prostituierten zu haben (»For sometimes, were the truth confesse'd, / You're thankful for a little rest, – / Glad from the crush to rest within, / From the heart-sickness and the din / [...] / Is rest not sometimes sweet to you« [Z. 67–70; 82]) ist ebenfalls nur eine Täuschung. Dies wird durch den Einsatz von *unreliable narration* auf Basis einer deutlichen »Diskrepanz[...] zwischen Aussage und Handlung« (Nünning 1998: 27) angezeigt. So folgt auf die bereits oben erwähnte Lobpreisung der eigenen Person der Sprecherfigur (»That I'm not drunk or ruffianly / And let you rest upon my knee« [Z. 65–66]) und die gerade zitierte Verständnisbekundung, aus der hervorgeht, dass der Sprecher angeblich durchaus der Ansicht ist, dass Jenny ruhebedürftig ist, die Aufforderung:

Well, handsome Jenny mine, sit up:
 I've filled our glasses, let us sup,
 And do not let me think of you,
 Lest shame of yours suffice for two.
 What still so tired? Well, well then, keep
 Your head there, so you do not sleep;
 But that the weariness may pass
 And leave you merry, take this glass. (Z. 89–96).

Besonders sein Verlangen »And do not let me think of you« (Z. 91) erscheint dabei programmatisch, denn obwohl er sich tatsächlich zwischenzeitlich in immerhin über zwanzig Zeilen (Z. 67–88) mit Jennys Lage und insbesondere mit der Art und Weise, wie Jenny von der Gesellschaft behandelt wird, auseinandergesetzt hat, fordert er ein ihrer Rolle als bezahlte Prostituierte gemäÙes

Verhalten ein (»keep/Your head there, so you do not sleep;/[...] leave you merry, take this glass« [Z. 93–96]). Ihrem Insistieren darauf, dass Jenny nicht einschlafen soll, widerspricht die Sprecherfigur später aber wieder selbst durch einen ihrer Fassaden als mitfühlendem, gutem Menschen entsprechenden Ausruf: »Why, Jenny, you're asleep at last!« (Z. 171). Allerdings kann diese Zeile auch als ein Ausdruck von Enttäuschung gewertet werden, angesichts der Tatsache, dass es dem Sprecher nicht gelungen ist, Jenny vom Schlafen abzuhalten, immerhin redet die Sprecherfigur Jenny im Verlauf des Monologs 27 Mal namentlich an – ein Umstand, der auf den schon fast verzweifelten Versuch hinweist, Jenny wieder aufzuwecken (vgl. auch Pearsall 2000: 74).²⁴⁸ Wie man die Zeile auch deutet, in jedem Fall ist sie ein Hinweis auf das Vorliegen von *unreliable narration*, da hier Widersprüchlichkeiten in den Äußerungen und auch zwischen den Aussagen und dem Verhalten der Sprecherfigur erkennbar sind (vgl. Nünning 1998: 27).

Die Diskrepanzen und Unstimmigkeiten im Verhalten und in den Ausführungen der Sprecherfigur oszillieren somit immer wieder zwischen den beiden Polen der vorgeblichen Charakterstärke des Sprechers und seinem tatsächlichen, triebgesteuerten Wesen. Der Einsatz von *unreliable narration* ermöglicht die Darstellung dieser beiden Persönlichkeitskomponenten, aber eben gerade auch die Kennzeichnung der positiven Selbstdarstellung als Maskerade. Dabei ist es interessant, dass es sich bei diesem dramatischen Monolog ausschließlich um einen Akt der Selbsttäuschung handelt, da, wie bereits erwähnt, die Zuhörerfigur Jenny die Ausführungen des Sprechers größtenteils verschläft bzw. der Monolog auch teilweise nur die Gedanken des Sprechers rekapituliert: »Suppose I were to think aloud, – /What if to her all this were said?« (Z. 156–157).²⁴⁹

Die inszenierte Selbsttäuschung der Sprecherfigur setzt sich bis zum Ende des Monologs fort. So betont er die Tatsache, dass Jenny in seiner Anwesenheit schläft, als »flattering« (Z. 340) – wodurch aber auch seine Unzuverlässigkeit klar indiziert wird, da er bereits gezeigt hat, dass er andere Wünsche bezüglich Jennys Verhalten hat – weil dieser Umstand seine Selbstwahrnehmung positiv verstärkt: »[W]hile slumbering in the company of a client hardly appears

248 Harris (1984: 204) zählt nur 26 namentliche Erwähnungen. Die Tatsache, dass die häufige Erwähnung von Jennys Namen durch den Sprecher durch seinen Wunsch motiviert ist, Jenny möge aufwachen und ihrer Arbeit nachgehen, ist ebenfalls ein Argument dafür, dass der Monolog zumindest zum Teil als hörbare Äußerung verstanden werden muss (siehe Fußnote 224). Es sollte also weniger der Status des Textes als dramatischer Monolog, sondern vielmehr die Frage danach, welche Teile des Textes als ausgesprochen und welche als nur gedacht kategorisiert werden können, diskutiert werden.

249 Anderson (1989: 104) bezieht aus dieser Zeile ihre nicht restlos überzeugende Argumentationsgrundlage dafür, dass der Text gänzlich »unspoken« ist, und bezeichnet die Zeile deshalb als »revelation«; dabei übersieht sie jedoch die bereits genannten Hinweise auf artikulierte Sprache.

complimentary, in doing so [Jenny] has enabled him to formulate an opinion of himself as different from her other customers« (Pearsall 2000: 75). So kann und will der Sprecher weiterhin daran glauben, dass er für Jenny etwas Besonderes ist (Z. 370; 374), obwohl er sie wie ein gewöhnlicher Freier für ihre Arbeit bezahlt:

I lay among your golden hair
Perhaps the subject of your dreams,²⁵⁰
These golden coins.

For still one deems
That Jenny's flattering sleep confers
New magic on the magic purse –
Grim web, how clogged with shrivelled flies.

[...]

Why, Jenny, waking here alone
May help you to remember one,
[...]

I think I see you when you wake,
And rub your eyes for me, and shake
My gold, in rising from your hair
A Danaë for a moment there. (Z. 337 – 342; 369 – 370; 373 – 376)

Aber gerade diese Gewöhnlichkeit will die Sprecherfigur nicht wahrhaben, weshalb auch hier wieder *unreliable narration* zum Einsatz kommt und der Sprecher ein weiteres Mal eine Fehlinterpretation des Geschehens liefert (vgl. Nünning 1998: 28), indem er den Bezahlvorgang beschönigt und die eigentliche Bedeutung des Geldes – »[a] sign of his possession [...] to reinforce the message of money and ownership [of Jenny]« (Starzyk 2000: 238) – durch das Bild der verteilten Goldmünzen in Jennys Haar poetisiert. Die Verklärung der Situation durch den Sprecher kann aber über ihren tatsächlichen Sinn und die verkläusulierte sexuelle Anzüglichkeit der Passage nicht hinwegtäuschen. So erkennt Harris (1984: 205; 212) in diesem Bild einen deutlichen Hinweis auf die sexuelle Frustration der Sprecherfigur und interpretiert die Münzen als männlichen Samen, die letztlich in Jenny's »magic purse« (Z. 341) landen sollen, welches wiederum als Symbol für die weiblichen Geschlechtsorgane ausgelegt wird (vgl. Fußnote 240): »For the narrator, a night with Jenny initially promises an occasion to possess her person and her ›purse.‹ When his plans falter, the daydream of placing coins in her purse must substitute for the sexual act« (Sheets 1988: 323). Trotz dieser sexuellen Fantasie fühlt sich der Sprecher von Jenny abge-

250 Diese Zeile ist ein weiterer deutlicher Hinweis auf das Vorliegen von *unreliable narration*, da der Sprecher 23 Zeilen später gönnerhaft und überlegen feststellt: »Ah, Jenny, yes, we know your dreams« (Z. 361) und so sich selbst zweifelsfrei widerspricht. Starzyk (2000: 234) sieht in der Zeile außerdem das Eingeständnis, dass der Sprecher sich bewusst ist, dass er seine eigenen Gedanken und Ansichten auf Jenny projiziert.

stoßen, und aus dem »magic purse« (Z. 341) wird in der darauf folgenden Zeile ein »[g]rim web, [...] clogged with shrivelled flies« (Z. 342), – ein Gegensatz, der einen weiteren Beleg für die Unzuverlässigkeit der Sprecherfigur bildet – welches von Carpenter (2010: 80) als

refer[ence] to [Jenny's] vagina [...] which might either be a derisive image for her clients or a reference to the semen of many men, thought to be capable of spontaneously producing disease when mingled in the womb of a prostitute

gedeutet wird und in welchem Sheets (1988: 323) »the sinister rapaciousness of Jenny's greed; the dead insects, the dirty profits« erkennt. Die Vorstellung des Sprechers, wie sich die Münzen bei Jennys Erwachen aus ihrem Haar lösen, und der sich anschließende Vergleich Jennys mit Danaë dient deshalb auch nicht einer Heraufsetzung oder Idealisierung Jennys,²⁵¹ sondern verweist auf die allgegenwärtige Angst der Viktorianer vor der Prostituierten als Ursprung von Krankheit und Unglück. Danaë empfing von Zeus, der auf sie als Goldregen herabfiel, ein Kind, Perseus, welches später unabsichtlich seinen eigenen Großvater tötete (vgl. Hard 2004: 238). Jennys Assoziation mit Danaë deutet implizit auf die Furcht der viktorianischen Männer hin, dass ihr Besuch bei Prostituierten ernsthafte, nicht abzuschätzende Konsequenzen haben könnte (vgl. auch Z. 209–219). Von großer Bedeutung ist außerdem der Vergleich Danaës mit Jenny als Ausdruck der Eigennützigkeit der Sprecherfigur, die durch die Platzierung der Münzen im Haar der Prostituierten hofft, sich den angestrebten Sonderstatus in Jennys Gedanken sichern zu können (vgl. Z. 369–70): »[T]he egocentric motive of the divinization through money of the whore is the memorialization of the protagonist« (Starzyk 2000: 240).²⁵² Insgesamt kann der Euphemismus des Bezahlvorgangs nicht darüber hinweg täuschen, dass dadurch, dass der Sprecher Jenny überhaupt Geld gibt, seine Unzuverlässigkeit nochmals bestätigt wird. Sein Mitgefühl und seine Sorgen um Jenny werden dadurch als Pose entlarvt, dass er sich sein reines Gewissen quasi erkauft: »[He] is buying his way out of real concern under the guise of generosity und largesse« (Barr 1993: 337) und erteilt sich so die Absolution. Der Sprecher ist eben doch nur ein ganz gewöhnlicher Freier: »By framing his encounter with Jenny in financial terms, he absolves himself from blame: he is neither seducer nor rapist, only an ordinary consumer willing to pay for services« (Sheets 1988: 322).

Gleichzeitig bildet die schöngefärbte Geldübergabe aber auch den Auftakt zu einer Passage starken Sarkasmus aufseiten der Sprecherfigur und zu ihrer

251 Anklänge an das Märchen »Sterntaler« der Gebrüder Grimm sind vermutlich rein zufällig, da die erste übersetzte Edition der Märchen erst 1884 in England erschien.

252 Ähnlich sieht Harris (1984: 204) in dem »May help you to remember one« das existentielle Bedürfnis des Sprechers, wahrgenommen zu werden: »[T]he protagonist, to exist to himself, needs to be perceived.«

letztlich vollkommenen Selbstentlarvung. Unmittelbar an den Versuch, die rein geschäftlich motivierte und triebgesteuerte Beziehung in einen moralisch gefälligeren Kontext zu setzen, schließen sich die ironischen Zeilen »Jenny, my love rang true! For still / Love at first sight is vague, until / That tinkling makes him audible« (Z. 377 – 379) an. Der Sprecher gibt sich hier desillusioniert und bitter. Während dem bezeichnenderweise im *simple past* stehenden Ausruf »my love rang true« (Z. 377) noch zu entnehmen ist, dass der Sprecher Gefühle für Jenny gehabt zu haben scheint,²⁵³ unterstellt die folgende generalisierende Aussage Jenny, dass Liebe in ihrer Welt erst wahrhaftig existiert, wenn auch Geld vorhanden ist. Dem Sprecher wird an dieser Stelle klar, dass er sich Illusionen, was Jennys Wesen anbelangt, hingegeben hat, und kehrt zu seiner zu Beginn des Monologs getroffenen Einschätzung, dass Jenny für ihr Verhalten rein materialistische Gründe hat, zurück. Dabei negiert er aber wieder einmal, dass es ihm selbst ja auch nur um eine rein sexuelle Liebesbeziehung ging. Seine Unzuverlässigkeit wird somit wieder einmal durch seine Fehlinterpretation und die sich so exemplarisch darstellende Doppelmoral des Viktorianismus angezeigt:

[T]here is no comparison to be made between prostitutes and the men who consort with them. With the one sex the offence is committed as a matter of gain; with the other it is an irregular indulgence of a natural impulse (zit. n. Walkowitz 1980: 71).

Allerdings untergräbt der Sprecher gleich darauf seine eigene positive Selbstwahrnehmung, wenn ihm selbst klar wird: »And must I mock you to the last, / Ashamed of my own shame« (Z. 380 – 381). Im unmittelbaren Kontext bestätigt diese Äußerung durch »interne Unstimmigkeit[...] innerhalb des narrativen Diskurses« (Nünning 1998: 27) den Einsatz von *unreliable narration*, aber auch das Vorliegen von unzuverlässigem Erzählen im gesamten vorangegangenen Text wird durch diese zwei Zeilen bestätigt, da an dieser Stelle der Rezipient zum ersten Mal den Eindruck hat, dem wahren Charakter der Sprecherfigur, der für den Leser im Prozess der Naturalisierung bereits erkennbar geworden war, gegenüber zu stehen. Der Sprecher gesteht hier implizit ein, dass er mit all seinen Überlegungen und seinem Verhalten sich letztlich über Jenny lustig gemacht und sie nicht respektiert hat, weil er sich selbst für sein Handeln schämt. Die Scham des Sprechers bezieht sich aber nur darauf, überhaupt mit einer Prostituierten Umgang zu pflegen. Die Tatsache, dass er sich von Jenny sexuell angezogen fühlt, ist ihm hingegen offensichtlich nicht peinlich,²⁵⁴ denn

253 Dies ist umso auffälliger, als ansonsten der Gebrauch des *simple present* im gesamten Monolog dominiert.

254 Dafür, dass sich der Sprecher für seine sexuellen Triebe auch nicht schämen muss, findet Sheets (1988: 322) folgende zutreffende Begründung: »[T]he description of male lust as inevitable and uncontrollable appears as frequently in Victorian pornography as it does in the writings of the Church Fathers. It expresses the nineteenth-century fear of sexuality, and

sein letzter Satz lautet: »Only one kiss. Good-bye, my dear.« (Z. 388) Dieser Abschied ist nicht nur deshalb ein Beispiel für die Unzuverlässigkeit des Sprechers, weil dieser trotz der Trennung von Jenny und der mittlerweile vollendeten Geschäftsbeziehung mit »my dear« (Z. 388) immer noch Besitzansprüche anmeldet und somit ein Widerspruch zwischen Handlung und Aussage vorliegt (vgl. Nünning 1998: 27), sondern auch weil durch diese Zeile die Wahrnehmung der Sprecherfigur durch den Rezipienten als Heuchler und gewöhnlicher Freier, der sich selbst einen Sonderstatus zuschreibt, unterstützt und der Einsatz von *unreliable narration* zur Darstellung der Unaufrichtigkeit der Sprecherfigur im gesamten Monolog bestätigt wird.²⁵⁵

Die Doppelmoral des Sprechers wird aber nicht nur durch *unreliable narration* auf textueller Ebene angezeigt. Gerade auch auf der extratextuellen Ebene kann die Sprecherfigur als zweifelsfrei unzuverlässig kategorisiert werden, denn die von ihm vertretenen Ansichten und Werte entsprechen – auch wenn sie vielfach anscheinend den vorherrschenden viktorianischen Diskurs zur Prostitution aufgreifen – gerade nicht den in der viktorianischen Gesellschaft vorherrschenden Konventionen. In der viktorianischen Gesellschaft gab es für die Prostituierten nur zwei Wahrnehmungsweisen: die der verruchten, unmoralischen, infektiösen »fallen woman« und die der hilfsbedürftigen und bedauernswerten, tragischen Figur. Eine unentschiedene Position, wie sie der Sprecher von »Jenny« einnimmt, ist inakzeptabel: Seine empathische Darstellung des Lebens einer Prostituierten, die von klaren Lustäußerungen durchbrochen wird, und in der nicht der Wunsch, das Los der Frau zu verbessern, dominiert, ist eben nicht die Art und Weise, wie der Viktorianismus mit der »fallen woman« umging. Eine Identifikation mit dem Sprecher, wie Buxton Forman (1871: 223) sie z. B. vornimmt und der in der Sprecherfigur »something exceedingly lovable« findet und das Thema von »Jenny« als mit »utter cleanliness and manliness« behandelt findet, ist die Ausnahme.²⁵⁶ Eine solche Ein-

[...] it also exonerates men. If male lust is an unrestrainable, ageless, impersonal force [...], then the individual cannot be blamed for his actions, however reprehensible. The narrator's version of Christianity provides a justification for his behavior.« Zu dieser Wahrnehmung der Sexualität als etwas Unbeherrschbarem passt auch die zu Beginn der Analyse erwähnte Distanzierung des Sprechers von seinem Körper, dessen Bedürfnisse sich seiner Kontrolle entziehen.

255 Paradoxerweise sind es gerade seine Unzuverlässigkeit und seine unentschiedene moralische Haltung, die den Sprecher als Mensch mit glaubhaftem, realistischem Charakter erscheinen lassen. Es ist Lackey (1983: 431) deshalb unbedingt zuzustimmen, wenn er zusammenfasst: »Rossetti's achievement [...] is] that, paradoxically, he has created a speaker whose character is consistent and thoroughly believable.«

256 Allerdings gibt es auch in der jüngeren Zeit in der Sekundärliteratur Beispiele dafür, dass eine Identifikation zwischen Sprecherfigur und Leser als unvermeidlich anzusehen ist: »The rhetorical strategy in Rossetti's ›Jenny‹ forces the reader past sympathy with the poem's narrator to identification with him. This is an uneasy and unstable identification

schätzung kann nur von jemandem vorgenommen werden, der in »Jenny« eine »representation of a representative approach – the perspective of a knowing participant« (Slinn 2003: 128) sieht. Buxton Forman identifiziert sich also letztlich nicht mit der vorherrschenden viktorianischen Einstellung zur Prostitution, sondern mit einer ganz bestimmten männlichen Klientel, deren Verhalten von der Gesellschaft ignoriert zu werden versuchte. Seine Identifikation mit einer gesellschaftlichen Randgruppe führt dazu, dass er die tatsächliche Aussage des Textes verkennt – ein Umstand, für den er auch von E. Warwick Slinn (ebd.: 127) kritisiert wird, der unmissverständlich feststellt:

[I]dentifying unquestioningly with the speaker, like Buxton Forman, would make the reader complicit in the speaker's values. But that is to read the poem as if it were constructed by the same set of terms and perceptions that are employed by the speaker; it is to treat the poem as if there were a seamless link between the cultural values of that transcript and the constituted reader.

Wenn Slinn in dieser Feststellung auch wieder auf das Modell des impliziten Autors und Lesers rekurriert, so betont er doch sehr deutlich die für die Analyse von *unreliable narration* unerlässliche Trennung von Autor und Sprecher, aber auch von Sprecher und Leser. Gerade dadurch, dass die Aussagen der Sprecherfigur nicht mit den gängigen gesellschaftlichen Ansichten vereinbar sind, kommt unzuverlässiges Erzählen auf extratextueller Ebene zustande.

3.5.2 »For I am modest«: Konventionsüberschreitung und -kritik in Augusta Websters »A Castaway« (1870)

Augusta Websters dramatischer Monolog »A Castaway« kann – wie bereits erwähnt – als Gegenentwurf oder auch Antwort auf Dante Gabriel Rossettis »Jenny« gewertet werden. Während die Prostituierte in »Jenny« kein einziges Mal das Wort ergreift und ihr Wesen für den Rezipienten nur schemenhaft im Objektzustand bleibt, da alle Darstellungen ihres Charakters und vor allem auch ihrer Gedanken Zuschreibungen und Projektionen der Sprecherfigur sind, spricht in »A Castaway« die Prostituierte selbst und gewährt so Einblicke in ihre Ansichten und ihre psychologische Verfasstheit.

»A Castaway« ist zweifelsfrei ein dramatischer Monolog mit einer räumlich und zeitlich einzuordnenden Sprecherfigur. Wie viele andere dramatische Mo-

which alternates with a distancing of reader from speaker and with the reader's criticism and unfavorable judgement of the speaker« (Cohen 1986: 5). Auch wenn die Tatsache, dass Cohen die Adjektive »uneasy« und »unstable« verwendet, die Distanz zwischen Sprecher und Leser diagnostiziert und das »unfavorable judgement« des Rezipienten hervorhebt, daraufhin zu deuten scheint, dass Cohen das Vorliegen von *unreliable narration* wahrgenommen habe, wird diese Annahme durch seine weitere Argumentation nicht unterstützt.

nologe auch verfügt »A Castaway« nicht über eine Zuhörerfigur;²⁵⁷ stattdessen richtet die Sprecherfigur ihre Ausführungen primär an sich selbst bzw. an verschiedene Formen ihres Ichs: das frühere, gegenwärtige und zukünftige (vgl. Byron 2003: 24). Dabei ist es gerade die Abwesenheit einer fassbaren Zuhörerfigur in »A Castaway«, welche die Überlegungen und Grübeleien der Sprecherfigur überhaupt erst ermöglicht. Das Alleinsein und die damit verbundene Langeweile sind Umstände, die von der Sprecherfigur gefürchtet werden und deshalb mit Handlung gefüllt werden müssen. Aus diesem Grund greift die Sprecherfigur zu ihrem alten Tagebuch und wird so mit ihrem früheren Selbst konfrontiert, was, gerade bedingt dadurch, dass es kein ablenkendes Gegenüber gibt, eine Fokussierung und Konzentration auf die eigene Person, die konkrete Lebenssituation und die gesellschaftlichen Rahmenbedingungen zur Folge hat.

Wenn auch die offensichtlichen Bestandteile des dramatischen Monologs in »A Castaway« vorhanden sind, so erscheint – auf den ersten Blick zumindest – gerade das distinktive konstitutive Element, das Vorliegen von *unreliable narration*, nicht gegeben zu sein. Die Ausführungen der Sprecherfigur wirken zunächst stringent, nachvollziehbar und überzeugend. Ihre Zuverlässigkeit scheint heute – im Gegensatz zur Rezeption während des Viktorianismus – nicht zur Disposition zu stehen. Diese Einschätzung auf Rezipientenseite erklärt sich vor allem durch die zeitliche Distanz zum Viktorianismus und die heutigen, modernen Einschätzungen bezüglich gesellschaftlicher Fragestellungen sowie die größere Enttabuisierung problematischer Themen.²⁵⁸ Da die Unzuverlässigkeit der Sprecherfigur von »A Castaway« weniger durch textuelle Signale angezeigt wird, sondern vermehrt auf der Basis der Abgleichung mit der extratextuellen Ebene erfolgt, ist sie für den heutigen Rezipienten nicht mehr als solche deutlich erkennbar. Für die Mehrheit der Leser im Viktorianismus hingegen waren die geäußerten Ansichten der Sprecherfigur von »A Castaway« schockierend und verstörend; in Ermangelung der Kenntnis des Phänomens der *unreliable narration* ersetzt die Betonung der Anstößigkeit eines Textes, wie bereits mehrfach erwähnt, die Terminologie der narrativen Strategie der *unreliable narration*. Die Aufgabe der nachfolgenden Analyse ist es, aufzuzeigen, dass es sich bei der

257 Wie bei »Jenny« wird auch in Bezug auf »A Castaway« behauptet, es handele sich um einen »internal monologue« (Armstrong 1993: 373). Wie bereits oben erläutert, ist die Hörbarkeit von untergeordneter Bedeutung, noch dazu, weil auch in »A Castaway« Beispiele für verbale Äußerungen, wie z. B. das eingestreute »Pshaw« (z. B. in Z. 162) oder aber auch das Ende des Monologs selbst, vorhanden sind.

258 Zum Wandel der Rezeption von *unreliable narration* in Bezug auf historische und kulturelle Veränderungen vgl. Nünning (2004) und Zerweck (2001). Eine genaue Betrachtung der einzelnen Faktoren würde im Rahmen dieser Studie zu weit führen; es reicht die Beschränkung auf die Feststellung, dass zwischen dem viktorianischen und dem heutigen Diskurs zur Prostitution wie auch zwischen den jeweiligen Wertesystemen signifikante Unterschiede bestehen.

Sprecherfigur des vorliegenden Textes trotz des gegenteiligen ersten Eindrucks um eine unzuverlässige Sprecherfigur handelt und somit bei dem Text auch um einen dramatischen Monolog.²⁵⁹ Gleichzeitig wird durch diese Herangehensweise, die die extratextuellen Anzeichen für *unreliable narration* in den Vordergrund stellt, ebenfalls deutlich werden, dass es auch – zugegebener Maßen leicht zu übersehende – textuelle Signale für unzuverlässiges Erzählen in »A Castaway« gibt. Nünning (1998: 30) weist ausdrücklich auf diesen Zusammenhang zwischen textuellen und extratextuellen Hinweisen hin:

Oftmals gewinnen die [...] textuellen Signale für *unreliability* erst dadurch ihre Bedeutung, dass sie mit kontextuellen Bezugsrahmen, kulturellen Schemata und dem Vorwissen der Rezipienten verknüpft werden. Dies gilt in vielen Fällen etwa für widersprüchliche Hinweise in einem Text, die durch Rekurs auf psychologisches Wissen oder moralische Standards als Signale für mangelnde Glaubwürdigkeit gedeutet werden können.

Die Analyse von *unreliable narration* in »A Castaway« erfordert somit eine gewisse Modifikation der bisherigen Herangehensweise, in der zunächst verstärkt die textuellen und darauf, von diesen ausgehend, die extratextuellen Anzeichen für das Vorliegen von *unreliable narration* untersucht wurden.²⁶⁰ In diesem Fall erscheint es sinnvoller, den Text vom Kontext her zu erschließen und danach textuelle Belege für unzuverlässiges Erzählen aufzuzeigen.

Eulalie, so der Name der Sprecherfigur in »A Castaway«, ist eine »fashionable

259 Der Status des Textes als solcher ist z. B. von Patricia Riggs (2000) in Zweifel gezogen worden, aufgrund der angeblich weniger deutlichen Trennung von Sprecherfigur und Autor sowie einer – im Gegensatz zu z. B. Robert Browning – weniger stark ausgeprägten Individualisierung der Sprecherfigur. Riggs Argumentation ist jedoch äußerst problematisch, da sie davon ausgeht, dass es keine dramatischen Monologe weiblicher Autoren gibt: »[A]lthough it cannot be called ›lyric,‹ dramatic poetry by women tends to be less specific in defining the speaker, thereby retaining an important attribute of lyric poetry and delineating a rather transparent dramatic ›mask.‹ [...] We need to find some way to describe dramatic poetry written by women that is more flexible and less absolute than the polarized subjectivity of the lyric or objectivity of the dramatic monologue. [...] I suggest that [...] we might more appropriately call [women's dramatic poetry] monodrama than dramatic monologue.« (76 ff.) Dieser Einschätzung, die auch in Bezug auf dramatische Monologe männlicher Autoren häufiger geäußert wird, widerspricht Faas (1974: 61) mit dem einfachen Argument: »Schon das Fehlen von Regieanweisungen deutet darauf hin, dass Gedichte wie Brownings ›My Last Duchess‹ [...] nicht als u. U. sogar aufführbare Monodramen, sondern als ausschließlich zum Lesen oder lauten Vorlesen bestimmte Monologe konzipiert sind.«

260 Notwendigerweise werden die Aussagen hier in den Kontext des viktorianischen Moral- und Werteverständnisses gesetzt. Der heutige Kontext ist für die Analyse des Einsatzes von *unreliable narration* nicht aussagekräftig, deshalb ist auch Riggs (2000: 96) Ansicht völlig irreführend: »[I]n indeed, within the social context of the [text], we find it difficult to pass moral judgement on her«. Auch wenn eine Sympathie lenkung zugunsten Eulalies stattfindet (s. u.), so ändert dies doch nichts an einem »moral judgement« im Kontext des Viktorianismus.

prostitute« (Brown 2000: 196), die eine reiche, ausgewählte Klientel bedient und gut von ihrer Arbeit leben kann. Eulalies Name selbst impliziert die verbale Kompetenz der Sprecherfigur, verweist unmittelbar auf ihren Charakter und ihren persönlichen Hintergrund und bildet für sich genommen ein Signal für das Vorliegen von *unreliable narration* in Augusta Websters dramatischem Monolog. Der Name bedeutet »sweetly speaking« oder »well-spoken«, letzteres wird im *Oxford English Dictionary* als »speaking in an educated and refined manner« definiert. Beides ist aber, wie bereits angedeutet, gerade nicht der Fall. Zwar ist Eulalie, wie ihr Name besagt, äußerst eloquent und kann sich gut ausdrücken – ein Umstand, der sowohl auf ihre relativ gute soziale Herkunft hinweist, welche durch die Heirat ihres Bruders mit einer reichen Erbin (Z. 609 f.) belegt ist, als auch auf ihren Ehrgeiz, sich weiter bzw. selbst zu bilden, da ihr Unterricht, wie es zu der damaligen Zeit üblich war, eingestellt wurde, um ihrem Bruder eine noch bessere Ausbildung zu ermöglichen (Z. 484 ff.). Dennoch ist Eulalies Monolog alles andere als »sweetly spoken« oder »refined« (»with impurities or unwanted elements having been removed by processing«, *OED*), sondern vielmehr eine harsche, gerade unerwünschte Themen ansprechende Kritik, welche die Doppelmoral der viktorianischen Gesellschaft entlarvt und die herrschenden sozialen Missstände aufdeckt – und dies bemerkenswerter Weise, ohne dass sich Eulalie etwa zum Opfer stilisierte.

Stattdessen nimmt die Sprecherfigur eine mehr oder weniger nüchtern erscheinende Selbstbetrachtung vor, die, wie bereits eingangs erwähnt, durch die Lektüre ihres eigenen Tagebuchs ausgelöst wird. Die Erinnerung wird narrativ dabei stark von der Differenz zwischen erzählendem und erlebendem Ich geprägt, da sich Eulalie in ironisch-mokantem Ton von ihrem früheren Ich klar distanziert und die Unvereinbarkeit der beiden Personen hervorhebt: »So long since:/and now it seems a jest to talk of me/as if I could be one with her, of me/who amme.« (Z. 24–27). Dieses Erzählverhalten verdeutlicht bereits gleich zu Beginn des Monologs, wie deutlich Eulalie den viktorianischen Diskurs bezüglich »fallenness« und »innocence« internalisiert hat, also die allgemein herrschende »ideology that respectable women and disreputable ones were fundamentally different and could be kept separate.« (Sutphin 2000: 512)²⁶¹ Ausgehend von dieser Denkweise kann auch gleich zu Beginn des Monologes das Vorliegen von *unreliable narration* konstatiert werden. Eulalies erzählendes Ich bemitleidet und verhöhnt das unschuldige frühere Ich und fühlt sich diesem in allen Belangen überlegen:

261 Gleicher Ansicht ist auch Byron (2003: 69): »Speech itself breaks down with the ellipsis, emphasising a sense of fragmentation as the self is split into irreconcilable past and present selves by society's insistence on a division between pure and impure. This division is something which Eulalie, in spite of her acute social and economic analysis, appears to have internalised.«

Poor little diary, with its simple thoughts,
 [...]

 Poor simple diary!
 and did I write it? Was I this good girl
 [...]

 did I so live content in such a life,
 seeing no larger scope, nor asking it
 [...]

 No wishes and no cares, almost no hopes,
 only the young girl's hazed and golden dreams²⁶²
 that veil the Future from her. (Z. 1; 6–7; 9–10; 21–23)

Durch dieses Verhalten des geheuchelten Bemitleidens des früheren Ichs erfolgt eine Umdeutung und Umkehrung der viktorianischen Binarität von »respectable« und »disrespectable«. »Respectable« wird in Eulalies Aussagen mit Dummheit und naiver Anspruchslosigkeit gleichgesetzt, während die »disrespectable« Sprecherfigur über Einsicht, Klarheit und vor allem ein viel größeres Weltverständnis verfügt. Diese impliziten Assoziationen laufen den geltenden moralischen Maßstäben völlig zuwider und dienen so als Beleg für das Vorliegen von *unreliable narration* (vgl. Nünning 1998: 30).

Dieser mehr oder weniger explizite Angriff auf die viktorianische Ideologie der Separierung zwischen »good« und »bad women« wird in der Selbstbetrachtung der Sprecherfigur im Spiegel weiter fortgesetzt:

And what is that? My looking-glass
 answers it passably; a woman sure,
 no fiend, no slimy thing out of the pools,
 a woman with a ripe and smiling lip
 that has no venom in its touch I think,
 with a white brow on which there is no brand (Z. 27–32).

Aus dieser Stelle spricht die Verzweiflung Eulalies angesichts der Art und Weise, wie Prostituierte von der Gesellschaft wahrgenommen werden, und ihr Wunsch, sich zu rechtfertigen. Oberflächlich betrachtet scheint Eulalie den viktorianischen Diskurs zur Prostitution zu verspotten, paradoxerweise greift sie im Rahmen ihrer Beschreibung aber auf die stereotypen Vorstellungen desselben zurück. Die einleitende Frage »And what is that?« (Z. 27) reduziert Eulalie dabei zu einem Objekt – eine Vorgehensweise, die im Rahmen dieser Studie bereits mehrfach beschrieben worden ist. Die Ironie liegt hier jedoch darin, dass die weibliche Sprecherfigur selbst an dieser Stelle ihren Objektstatus herbeiführt. Mit diesem Verhalten beweist sie deutlich, dass sie sich von den männlich do-

262 Diese Zeile kann als Anspielung auf das viktorianische Verständnis von der Erziehung von Mädchen gelten.

minierten Diskursen nicht lösen kann. Diese Tatsache verweist zweifelsfrei auf das Vorliegen von *unreliable narration* sowohl auf textueller als auch auf extratextueller Ebene. In textueller Hinsicht kommt es dadurch in der oben zitierten Passage zu »Unstimmigkeiten innerhalb des narrativen Diskurses« (Nünning 1998: 27), dass auf der einen Seite der herrschende Diskurs verhöhnt und so kritisiert werden soll, andererseits aber gerade dieser Diskurs zur Selbstdefinition verwendet wird. Darüber hinaus offenbart die Sprecherfigur, dass sie selbst sich ihrer Persönlichkeit nicht ganz sicher ist (»a woman [...] / that has no venom in its touch *I think*« [Z. 30 – 31], meine Hervorhebung), und aus ihren Überlegungen spricht eine gewisse Verwunderung, vor allem aber auch der Drang, definitiv festzustellen, dass sie eben kein »fiend, no slimy thing out of the pools« (Z. 29)²⁶³ ist. Mit ihrer Selbstdefinition und ihrer Feststellung, dass man ihr ihre Schande nicht ansieht, weil sie eben keinen stigmatisierenden Stempel trägt, sondern dem gängigen Schönheits- und Reinsheitsideal entspricht (»with a white brow on which there is no brand; / a woman none dare call not beautiful«, Z. 32 – 33), widerspricht Eulalie dem extratextuell bestehenden Bild der Prostituierten und zeigt die Einseitigkeit und die Vorurteile dieser Vorstellung auf. So reproduziert sie die wesentlichen Ängste der Viktorianer bezüglich des »Great Social Evil«, die gerade auf der Ununterscheidbarkeit zwischen »good« und »bad women« basieren:

The attempts to arrive at a definition [of a prostitute or prostitution] revealed the difficulty of defining and so contributed to anxieties about the inability to distinguish between prostitutes and respectable women. [...] The difficulty to distinguish between feminine ›vice and virtue‹ is regarded as a cause for profound anxiety. (Sutphin 2000: 517 f.)

263 Auf ihren Wirkungsbereich bezogen widerspricht sich Eulalie später selbst, wenn sie von ihrer Rückkehr in ihren »slough« (Z. 250) berichtet. Gleichzeitig enthält dieser Bezug auf das »slimy thing out of the pools« (Z. 29) eine deutliche Anspielung auf die Legenden von Wasserfrauen wie der der Melusine, wie sie von Jean d'Arras um 1390 aufgezeichnet wurde: »Because of a punishment she is suffering, Melusine must assume one day each week the shape of a serpent, and she warns her husband not to spy on her during her periodic seclusion. When curiosity over the mysterious nature of his wife overcomes him, he defies this condition to learn what happens to her during this time, and Melusine loses her chance for an immortal soul as well as release from her beastly form.« (Seigneuret 1988: 173) Die Anspielung auf Melusine verweist in Eulalies Äußerungen deutlich auf vorherrschende – auch stark mit Ängsten besetzte – männliche Konzeptualisierungen von Weiblichkeit. Typischerweise wird die Frau mit der Schlange assoziiert. Allerdings ist schließlich der Mann dafür verantwortlich, dass die Frau endgültig zur Schlange wird und ihre Hoffnung auf Unsterblichkeit verliert. Die offensichtliche Umdeutung des Sündenfalls wird in derartigen Konzeptualisierungen von Frauen nicht berücksichtigt, der Fokus liegt vielmehr darauf, dass der Kern der Frau schlecht ist; ihre endgültige Verwandlung in eine Schlange ist nur die konsequente Ausformung der in ihr angelegten Eigenschaften. Für eine ausführliche Betrachtung der Legende der Melusine vgl. Alban (2003).

Dabei gelingt es Eulalie, die Ängste der Viktorianer noch zu intensivieren, indem sie darauf hinweist, dass man sie nicht aufgrund von äußeren, stigmatisierenden Merkmalen als Prostituierte identifizieren kann, sie ist im Gegenteil sogar besonders schön (Z. 35 – 45). Verbunden ist der Befund des eigenen vorteilhaften Äußeren und der Freude oder auch Befriedigung angesichts dieser Tatsache aber interessanterweise gleich auch wieder mit einer Reproduktion der gängigen Ansichten hinsichtlich gutaussehender Prostituierter:

Aye let me feed upon my beauty thus,
 [...]
 [...] triumph in it,
 the dearest thing I have. Why 'tis my all,
 let me make much of it: is it not this,
 this beauty, my own curse at once and tool
 to snare men's souls – (I know what the good say
 of beauty in such creatures) (Z. 35; 39 – 43).

Die Begrifflichkeit der seelenfangenden, die Moral korrumpierenden Schönheit findet ihr Echo in Z. 154 – 156. Während aber in der gerade zitierten Passage – neben dem sicherlich auch vorhandenen Ärger – eine gewisse Traurigkeit angesichts der bestehenden Vorurteile spürbar ist, die sich aus der Bezeichnung der Schönheit als »curse« (Z. 41) und der Subsumtion der eigenen Person unter »such creatures« (Z. 43) in deutlicher Abgrenzung von den »good« (Z. 42) ergibt, wird in dem späteren Abschnitt gerade diese Terminologie angegriffen und verhöhnt. Insofern besteht zwischen diesen beiden Passagen eine Spannung, die auf Unstimmigkeiten in der Selbstcharakterisierung der Figur verweist (vgl. Nünning 1998: 28), denn die melancholisch anmutende Introspektion der Z. 39 – 43 hat wenig gemein mit der späteren spottenden Überlegenheit:

We had rare fun
 over that tract digested with champagne.
 Where is it? where's my rich repertory
 of insults biblical? ›I prey on souls‹—
 only my men have oftenest none I think:
 ›I snare the simple ones‹ – but in these days
 there seem to be none simple and non snared,
 and most men have their favourite sinnings planned
 to do them civilly and sensibly:
 ›I braid my hairs‹ – but braids are out of date:
 ›I paint my cheeks‹ – I always wear them pale:
 ›I –‹
 Pshaw! The trash is savourless to-day:
 One cannot laugh alone. There let it burn. (Z. 151 – 163)

Eulalie zitiert hier verschiedene Vorurteile gegenüber Prostituierten, die einem biblischen Traktat, welches ein »fierce Tartuffe« (Z. 150)²⁶⁴ Eulalie geschickt hat, entnommen sind. Die Beschreibung des Absenders verweist auf Eulalies Meinung, dass es sich hier um einen »religious hypocrite« (*OED*) handle. Die Verachtung, welche die Sprecherfigur den Aussagen in dem Traktat entgegenbringt, zeigt sich deutlich dadurch, dass sie jeden Vorwurf mit einer Korrektur kontert und durch diese Entgegnungen nicht nur den Inhalt als unzutreffend und realitätsfern kennzeichnet – geflochtene Zöpfe und geschminkte Wangen sind aus der Mode – sondern auch ihre Kunden angreift. So vertritt sie die Ansicht, dass sie eben gerade kein Seelenfänger ist, da ihre Freier oftmals keine Seele haben, und sie auch nicht die Einfachen in eine Falle lockt, da die Männer sie absichtlich und planvoll aufsuchen, um ihren »favourite sinnings« (Z. 158) nachzugehen. Diese Darstellung bildet ebenfalls wieder eine Verschiebung und Umdeutung der viktorianischen Wahrnehmung. Eulalie macht aus den unbescholtenen männlichen Seelen, die vermeintlich unwissentlich und zufällig in die Fänge einer *femme fatale* geraten – so wie es ja auch der Sprecher in Dante Gabriel Rossettis »Jenny« glauben machen will – planvoll handelnde Männer, die ausdrücklich zur Befriedigung ihrer sexuellen Bedürfnisse die Dienste einer Prostituierten in Anspruch nehmen. Das Vorliegen von *unreliable narration* zeigt sich hier also ein weiteres Mal in einem Widerspruch zum bzw. einer Umdeutung des viktorianischen »Wirklichkeitsmodell[s]« (Nünning 1998: 30). Mit ihrer Darstellung setzt Eulalie zur Demaskierung der gesellschaftlichen Verhältnisse an, die später noch verstärkt wird, aber bereits an dieser Stelle ist unzweifelhaft ein Angriff auf die Konvention erkennbar. Eulalies erzählerische Unzuverlässigkeit wird außerdem dadurch verstärkt, dass sie angibt, den Traktat bei einem Glass Champagner verlacht zu haben (Z. 151 – 152), und sie ihn nun – nach zweitem Lesen – verbrennt (Z. 163). Dieses Verhalten offenbart den Einsatz von *unreliable narration* für viktorianische Leser auf mehrfache Weise. Das Lesen eines Textes mit biblischem Inhalt bei gleichzeitigem Konsumieren von Champagner bestätigte den Rezipienten in seinen Vorurteilen bezüglich des Wesens und Verhaltens einer Prostituierten und ist Ausdruck ihres verdorbenen Charakters. Der Text mit biblischem Bezug wird nicht mit der nötigen Ernsthaftigkeit behandelt, was auf Eulalies Unzuverlässigkeit hindeutet. Darüber hinaus ist die Tatsache, dass beim zweiten, nun nüchternen und alleinigen Lesen, Eulalie den Text als wenig unterhaltsam empfindet, ein Zeichen dafür, dass der Text nur in der »richtigen« Gesellschaft mit dem »richtigen« Getränk seine Komik zu entfalten scheint. Die Aussagen des Traktats haben also einen Kern, der Eulalie verärgert, wie ihr abschließendes Verbrennen des Papiers beweist, welches an sich durch den respektlosen Umgang mit biblischen Inhalten

264 Diese Formulierung ist gleichzeitig ein Beleg für die Bildung Eulalies.

ebenfalls einen Konventionsbruch bildet. Eulalies Korrekturverhalten und das Vernichten des Traktats, welches sie aber bezeichnenderweise für eine gewisse Zeitspanne verwahrt hat, können nicht Eulalies tatsächliche Gefühle verhüllen. Eulalie erkennt zumindest ansatzweise die Berechtigung des Inhalts an, sie fühlt sich von den Aussagen verletzt und empfindet Wut und Ohnmacht angesichts der herrschenden gesellschaftlichen Ansichten. Eulalies Äußerungen und Handlungen passen so nicht recht zu einander und verweisen auf den hier erfolgenden Einsatz von *unreliable narration* (vgl. Nünning 1998: 27), der auch durch den Ausruf »pshaw« (Z. 162) als Ausdruck »emotionaler Involviertheit« (Nünning 1998: 28) signalisiert wird.

Gleichzeitig nährt die gerade analysierte Passage auch wieder die bereits skizzierten Ängste der Viktorianer, dass eine Prostituierte möglicherweise als solche nicht erkennbar sei. Eulalies Widerspruch gegen alle Anschuldigungen und die Tatsache, dass sie diese champagnertrinkend verhöhnt hat, schürt dazu noch die Furcht vor der Prostituierten als »dissembler«, wie sie von Sutphin (2000: 519) dargestellt wird: »[T]he prostitute pretends to be what she is not«, sie simuliert Gefühle und Unschuld oder wie Eulalie »modesty« – ein Prädikat, welches grundsätzlich nur guten, d.h. moralisch einwandfrei lebenden, Frauen verliehen werden kann (vgl. ebd.). Eulalie aber übt ihre »modesty« vor dem Spiegel ein. Obwohl sie sich der Widersinnigkeit des Begriffs in Verbindung mit ihrer Person deutlich bewusst ist, gleicht sie ihr Verhalten mit dem Prinzip der »modesty« ab:

A wanton I, but modest!
 Modest, true;
 I'm not drunk in the streets, ply not for hire
 at infamous corners with my likenesses
 of the humbler kind; yes modesty's my word –
 'twould shape my mouth well too, I think I'll try:
 »Sir, Mr What-you-will, Lord Who-knows-what,
 my present lover or my next to come,
 value me at my worth, fill your purse full,
 for I am modest; yes, and honour me
 as though your schoolgirl sister or your wife
 could let her skirts brush mine or talk of me;
 for I am modest. (Z. 47 – 58)

Eulalie setzt so Maßstäbe an, die nicht für die Beschreibung ihres Berufsstandes geschaffen sind, und nimmt damit eine Fehlinterpretation der moralischen Begrifflichkeiten und Standards vor, wodurch sie implizit die Konventionen angreift. Die Fehlinterpretation und Anwendung des Begriffs der Bescheidenheit auf sich selbst, eine Prostituierte, weist zweifelsfrei auf den Einsatz unzuverlässigen Erzählens hin, da Eulalie hier ein Handeln mit einem nicht passenden Bezugs-

rahmen in Verbindung bringt und so gegen die Konvention verstößt (vgl. Nünning 1998: 30). Darüber hinaus erhebt sie deutlich Anspruch auf das Prädikat »modest(y)«, welches in den zitierten elf Zeilen fünfmal erwähnt wird – und zwar stets in einem das Recht Eulalies an dem Attribut verdeutlichenden Kontext, am deutlichsten in Z. 50: »[Y]es modesty's my word« . Die direkte Wiederholung zu Beginn der zitierten Passage sowie das nachgeschobene »true« (Z. 47) verdeutlichen dabei unmittelbar auf textueller Ebene, dass hier *unreliable narration* zum Einsatz kommt. »Modesty« ist für Eulalie ein fremdes Konzept, und so muss sie sich erst an den Begriff gewöhnen, ein Umstand, der eben auch aus dem Üben des Wortes vor dem Spiegel ersichtlich wird. Das »true« (Z. 47) ist ebenso wie der zweimalige Verweis »for I am modest« (Z. 55; 58) analog des Signals der »Thematisierung der eigenen Glaubwürdigkeit« (Nünning 1998: 30) zu sehen. Gerade die Betonung der eigenen wahrhaftigen Bescheidenheit lässt diese Behauptung zweifelhaft erscheinen. Zum Abschluss ihrer Überlegungen bezüglich ihrer »modesty« thematisiert Eulalie sogar ihre eigene Unzuverlässigkeit. Ihre abschließende Einräumung ist sowohl mit einer Einschränkung als auch einem Selbsttadel verbunden:

Well, I flout myself:

but yet, but yet –

Fie, poor fantastic fool,

why do I play the hypocrite alone,

who am no hypocrite with others by?

where should be my ›But yet? I am that thing

called half a dozen dainty names,

and none dainty enough to serve the turn and hide

the one coarse English word that lurks beneath (Z. 58–65).

Auch wenn Eulalie sich selbst schilt, sich des Moralbegriffs der Gesellschaft bedient zu haben, und ihr Wissen deutlich wird, dass die Begrifflichkeiten letztlich nicht auf sie angewandt werden, kommt doch ihr Wunsch zum Ausdruck, den gesellschaftlichen und moralischen Anforderungen genügen zu können (»but yet, but yet« [Z. 59]). Dieser Wunsch scheitert aber an der Realität, in der Eulalie nur ein Objekt (»that thing« [Z. 62]) ist. Auch wenn die Sprecherfigur sich zumindest in diesem Abschnitt auf ihre eigentliche Position als Objekt männlicher Lust und Befriedigung besinnt, versteht sie es doch, die viktorianische Furcht vor der Verstellung der Frau zu schüren. So behauptet sie, selbst kein »hypocrite« (Z. 61) zu sein, v. a. dann nicht, wenn andere dabei sind. »A Castaway« endet aber mit einem Beispiel für Eulalies Verstellungskünste – geheuchelte Überraschung und Freude – und legt so durch die »Diskrepanzen zwischen den Aussagen und Handlungen« (Nünning 1998: 27) den Einsatz unzuverlässigen Erzählens dar:

Some one at last, thank goodness. There's a voice,
and that's a pleasure. Whose though? Ah I know.
Why did she come alone, the cackling goose?
why not have brought her sister? – she tells more
and titters less. No matter; half a loaf
is better than no bread.

Oh, is it you?

Most welcome, dear: one gets so moped alone. (Z. 624 – 630)²⁶⁵

Mit ihrer Fähigkeit zur Maskerade und ihrer vorgetäuschten Bescheidenheit greift die Sprecherfigur die moralischen Grenzziehungen des Viktorianismus an und entlarvt diese als unbrauchbares Konstrukt:

It could be argued that, in the mid-Victorian era, the middle class was obsessed with female dissimulation, for if women dissimulated about their degree of innocence, how could moral distinctions be maintained? [...] By practicing modesty Eulalie blurs the distinctions between prostitutes and schoolgirl sisters and wives. (Sutphin 2000: 519 f.)

Eulalies Überlegungen zur »modesty« sind dabei beispielhaft für den gesamten Monolog, insofern, als die Aussagen der Sprecherfigur konstant zwischen Realität, Wunschvorstellungen, Aufbegehren gegen die herrschende Konvention und Moral sowie Internalisierung der männlich dominierten Diskurse – wie hier gezeigt durch die Reduzierung auf den Objektstatus – schwanken. Diese ständigen Diskrepanzen und »Unstimmigkeiten innerhalb des narrativen Diskurses« (Nünning 1998: 27) verweisen dabei auf den fortgesetzten Einsatz unzuverlässigen Erzählens.

Unreliable narration zeigt sich vor allem auch in Eulalies Angriff auf die so genannten Spitzen der Gesellschaft, der ihr weiter oben zitiertes, der viktorianischen Auffassung von Moral entsprechendes Selbstverständnis einer Prostituierten, stark relativiert. Die Attacke auf sich in den Augen der Allgemeinheit korrekt verhaltende und ehrbare Berufsstände ist ein Beispiel für das Vorliegen von unzuverlässigem Erzählen, da hier Behauptungen von einer gesellschaftlich im Abseits stehenden Person erhoben werden, die dem viktorianischen Wirklichkeitsmodell widersprechen (vgl. Nünning 1998: 30). Eulalies »situativ bedingte Parteilichkeit« (ebd.: 28), die in ihrem Angriff deutlich zum Ausdruck kommt, entlarvt sie als unzuverlässige Erzählerin:

265 Eulalies Verstellungskunst am Ende des dramatischen Monologs erinnert stark an das Ende des Eröffnungsmonologs von William Shakespeares *Richard III*. Auch dort wird der gerade noch geschmähte und als Opfer auserkorene Clarence freundlich von Richard empfangen.

I know of worse that are called honourable.
 Our lawyers, who with noble eloquence
 And virtuous outbursts, lie to hang a man,
 or lie to save him, which way goes the fee:
 our preachers, gloating on your future hell
 for not believing what they doubt themselves:
 our doctors, who sort poisons out by chance,
 and wonder how they'll answer, and grow rich:
 our journalists, whose business is to fib
 and juggle truths and falsehoods to and fro:
 our tradesmen, who must keep unspotted names
 and cheat the least like stealing that they can:
 our – all of them, the virtuous worthy men
 who feed on the world's follies, vices, wants,
 and do their business of lies and shams
 honestly, reputably (Z. 80 – 95).

Auffällig ist, dass Eulalie die ausgewählten Berufsstände mit Attributen versieht, die in abgewandelter Form auch die von ihr gezeigten Verhaltensweisen bzw. erforderlichen Fähigkeiten beschreiben – ein Umstand, der bei Rigg (2000: 99) nicht zu Unrecht zu folgender Einschätzung führt: »Eulalie redefines the term ›prostitution‹ by applying it to patriarchy in a more general sense.« So ist Eulalie eloquent und ihr Monolog sicherlich als »outburst[...]« (Z. 82) zu bezeichnen. Auch passt sie sich an ihren Kunden an, um ihm seine Wünsche zu erfüllen. In ihrem Beruf ist es außerdem notwendig, die Realität zu beschönigen, um die »Ware« verkaufen zu können. Eulalie wählt somit mehr oder weniger bewusst Professionen aus, die die eine oder andere Affinität zum unmoralischen Geschäft der Prostitution aufweisen, gleichzeitig aber ideologisch maßgeblich und meinungsbildend für den Umgang der Allgemeinheit mit dem »Great Social Evil« sind. Ihr ironisches, ständig wiederholtes »our« (Z. 81; 84; 86; 88; 90; 92), welches gerade die Distanz zwischen ihr und der ehrbaren Gesellschaft betont, sowie die Akkumulation von /w/-, /v/-, und /f/-Lauten, die ihre Verachtung für die genannten Vertreter der ehrbaren Gesellschaft in den Zeilen »the virtuous worthy men / who feed on the world's follies, vices, wants« (Z. 92 – 93) offenbart, weisen deutlich auf ihre Parteilichkeit und emotionale Beteiligung hin (vgl. Nünning 1998: 28), die ein weiteres Mal den Einsatz unzuverlässigen Erzählens belegen.

Eulalies Angriff auf die Gesellschaft endet aber nicht bei den männlichen Vertretern derselben. Sie attackiert auch die Ehefrauen auf in viktorianischen Augen schockierende Art und Weise. Ihre schonungslose Darstellung viktorianischer Ehen sowie die nur wenig verhüllte Anspielung auf den Geschlechtsakt, die gleichzeitig ein implizites Plädoyer für vor- oder außerehelichen Geschlechtsverkehr beinhaltet (Z. 101 – 103), bilden einen eklatanten Konventi-

onsbruch, eine Grenzüberschreitung, die an sich – auch ohne den überlegen-arroganten Ton der Äußerungen – ein Unzuverlässigkeitsurteil einfordert:

The wives? Poor fools, what do I take from them
 worth crying for or keeping? If they knew
 what their fine husbands look like seen by eyes
 that may perceive there are more men than one!
 But, if they can, let them just take the pains
 to keep them: 'tis not such a mighty task
 to pin an idiot to your apron-string;
 and wives have an advantage over us,
 (the good and blind ones have), the smile or pout
 leaves them no secret nausea at odd times.
 Oh they could keep their husbands if they cared,
 but 'tis an easier life to let them go,
 and whimper at it for morality. (Z. 100 – 112)

Wenn dieser Angriff auch hauptsächlich gegen die »guten« Frauen gerichtet ist, so ist ihm doch auch deutlich der Hass auf Männer, den Eulalie später auch eingesteht (Z. 258), zu entnehmen. Abgesehen davon, dass Eulalies Aussagen allesamt die Grenzen des Sagbaren bei weitem überschreiten, widerspricht doch insgesamt ihre Darstellung des Mannes jeglichem Rollenverständnis und greift das männliche Selbstverständnis in seinen Grundfesten an, indem es aus »fine husbands« (Z. 101), die den Anspruch haben, in ihrer häuslichen Umgebung die Führungsposition innezuhaben, einen unter vielen, leicht zu täuschenden und zu manipulierenden, Idioten macht. Die Frauen werden zu naiven, einfältigen Heuchlerinnen stilisiert. Die Unzuverlässigkeit Eulalies liegt hier in ihrer persönlichen, von Wut und Aggression dominierten Auslegung der Realitäten begründet sowie in der den Angriff beschließenden und später wiederholten Feststellung: »I'm proof long since:/I have looked coolly on my what and why,/and I accept myself.« (Z. 135 – 137). Dies ist eben gerade nicht der Fall, denn Eulalie hetzt und wütet in insgesamt 630 Zeilen gegen die Gesellschaft und ihre Doppelmoral. Eulalie ist stets aufs Neue verletzt und reißt selbst die eigenen Wunden immer wieder auf. Ihre Aussage der eigenen Akzeptanz widerspricht ihren Handlungen und ihrem ganzen Verhalten; Eulalie ist nicht »proof« (Z. 135), sondern in höchstem Maße unzuverlässig.²⁶⁶

Kritisches Augenmerk richtet Eulalie auch auf die »refuges«, die Institutionen zur Reformierung der Prostituierten. Diese bereits erwähnten Einrichtungen,

266 Sutphin (2000: 520), die das Phänomen der *unreliable narration* in »A Castaway« überhaupt nicht berücksichtigt, stellt dennoch fest: »I think it would be wrong to conclude, [...] that Eulalie »accepts [her]self« . Certainly, she says this and it may in part be accurate, but this statement is early in the monologue, and what emerges over its course is Eulalie's profound ambivalence.«

die angeblich zum Wohle der Prostituierten entstanden, werden von Eulalie ausdrücklich abgelehnt mit der Begründung: »Quiet is hell, I say – [...] / They tried it at the refuge, and I failed: / I could not bear it. Dreary hideous room, / coarse pittance, prison rules« (Z. 236; 239 – 241). Sie geht sogar soweit zu behaupten, dass sie sich das Leben genommen hätte, wenn sie dort noch einen Tag länger hätte zubringen müssen, und äußert gleichzeitig die tief verankerte viktorianische Angst vor dem Tod: »[I]n one day more / I must have killed myself. And I loathe death, / the dreadful foul corruption, with who knows / what future after it.« (Z. 246 – 249). Eulalies Überzeugung, dass das »refuge« (Z. 239) ihr Tod gewesen wäre, dass es sie beinahe in den Wahnsinn getrieben hätte (»so much alone, / and then made [...] fanciful / by change from pampering to half-famishing – / good God what thoughts come!« [Z. 242 – 245]) und ihre Darstellung, dass ihr Leben als Prostituierte einem »erfolgreichen« Aufenthalt im »refuge« vorzuziehen ist, widerspricht deutlich den Vorstellungen der dominierenden und die Reforminstitutionen betreibenden *middle class*. Eulalie nimmt auch hier eine Umdeutung des bestehenden Wirklichkeitsmodells der Gesellschaft vor (vgl. Nünning 1998: 30), welche davon überzeugt ist, dass es nur zum Besten und im Interesse der Prostituierten sei, einen solchen Reformprozess zu durchlaufen. Eulalie hingegen sieht nichts Gutes in diesen Einrichtungen, für sie sind sie keine Option, da sie rational gesehen kein wirklich besseres Leben bieten, denn man verlässt sie zwar »sinless« (Z. 253), aber auch »penniless« (Z. 253). Eulalies Versuch, sich moralisch wieder in die Gesellschaft zu integrieren, hat sie einen ihrer besten Kunden gekostet (Z. 199). Die Darstellung einer der großen altruistischen Erfindungen des Viktorianismus zur Abwendung des »Great Social Evil« aus dieser negativen Perspektive, die aus den Institutionen selbst ein »evil« macht, indiziert Eulalies Unzuverlässigkeit wieder einmal auf der Basis der extratextuellen Bezugsrahmen. Obwohl Eulalie möglicherweise mit ihrer Darstellung Recht hat, ist dieser Aspekt für ihre Kategorisierung als unzuverlässige Sprecherfigur doch völlig irrelevant. Allein die Tatsache, dass sie hier eine nicht mit den allgemeingültigen Ansichten kompatible Äußerung tätigt, kennzeichnet sie als *unreliable*.

Gänzlich und abschließend bestätigt wird das Vorliegen von *unreliable narration* in diesem Monolog schließlich, wenn die Sprecherfigur mit beißender Ironie feststellt, dass gar nicht die Gesellschaft die Schuld an den sozialen Problemen trägt, sondern Gott selbst, der nicht für ein zahlenmäßig ausbalanciertes Verhältnis zwischen Männern und Frauen Sorge:

Well, well; I know the wise ones talk and talk
 [...]
 and find society to blame, or law,
 the Church, the men, the women, too few schools,
 too many schools, too much, too little taught:

somewhere or somehow someone is to blame:
 but I say all the fault's with God himself
 who puts too many women in the world.
 We ought to die off reasonably and leave
 as many as men want, none to waste.
 Here's cause; the woman's superfluity:
 and for the cure, why, if it were the law,
 say, every year, in due percentages,
 [...]
 to kill off female infants, 'twould make room (Z. 289; 291 – 301; 303).

Eulalies Unzuverlässigkeit wird in dieser Passage nochmals auf mehreren Ebenen deutlich. So mokiert sie sich über die Menschen, die verschiedene Ursachen für die sozialen Missstände verantwortlich machen, obwohl sie selbst im Verlauf des Monologs mehr oder weniger jeden mit der Prostitution oder ihrer Abschaffung in Verbindung zu bringenden Gesellschaftsbereich angreift und anklagt. Ihr Verhalten widerspricht somit ihren Aussagen, ebenso wie es auch zahlreiche Unstimmigkeiten innerhalb ihres Monologs gibt, und ist so ein Indiz für das Vorliegen von *unreliable narration*. Ebenfalls im Bereich der deutlichen »Widersprüche [...] innerhalb des narrativen Diskurses« (Nünning 1998: 27) findet sich ein weiteres Signal für die Unzuverlässigkeit der Sprecherfigur. Ihrer eigenen Beschwerde, Gott sei der Hauptschuldige für die soziale Problematik, da er den Frauenüberschuss zu verantworten habe (»the fault's with God himself«; [Z. 295]), widerspricht sie später mit einem lapidaren »Oh I blame no one« (Z. 573). Darüber hinaus ist ihr Angriff auf Gott selbst Ausdruck ihrer Unzuverlässigkeit. Eine Denunziation Gottes ist Blasphemie und damit jenseits des Sagbaren angesiedelt. Ob die Aussage ironisch gemeint ist oder nicht, ist dabei nicht relevant für das hier zu fällende positive Unzuverlässigkeitsurteil; die Anschuldigung kennzeichnet Eulalie als sittenlos und gottlos und unterstreicht so ihre gesellschaftliche Abseitsstellung. Gleiches gilt für ihren Vorschlag, ein Gesetz zu erlassen, welches den Mord an weiblichen Kindern rechtfertigt. Auch hier ist es nicht von Bedeutung, ob Eulalie diese Ansicht wirklich vertritt. Allein mit der Verbalisierung eines solchen Vorschlags durchbricht sie alle ethischen Schranken und kann vom Rezipienten nur noch als unzuverlässig wahrgenommen werden.²⁶⁷

Die aufgezeigte, erforderliche Abwandlung der bisherigen Methode in eine auf die extratextuellen Bezugsrahmen fokussierte, verweist bereits darauf, dass die Unzuverlässigkeit der Sprecherfigur in »A Castaway« von anderer Qualität ist als die der bisher untersuchten Sprecher. Allein die Auswahl einer Prostituierten

267 Demoors (1997: 135) Ansicht, dass »[t]he pamphleteering quality is definitely there [in »A Castaway«], but made acceptable within a non-aggressive context«, ist entschieden zu widersprechen.

als Sprecherfigur für einen dramatischen Monolog des Viktorianismus macht Augusta Websters Gedicht bereits zu einem bemerkenswerten Text.²⁶⁸

Although prostitutes are named in literary works, they are often marginal characters constructed in the third person by male authors and do not themselves speak extensively about prostitution. [...] If it was difficult to make a [...] prostitute a heroine, it was even more difficult to make her the narrator. (Sutphin 2000: 512 f.)²⁶⁹

Eulalie ist eine marginalisierte Figur (vgl. Byron 2003: 64 f.), der dennoch »narrative authority, psychological complexity and a knowledge of social forces« (Sutphin 2000: 514) verliehen werden, aber allein ihre Profession ist dazu angetan, ihre moralische Autorität und Normalität infrage zu stellen. Der Einsatz unzuverlässigen Erzählens wird so – abgesehen von allen oben gezeigten Beispielen – allein durch die Sprecherfigur an sich evoziert.²⁷⁰ Unterstützt wird dies durch den paratextuellen Verweis des Titels (vgl. Nünning 1998: 27), welcher auf die Situierung der Sprecherin außerhalb der Gesellschaft hindeutet.²⁷¹ Diese betonte und bewusst von der Sprecherfigur wahrgenommene Außenseiterstellung ist die Grundlage für die andere Qualität der hier vorliegenden Unzuverlässigkeit: *unreliable narration* wird in »A Castaway« eben nicht nur dazu genutzt, Eulalies psychische Verfasstheit an sich zu beleuchten, sondern vor allem dazu, die gesellschaftlichen Zustände und gängigen Diskurse über Prostitution zu kritisieren, indem sie zeitweise von der Sprecherfigur internalisiert werden.²⁷²

268 So verwendet z. B. Mathilde Blind in ihrem dramatischen Monolog »The Russian Student's Tale« (1891), der ebenfalls das Thema der Prostitution behandelt, dennoch eine männliche Sprecherfigur. Allerdings ist der Monolog auch bei weitem nicht so deutlich in seiner Kritik.

269 Eine weitere Ausnahme, in der eine Prostituierte als Erzählerin fungiert, bildet Daniel Defoes *Moll Flanders* (1722).

270 Eulalies Status als Außenseiterin zieht so letztlich auch wieder ihre »narrative authority« in Zweifel, da diese wesentlich durch »the extent to which a narrator's status conforms to this [the male hegemonic ideology's] dominant social power« (Lanser 1992: 6) bestimmt wird. Zur »narrative authority« und der Verbindung zwischen sozialer Identität, Geschlecht und narrativer Form vgl. ebd. sowie weitere Aufsätze und Studien zur feministischen Narratologie wie Lanser (1986), Diengott (1988), Hite (1989), Warhol (1989), Mezei (1996) und Case (1999).

271 Rigg (2000: 95) sieht hierin zu Recht an »ironic relationship between the title and the substance of the poem, for although the Victorian prostitute was cast out of respectable society for ever, the fact is that prostitution was at the very heart of the Victorian double standard.«

272 Lanser (1996: 8) beschreibt diesen paradox anmutenden Vorgang und dessen Wirkungspotential folgendermaßen: »[N]arrators, skeptical of the authoritative aura of the male pen and often critical of male dominance in general, are nonetheless pressed by social and textual convention to reproduce the very structures they would reformulate. Such narrators often call into question the very authority they endorse or, conversely, endorse the authority they seem to be questioning. That is, as they strive to create fictions of *authority*, these narrators expose *fictions* of authority as the Western novel has constructed it – and in exposing these fictions, they may end up re-establishing the authority. Some of these texts

Es ist das Existieren Eulalies jenseits der Norm und ihr Angriff auf die Konvention, welche sie zu einer unzuverlässigen Sprecherfigur machen. Ihre Kritik bzw. das bloße Thematisieren der bestehenden Missstände stellt einen Tabubruch dar, wie er von Ronny Bläss (2005: 219) zu Recht als Grundlage für ein positives Unzuverlässigkeitsurteil gewertet wird:

Texte inszenieren Tabubrüche, also die Überschreitung des zeitgenössisch gültigen moralischen Normensystems, mithilfe von Erzählern, deren Zuverlässigkeit schon allein dadurch zweifelhaft erscheint, dass sie sich außerhalb der Grenzen der jeweiligen moralischen Normalität bewegen.

Dieses Zitat verweist deutlich auf den erwähnten qualitativen Unterschied zwischen dem Einsatz von *unreliable narration* in »A Castaway« und in den anderen bisher analysierten dramatischen Monologen. Eulalies Unzuverlässigkeit zeigt sich eben gerade nicht durch eine Fehlinterpretation oder fälschliche Auslegung der geltenden Konventionen, denn ihre Vorwürfe sind durchaus zutreffend und berechtigt. Eulalie ist aufgrund der gewählten Thematik, der Sichtbarmachung der Doppelmoral der viktorianischen Gesellschaft und des so begangenen Tabubruchs als unzuverlässig einzustufen. Die »normative unreliability« (Neumann 2008: 99) Eulalies ist der Positionierung der Sprecherfigur jenseits der herrschenden Moral und Konvention geschuldet.²⁷³

Überraschenderweise zeichnet sich Augusta Websters Sprecherfigur im Gegensatz zu allen anderen bisher untersuchten Sprecherfiguren trotz ihrer Abseitsstellung dadurch aus, dass nicht nur der heutige Rezipient, sondern auch – möglicherweise aufgrund der deutlichen Tabuüberschreitungen etwas eingeschränkter – der viktorianische Leser Empathie für sie empfindet. Trotz des Einsatzes von *unreliable narration* oder möglicherweise gerade aufgrund dieses Phänomens, erfolgt in »A Castaway« eine positive Sympathie lenkung zugunsten der Sprecherfigur, die paradoxerweise auf den unbequemen, im Kern jedoch prinzipiell gut begründeten und zutreffenden Aussagen basiert, obwohl diese gleichzeitig das positive Unzuverlässigkeitsurteil begründen. Die »painfully realistic presentation of fact« (*Edinburgh Review* 1893; zit. n. Sutphin 2000: 514) wird durch den persönlichen Kontext Eulalies emotional aufgeladen und fundiert, was zu einer erstaunlich scheinenden Wirkungsweise führt, die von Wayne C. Booth (1961: 378) folgendermaßen zusammengefasst wird:

work out such dilemmas on their thematic surfaces, constructing fictions of – that is, about – authority, as well.« Augusta Websters »The Happiest Girl in the World« (1870) ist für eine solche Internalisierung von Konventionen bei gleichzeitiger Infragestellung derselben ebenso ein Beispiel wie auch ihr Monolog »Tired« (1870) (vgl. Byron 2003: 59 ff.; 76 f.).

²⁷³ Es handelt sich bei dieser Form der Unzuverlässigkeit eben gerade um die oben erwähnte Ausprägung von »normative unreliability« (Neumann 2008: 99), der bisher – mit der Ausnahme von Bläss (2005) – keine Beachtung geschenkt wurde.

[I]nside views can build sympathy even for the most vicious character. When properly used, this effect can be of immeasurable value in forcing us to see the human worth of a character whose actions, objectively considered, we would deplore.

Diese Einschätzung wird in Bezug auf »A Castaway« vollends von der viktorianischen Kritik geteilt, die zu dem Schluss kommt,

that the delineation of Woman's heart in the most appalling condition of Woman's life is too painful [...] Were it not for the tender pity which inspires this poem as a whole some of the bitter things that fall from the lips of the lost girl would be too terrible and too daring for poetic art. (Bell 1897: 503)

Dennoch kann auch die offensichtlich vorhandene große Empathie gegenüber der Sprecherfigur nicht verhindern, dass die zweifelsfrei berechtigten verbalen Angriffe Eulalies in letzter Konsequenz die Ursache dafür bilden, dass die überwiegende Mehrheit der viktorianischen Leserschaft sich am Ende insgesamt doch – paradoxerweise wieder gerade aufgrund der vorliegenden Unzuverlässigkeit – von der Sprecherfigur abgestoßen fühlt. Der Sprecherin gelingt es mit ihren als unzuverlässig kategorisierten Anklagen, alle, den offiziellen Diskurs zur Prostitution bestimmenden, Bevölkerungsgruppen zu brüskieren, indem sie sie mit der eigenen Bigotterie konfrontiert.

Maßgeblich für die Einschätzung, dass sich Eulalie mit ihren Ansichten außerhalb der Norm bewegt, ist deshalb auch nicht, wie Bläss (2005: 219) allgemein in Bezug auf die Feststellung unzuverlässiger Erzählinstanzen behauptet, »die Differenz des Wertesystems zwischen Erzähler und Autor«, sondern, wie Nünning (1998: 25) feststellt, »inwiefern die Weltsicht des Erzählers mit dem Wirklichkeitsmodell des Rezipienten zu vereinbaren ist«. Im Fall von »A Castaway« möchte die viktorianische Leserschaft trotz der Kenntnis der Wirklichkeit Eulalies Darstellung nicht annehmen. Auch wenn ihre Ansichten der Realität entsprechen, ist es eine gesellschaftlich nicht anerkannte und nicht geäußerte Wirklichkeit. Die Konfrontation mit derselben ist für die Gesellschaft nur erträglich, wenn die Sprecherfigur von der Rezipientenseite als unzuverlässig eingestuft wird.

Die Tatsache, dass der Rezipient für ein Unzuverlässigkeitsurteil ausschlaggebend ist, nicht etwa die Divergenzen zwischen den Ansichten von Autor und Sprecher, ist im Fall von »A Castaway« dadurch belegbar, dass Augusta Webster sich sehr für die Selbstbestimmung von Frauen aussprach und – obwohl man zu keinem Zeitpunkt Eulalies Stimme mit der der Autorin verwechseln könnte – sich ihre Meinung zu den besprochenen Themen mutmaßlich nicht gravierend von den geäußerten Ansichten ihrer Sprecherfigur unterschied. So unterstreicht Sutphin (2000: 514) die Trennung von Sprecherin und Autorin bei gleichzeitigem, von der Norm abweichendem, Ehrgeiz der Verfasserin:

Even the most naive reader would hesitate to conflate author and speaker in this case. Augusta Webster [...] was, by all accounts, a highly respectable woman, if somewhat unconventional in her ambitions for herself and other middle-class women.

Die Unkonventionalität Websters, die weiterhin die These untermauert, dass sie selbst die sozialkritischen Ansichten ihrer Sprecherfigur nicht als abnorm wertete, wird außerdem dadurch offensichtlich, dass sie als Frau es wagte, das Thema der Prostitution überhaupt anzusprechen, denn

[s]uggestions of the prurient might lurk even in the most seriously intentioned discussion of prostitution, [...] for it was – after all – a discussion about sex and particularly, about sexual women. Thus, although it was a subject intimately concerned with women, prostitution was not generally accepted as a woman's subject. (ebd.: 511 f.)

Die Unzuverlässigkeit der Sprecherfigur in »A Castaway« resultiert somit nicht aus der Distanz zwischen ihren Ansichten und denen der Autorin, sondern daraus, dass die Äußerungen weit über die Grenzen dessen, was im Viktorianismus als sagbar galt, hinausgehen und die Sprecherin als Prostituierte außerhalb der Norm der Gesellschaft angesiedelt ist. Diese beiden Faktoren führen dazu, dass sie auch von der viktorianischen Kritik als unzuverlässig kategorisiert wurde. Die Glaubwürdigkeit der Sprecherfigur wurde eben gerade aufgrund der unwahrscheinlichen Verbindung rational erscheinender Moral mit gleichzeitiger Lasterhaftigkeit angezweifelt:

[I]t is not, we think at all the kind of self-communing to which such a woman would surrender herself, even at a time when the memory of her innocent days had come back upon her. So high a moral tone could not have survived such degradation; the cynicism of vice is wanting. The woman who had resolution enough to subject herself to so keen a torture as all this remembrance and self-judgement involve, would have been able to break free from her entanglements, and could have borne the discipline of ›the Refuge.« (Nonconformist, 11. Mai 1870, 449; zit. n. Sutphin 2000: 515)

Obwohl *unreliable narration* als narratives Konzept im Viktorianismus noch nicht bekannt war, gelingt es dieser viktorianische Einschätzung des Textes doch, deutlich auf die Wirkungsweisen von unzuverlässigem Erzählen in »A Castaway« hinzuweisen, so wie sie auch in der vorangegangenen Analyse aufgezeigt wurden. Auf textueller Ebene verweisen Unstimmigkeiten innerhalb der impliziten Selbstcharakterisierung auf Eulalies Unzuverlässigkeit (vgl. Nünning 1998: 27 f.), hier beispielhaft aufgezeigt durch den Widerspruch zwischen ihrer Fähigkeit zu schmerzhafter Introspektion und der Unfähigkeit, die Härte des »Refuge« zu erdulden. Gleichzeitig wird unter Zuhilfenahme extratextueller Bezugsrahmen darauf verwiesen, dass allein Eulalies Situierung außerhalb der konventionellen Gesellschaft eine derartige Introspektion unmöglich machte. Dies verdeutlicht, dass *unreliable narration* eben auch dann gegeben ist, wenn die Sprecherfigur trotz zunächst zuverlässig erscheinender Äußerungen auf-

grund weiterer Rahmenbedingungen als jenseits der Norm stehend kategorisiert werden kann. *Unreliable narration* liegt in »A Castaway« also vor, weil die Sprecherfigur als Prostituierte abseits der Norm existiert und darüber hinaus Ansichten äußert, die trotz der Tatsache, dass sie durchaus zutrafen, nicht verbalisiert werden durften. Die gleichzeitige implizite Rückbesinnung Eulalies gerade auf die bigotten Auffassungen des Viktorianismus unterstützt ihre Unzuverlässigkeit dabei maßgeblich.

Ein abschließender Vergleich zwischen »A Castaway« und Dante Gabriel Rossettis »Jenny« hinsichtlich des Einsatzes und der Wirkungsweisen von *unreliable narration* kommt notwendigerweise zu dem Resultat, dass Websters Text den sehr viel umfassenderen Tabubruch begeht. Rossettis Monolog ist – auch wenn er im Grenzbereich zur Pornographie anzusiedeln ist (vgl. Sheets 1988) – allein schon durch die männliche, fast ausschließlich mit sich befasste, Sprecherfigur viel konventioneller. In Rossettis Monolog wird *unreliable narration* zur Darstellung der Doppelmoral der Sprecherfigur genutzt, ihr Bezugsrahmen ist somit viel enger gefasst als es in »A Castaway« der Fall ist. Zwar stellt die Sprecherfigur auch in »Jenny« Überlegungen zu den sozialen Missständen an, dadurch, dass der Sprecher aber – auch wenn er es nicht wahrhaben will – Teil der die Prostitution erhaltenden Gesellschaft ist, entzieht er seinen Äußerungen die Grundlage. Durch den Einsatz unzuverlässigen Erzählens wird sein inszeniertes Gutmenschentum als Wunschvorstellung und verzerrte Selbstwahrnehmung entlarvt. Der Rezipient durchschaut den Sprecher, ohne dass dieser selbst sich der Mängel in seinen Ansichten bewusst wird.

In »A Castaway« hingegen wird *unreliable narration* sehr viel verdeckter angewandt. *Unreliable narration* dient hier der Darstellung und Anprangerung der sozialen Missstände.²⁷⁴ Die Unzuverlässigkeit der Sprecherfigur ergibt sich – obwohl sie auch auf textueller Ebene indiziert ist – hauptsächlich aus der Abgleichung ihrer Äußerungen mit den extratextuellen Bezugsrahmen. Der Widerspruch zu diesen Bezugsrahmen bildet einen Tabubruch, der umso stärker empfunden wird, weil er von einer Sprecherfigur begangen wird, die – im Gegensatz zu Rossettis Sprecher – kein Teil der kritisierten Gesellschaft ist, sich aber dennoch der Diskurse der von ihr verachteten Gesellschaft bedient und sich

274 Brown (1995: 90) sieht hierin einen grundlegenden Unterschied zwischen den Texten weiblicher und männlicher Autoren: »[D]ramatic monologues by poets such as [...] Augusta Webster differ from those by male poets, in dramatizing not so much the self-ignorance and internal contradictions of the speaker as the social contradictions of the Victorian gender system.« Die Diskussion, inwiefern diese Tendenz Auswirkungen auf den Einsatz von *unreliable narration* hat, wird durch die vorangegangene Analyse bereits angedeutet. Eine genauere Untersuchung der potentiellen Unterschiede soll im Rahmen dieser Studie nicht erfolgen, eine eigene Forschungsarbeit hinsichtlich dieses Themas wäre aber wünschenswert.

von den herrschenden Terminologien nicht lösen kann. Die Unzuverlässigkeit in Augusta Websters »A Castaway« ist somit von viel größerer Komplexität, da sie durch Tabubruch begründet, durch die Wiederholung und Rezeption feststehender Konzepte durch die Sprecherfigur aber verstärkt wird. Die Sprecherfigur von »A Castaway« ist somit unzuverlässig, weil sie die Grenzen des Sagbaren überschreitet, zur Überschreitung sich aber des von ihr kritisierten Diskurses bedient. Die Antwort von »A Castaway« auf »Jenny« besteht vor allem darin, aufzuzeigen, dass Prostituierte nicht eine leere Projektionsfläche für männliche Begehrlichkeiten und Retterfantasien sind, sondern dass es sich um komplexe Persönlichkeiten handelt, die dem gönnerhaft-herablassenden Verhalten der Männer, die sich anmaßen, die Situation und Psyche der Prostituierten durchschaut zu haben, eine Absage erteilen: »[A] new dress, / with lace like this too, that's a soothing balm / for any fretting woman, cannot fail, / I've heard men say it...and they know so well / what's in all women's hearts, especially / women like me.« (Z. 457 – 462). Eulalie scheint hier direkt die Aussagen der Sprecherfigur von »Jenny« zu kontern, wenn sie das unbestreitbare, flüchtige Wissen der Männer um die angebliche Belanglosigkeit und Gehaltlosigkeit der Frauen anspricht. Genau dieser Oberflächlichkeit hat sich Rossettis Sprecher schuldig gemacht, obwohl er sich mit seinen Überlegungen Tiefsinnigkeit zu verleihen suchte. Eulalie ist dem Sprecher aus »Jenny« überlegen oder, wie Pearsall (2000: 77) es ausdrückt: »[H]er searching self-examination may help to show that the prostitute whom the speaker of ›Jenny‹ was addressing was far beyond his discursive reach.« So ist der gesamte Monolog Augusta Websters dazu angetan, die Ängste der männlichen Vertreter der *middle class* zu schüren. Seine umfassend bedrohliche Wirkung erhält der Monolog jedoch dadurch, dass er auch die »guten« Frauen und deren Wohltätigkeitsinstitutionen angreift. Die Beruhigung des eigenen Gewissens kann angesichts der gewonnenen Einblicke in eine den eigenen Ansichten völlig zuwiderlaufende Perspektive nicht mehr funktionieren. »A Castaway« ist somit ein Angriff auf die Allgemeinheit, der, frei von jeder Dankbarkeit und Unterwürfigkeit, die Denkungsweisen und Verbesserungsansätze des Viktorianismus bezüglich der Prostitution als heuchlerisch entlarvt.

3.6 Todeserwartung und Erinnerungskult

Der Tod stellte für die Viktorianer eine besondere Bedrohung dar. Durch die bereits erwähnten neuen Erkenntnisse der Wissenschaften, die in Charles Darwins *The Origins of Species* 1859 einen Höhepunkt finden, aber auch die schon zuvor durch Forschungsergebnisse der Geologie und Astronomie gewonnenen

Einsichten,²⁷⁵ wurden Mensch und Erde in einen Kontext gesetzt, der mit der angenommenen Sonderstellung des Menschen und der Schöpfungsgeschichte der Bibel unvereinbar ist:

[M]ost readers recognized that Darwin's theory of natural selection conflicted not only with the concept of creation derived from the Bible but also with long-established assumptions of the values attached to humanity's special role in the world. (Abrams 2000: 1052)

Die wissenschaftliche Ausrichtung des Viktorianismus erlaubt es darüber hinaus, wie bereits gezeigt, die Bibel wie jeden anderen Text zu analysieren und eben nicht mehr von ihrer Unfehlbarkeit auszugehen (vgl. ebd.: 1051), wodurch der biblische Text seinen Status der allumfassenden Wahrheit und Offenbarung verliert.

Ausgelöst durch diese Einsichten und Erkenntnisse sowie den Wandel im Umgang mit der Religion wurde nicht nur eine tief greifende Skepsis an der Existenz Gottes (vgl. Purchase 2006: 36) – wie er sich zum Teil auch in den bereits diskutierten Monologen zeigt – sondern v. a. auch ein Zweifel am Leben nach dem Tod. Die Furcht vor dem Tod verstärkt sich enorm dadurch, dass der Einzelne eben nicht mehr auf das ewige Leben vertrauen kann. Eulalie, die Sprecherfigur von Augusta Websters »A Castaway« drückt diese viktorianische Angst vor dem Ungewissen und dem Tod treffend aus: »I loathe death,/the dreadful foul corruption, with who knows/what future after it.« (Z. 247–249) Der Tod bietet im Viktorianismus nicht mehr sichere Erlösung und Aussicht auf ewiges Heil. Er verliert seine Funktion als Zäsur bzw. Übergang zwischen irdischem und himmlischem Leben und wird schlichtweg zum Ende des menschlichen Daseins mit all den dieser neuen Deutung anhaftenden Schrecken.²⁷⁶

Dennoch oder gerade wegen der Unwägbarkeiten, die dem Tod durch seine Neukonzeption anhaften, wird er eines der beherrschenden Themen des Viktorianismus: »[T]he Victorians were obsessed with death, and above all with the ways and means of coping with it.« (Purchase 2006: 35) Die Ungewissheit und Unberechenbarkeit des Todes wird von den Viktorianern durch eine ausgeprägte Ritualisierung der Trauer- und Beerdigungsfeierlichkeiten auszugleichen versucht – ein Verhalten, welches das Verlangen des Viktorianismus widerspiegelt, zumindest im Kleinen eine gewisse Kontrolle über den Tod ausüben zu können (vgl. Purchase 2006: 35). Trauer- und Beerdigungszeremonien sind nicht zuletzt deshalb elaborierte und durchgeplante, mitunter ausgesprochen pompöse, Ereignisse, die einem festen Schema folgen:

275 1837 z. B. bemerkt John Sterling, ein Freund Thomas Carlyles, dass »[geology] gives one the same sort of bewildering view of the abysmal extent of time that astronomy does of space.« (zit. n. Abrams 2000: 1051)

276 Vgl. Ariès (2005 [1982]) und Bronfen (1992).

[The Victorians] are [...] often credited with the invention of British funeral rites, and especially the black pomp and splendour associated with the deaths of popular state figures and celebrities. [...] Victorians also ritualized the wearing of black clothes by mourners, in which changes of ensemble were supposed to correspond with the various stages of bereavement. (ebd.)

Vorbild dieses extensiven Trauerverhaltens ist Queen Victoria selbst, die nach dem Tod ihres Mannes Prinz Albert die Trauerkleidung normaler Kleidung bis zu ihrem Tod vorzog und die zu seinem Gedenken die *Royal Albert Hall* errichten ließ (vgl. Purchase 2006: 35). Aber auch der normale Bürger erhält großartige, durchaus extravagante Begräbnisse (vgl. Wilson 2003: 539), wobei die Zeremonien im Laufe des Viktorianismus immer ausladender werden. Nicht umsonst spricht Litten (1991: 170) bezogen auf die 1890er Jahre vom »golden age of Victorian funeral«. Die Bevölkerungsschichten, die sich derart prachtvolle Erinnerungsschreine nicht leisten können und auch nicht über die Mittel verfügen, den Verstorbenen von einem Künstler porträtieren zu lassen, bedienen sich der im Viktorianismus in Mode gekommenen *post-mortem*-Fotografie (vgl. Ruby 1995). Die Toten werden dabei so für das Bild arrangiert, dass sie entweder lebendig erscheinen oder so, als schliefen sie nur. Die Fotos werden dann in extra für Totenbilder reservierten Alben verwahrt.²⁷⁷ Sinn dieses allgegenwärtigen, neuartigen Erinnerungskultes ist es, den Verlust des Glaubens an das ewige Lebens aufzufangen. Da der Sterbende keine definitive Aussicht mehr auf ein Leben nach dem Tod hat, wird ihm ewiges Erinnern und Gedenken durch die Lebenden garantiert.

Wie die anderen beherrschenden Themen des Viktorianismus auch, wird die Obsession der Viktorianer mit dem Tod zum Thema der Literatur der Zeit – so findet sich in nahezu jedem viktorianischen Roman mindestens ein Todesfall (vgl. Purchase 2006: 36). Insbesondere der individuelle Umgang des Sterbenden mit dem Tod, abseits der großen, öffentlichen Inszenierungen, findet dabei seine literarische Übersetzung im dramatischen Monolog: »[The dramatic monologue] stress[es] how each persona confronts the same experience in a particular manner and under special circumstances.« (Faas 1988: 153) Der berühmteste der so genannten »deathbed-monologues« (ebd.) ist sicherlich Robert Brownings »The Bishop Orders His Tomb at Saint Praxed's Church, Rome 15 –«, der gleichzeitig auf das wichtigste Mittel verweist, dem Vergessen und dem Tod als Ende der eigenen Identität zu entgehen: dem Errichten eines Monuments zur Huldigung der eigenen Person. Dennoch handelt es sich bei den Totenbett-

277 Die Praxis des *memento mori* bzw. die Idee, Verstorbene so zu porträtieren, als ob sie noch lebten, ist in abgewandelter Form bereits Jahrhunderte alt. So war es üblich, auf Familienporträts die gesamte Familie, inklusive verstorbener Großeltern, Elternteile und Kinder abzubilden. Die Toten sind dadurch gekennzeichnet, dass sie z. B. eine Seifenblase oder eine Blume als Symbol der Vergänglichkeit in den Händen halten (vgl. Llewellyn 1991).

Monologen trotz des gemeinsamen Aussageanlasses um eine sehr heterogene Gruppe von Monologen:

[S]elbst bei wirklichen ›Totenbettmonologen‹, geschweige denn bei jenen Gedichten, die der bloßen Todeserwartung entspringen, ist die Situation des Sprechers [...] mehr durch die Individualität und Einmaligkeit der besonderen Umstände als durch die exemplarische Allgemeingültigkeit der Todeserfahrung gekennzeichnet. (Faas 1974: 80)

Im Folgenden sollen nun zwei dieser Totenbett-Monologe, Elizabeth Barrett Brownings »Bertha in the Lane« (1844) und Rudyard Kiplings »The ›Mary Gloster‹« (1894), hinsichtlich des Einsatzes unzuverlässigen Erzählens genauer untersucht werden. Während in Barrett Brownings Monolog auch deutlich sozialkritische Anklänge zu finden sind, handelt es sich bei Kiplings Monolog um einen Text der starke inhaltliche Bezüge auf Brownings archetypischen Totenbettmonolog »The Bishop Orders his Tomb at Saint Praxed's Church, Rome 15 –« aufweist (vgl. Byron 2003: 94). So unterschiedlich »Bertha in the Lane« und »The ›Mary Gloster‹« auch zunächst erscheinen mögen, so gleichen sie sich doch in der Funktion unzuverlässigen Erzählens, die in beiden Fällen hauptsächlich als Mittel der Manipulation der Zuhörerfigur eingesetzt wird. Die Ausrichtung der Sprecherfigur an der Zuhörerfigur ist in den Totenbett-Monologen im Vergleich zu allen bisher untersuchten Texten sehr ausgeprägt und soll aus diesem Grund in den beiden folgenden Analysen im Mittelpunkt stehen. Die besonderen Wirkungsweisen von *unreliable narration* in dramatischen Monologen, die sich mit der Todeserwartung und dem Wunsch nach ewigem Leben durch ein Begräbnis nach eigenen Vorstellungen auseinander setzen, stehen somit im Fokus der nachfolgenden Analysen.

3.6.1 »Dost thou mind me, dear, so much?«: Ich-Fokussierung und Zuhörermanipulation in Elizabeth Barrett Brownings »Bertha in the Lane« (1844)

Elizabeth Barrett Brownings dramatischer Monolog »Bertha in the Lane« (1844) ist ein bemerkenswertes Beispiel für den oben erwähnten einsetzenden Erinnerungskult des Viktorianismus, führt dieser Text die neue Praxis doch relativ zu Beginn ihrer Entstehung in ähnlicher Weise *ad absurdum* wie später Christina Rossettis Gedicht »Song« (1862).²⁷⁸ In der Tat kann »Bertha in the Lane« auf-

²⁷⁸ Rossettis Gedicht ist thematisch und erzählstrategisch »Bertha in the Lane« sehr ähnlich, insbesondere hinsichtlich der Manipulation des Adressaten. Es kann als Beispiel für eines der unten erwähnten Forschungsdesiderate, der Untersuchung der Formen und Funktionen von *unreliable narration* in nicht-narrativer Lyrik, gelten.

grund der Ausgestaltung der Sprecherfigur und des Einsatzes von *unreliable narration* fast als Parodie auf den Umgang der Viktorianer mit dem Tod gewertet werden. Generell kann zwar von einer Rezeptionsdiskrepanz zwischen der viktorianischen Leserschaft und der heutigen ausgegangen werden:

Was den Viktorianern [...] als idealisierende Überhöhung ins allgemein Menschliche erschienen sein mag, erweist sich aus heutiger Sicht jedoch zumeist als Beschränkung auf bestimmte Handlungsklischees oder als Abgleiten in Idyllik und Sentimentalität. (Faas 1974: 157)

Im Falle von »Bertha in the Lane« ist jedoch mit großer Wahrscheinlichkeit anzunehmen, dass die inhärente Ironie des Monologs auch den Viktorianern nicht entgangen ist, da sich die Autorin selbst »über dessen Sentimentalität [...] lustig machte.« (ebd.)

Obwohl das Thema von »Bertha in the Lane« allein auf Basis des Inhaltes rührend erscheint und die Sprecherfigur ein bedauernswertes, Mitleid erregendes Schicksal durchlebt – nach dem Tod der Mutter kümmert sie sich aufopfernd um ihre jüngere Schwester, die ihr schließlich sogar den Verlobten streitig macht – kann auf Rezipientenseite keine Empathie aufkommen, obwohl die Sprecherfigur das viktorianische Ideal der *self-renunciation* (vgl. Nünning 2000: 16) geradewegs zu verkörpern scheint. Stattdessen amüsiert sich der Leser und fühlt sich bestens unterhalten. Diese zum Inhalt und Thema der Todeserwartung konträr laufende Leserreaktion resultiert wesentlich aus dem Einsatz von *unreliable narration*, welcher die Sprecherfigur entlarvt als »a rather nasty piece of work, at best manipulative and at worst cruel« (Byron 2003: 61), deren *self-renunciation* nicht aus altruistischen Motiven heraus erfolgt, sondern allein der eigenen positiven Selbstdarstellung und der Marter der Zuhörerfigur dient.

Die übersteigerte Rührseligkeit der Sprecherfigur, die sich auch durch den Gebrauch von »saccharine language« (ebd.) im gesamten Verlauf des Monologs offenbart, dient der Herabsetzung des Charakters der Zuhörerfigur bei gleichzeitiger moralischer Überhöhung des eigenen Schicksals. Dies wird durch den Einsatz konventioneller Metaphorik für den Tod bereits zu Beginn des Monologs deutlich: »Put the broidery-frame away, / For my sewing is all done: / The last thread is used to-day, / And I need not join it on. / Though the clock stands at the noon / I am weary. I have sewn, / Sweet, for thee, a wedding-gown.« (Z. 1 – 7). Die Sprecherin hat mit ihrem letzten Lebensfaden, ihrer letzten Kraft für die Zuhörerfigur ein Brautkleid genäht. Trotz aller Tragik, die diesen ersten Zeilen auf der Äußerungsebene anzuhaften scheint, kann der Rezipient nicht umhin, festzustellen, dass sich auf der Fremdwahrnehmungsebene Zusatzbedeutungen andeuten, deren Vorliegen sich später konkretisiert. So ist z. B. auffällig, dass die Sprecherfigur sich selbst zum Mittelpunkt ihrer Aussagen macht (»my sewing« [Z. 2], »I need not« [Z. 4], »I am weary« [Z. 6], »I have sewn« [Z. 6]), die Strophe

aber damit endet, dass die Sprecherin ein Brautkleid für die Zuhörerfigur genäht hat. Allein aus diesem Zusammenhang kann bereits das Vorliegen von *unreliable narration* entnommen werden, da hier eine deutliche Diskrepanz zwischen der Ich-Fokussierung, die an sich durch die »Häufung von sprecherzentrierten Äußerungen« (Nünning 1998: 28) bereits die Unzuverlässigkeit der Sprecherin anzeigt, und der selbstlosen Tat, bei der sich die Sprecherin völlig verausgabt hat, deutlich wird. Diese Verbindung allein lässt außerdem die Vorausdeutung in Bezug auf den weiteren Text zu, dass die Handlungen der Sprecherin nicht zugunsten der Zuhörerfigur, ihrer jüngeren Schwester Bertha, erfolgen, sondern ausschließlich eigenen Zwecken dienen. Hierfür spricht auch die Tatsache, dass die Sprecherin explizit darauf hinweist, dass sie ein Brautkleid, »Sweet, for thee« (Z. 7) genäht hat. Die Zuhörerfigur hat die Sprecherfigur also nicht gebeten, dies zu tun. Die Erwähnung des Hochzeitskleides dient der Sprecherfigur allein dazu, bei ihrer Schwester Schuldgefühle hervorzurufen und diese gleichzeitig zu bedrohen. Das schlechte Gewissen wird durch Z. 6, in der durch den Parallelismus »I am weary. I have sewn« die direkte Verbindung zwischen der Müdigkeit und Schwäche der Sprecherin und ihrer Näharbeit, die sie ja aber nur für ihre Schwester erledigt hat, evoziert. Der Vorwurf wird durch die Zäsur vor »I have sewn« (Z. 6) dabei noch verstärkt. Die Drohung hingegen, die durch das Nähen des Brautkleides explizit wird, wird zu diesem Zeitpunkt des Textes nur von Sprecherin und Zuhörerfigur wahrgenommen, da diese hier noch über einen Informationsvorsprung verfügen. Dem Rezipienten wird erst später deutlich gemacht, dass die Zuhörerfigur und den Verlobten der Sprecherin eine heimliche Liebesbeziehung verbindet.

Der Verdacht, dass das altruistische Verhalten der Sprecherfigur Maskerade ist und eine fast schon bösartige Strategie hinter den Äußerungen der Sprecherin vermutet werden muss, wird in der zweiten Strophe substantiiert, die gleichzeitig die manipulative Energie der Sprecherin verdeutlicht: »Sister, help me to the bed, / And stand near me, Dearest-sweet. / Do not shrink nor be afraid, / Blushing with a sudden heat! / [...] / By God's love I go to meet, / Love I thee with love complete.« (Z. 8–14) So verweist besonders die hohe Anzahl an Anreden an die Zuhörerfigur – im Verlauf des Monologs wird die Schwester insgesamt 15 Mal sozusagen namentlich mit »Sweet« (Z. 7; 100; 185; 200), »sister« (Z. 8; 56), »Dearest-sweet« (Z. 9), »Dear« (Z. 28; 30; 63; 120; 154; 165) und »Bertha« (Z. 103; 202) angesprochen – und die in ihnen implizit enthaltene, aber von der Sprecherfigur bewusst vorgenommene Manipulation der Zuhörerfigur auf den Einsatz unzuverlässigen Erzählens (vgl. Nünning 1998: 28). Aber auch die Reaktion der Zuhörerfigur, die den Aussagen der Sprecherfigur entnommen werden kann, verweist auf das Vorliegen von *unreliable narration* und zwar basierend auf dem Signal der »Unstimmigkeiten zwischen den expliziten Fremdkommentaren des Erzählers über andere und seiner impliziten Selbst-

charakterisierung bzw. unfreiwilligen Selbstentlarvung« (ebd.). So wird Bertha von der Sprecherin mit »Dearest-sweet« (Z. 9) angesprochen – eine Koseform, die bereits leicht übertrieben wirkt – doch die Anweisung »stand near me« (Z. 9) ruft bei der jüngeren Schwester deutliches Unbehagen hervor; die von der Sprecherfigur selbst genannten körperlichen Reaktionen der jüngeren Schwester sind nicht zuletzt sogar Anzeichen für Panik (»shrink«, »afraid«, »blushing«, »sudden heat«; [Z. 10 – 11]). Die Reaktionen der Zuhörerfigur laufen so den von der Sprecherin geäußerten Liebesbekundungen zuwider und enthüllen ihr überfreundliches Gebaren als Täuschung bzw. Bedrohung. Durch die explizite Beschreibung des Verhaltens der Zuhörerfigur unterminiert die Sprecherfigur ihr eigenes liebevolles Auftreten. Die aus unzuverlässigem Erzählen resultierende, implizite, unbeabsichtigte Selbstenthüllung als Egomani (vgl. Nünning 1998: 28), die bereits in der ersten Strophe begonnen hat, wird hier u. a. in den letzten zwei Zeilen der Strophe, die oberflächlich die Liebe der Sprecherin zu ihrer Schwester belegen sollen, fortgesetzt: »By God's love I go to meet, / Love I thee with love complete.« (Z. 13 – 14). Dass die Sprecherin hier eine authentische Emotion beschreibt, ist anzuzweifeln. Allein die dreimalige Nennung von »love« – wobei es sich bei der ersten sowieso um eine sinnentleerte Floskel handelt – entzieht dem Gefühl seine Bedeutsamkeit. Die Betonung der Liebe hat insofern einen ähnlichen Effekt wie die »Thematisierung der eigenen Glaubwürdigkeit« (Nünning 1998: 28). Gerade durch die Wiederholung der Begrifflichkeit wird die Aufrichtigkeit der schwesterlichen Liebe angreifbar, nicht zuletzt auch dadurch bedingt, dass durch die Verbindung mit dem Schwur »By God's love I go to meet« (Z. 13) sowohl eine Fokussierung auf die eigene Person als auch eine Überhöhung der eigenen Persönlichkeit vorgenommen wird. Durch diese Verlagerung wird deutlich, dass sich die Sprecherfigur tatsächlich nur für sich selbst interessiert. Sie ist davon überzeugt, ein guter Mensch zu sein, denn sie wird »God's love« (Z. 13) erfahren. An dieser Tatsache haftet ihrer Meinung nach nichts Ungewisses, denn sie entscheidet ja selbst über ihr Zusammentreffen mit Gottes Liebe: »I go to meet« (Z. 13). Dieser Halbsatz erfüllt im Rahmen der Analyse des Einsatzes von *unreliable narration* eine wichtige Funktion. Neben der Ichbezogenheit der Sprecherin wird auch ihre passive Opferhaltung als Fassade enthüllt. »I go to meet« (Z. 13) verweist deutlich auf die Fähigkeit und den Willen der Sprecherin, die Initiative zu ergreifen und nicht nur passiv ein Schicksal zu erdulden, obwohl selbstredend genau diese hilfsbedürftige Pose immer wieder von der Sprecherfigur eingenommen wird. Außerdem wird ihre vom Rezipienten sowieso schon nicht als ehrlich empfundene Liebesbeteuerung als manipulatives Mittel zur Weckung von Schuldgefühlen demaskiert. Die unmittelbare Vernetzung der »love complete« (Z. 14) für die Schwester mit der Ankündigung des eigenen baldigen Ablebens macht aus einer vorgeblich altruistischen Emotion ein Druck- und Drohmittel.

Die wesentlichen Strategien der Sprecherfigur zur Manipulation ihrer Zuhörerfigur sind die beständigen Bescheidenheits- und Unterlegenheitsbekundungen sowie die Evozierung schlechten Gewissens durch die Betonung der erbrachten Opfer. Beide Strategien gehen mit einer deutlich Ich-Fokussierung und Überhöhung einher, deren Ziel es ist, sich der eigenen Bedeutsamkeit zu versichern und gleichzeitig die Zuhörerfigur auf eine schon fast als grausam zu bezeichnende Art und Weise zu quälen. Das Quälen verbleibt zwar im rein sprachlich-psychologischen Bereich, allerdings gibt das von der Sprecherfigur beschriebene zurückweichende Verhalten der Zuhörerfigur Anlass zu der Vermutung, dass die Sprecherin durchaus auch fähig wäre, Taten folgen zu lassen: »Ah! – so bashful at my gaze, / That the lashes, hung with tears, / Grow too heavy to upraise? / I would wound thee by no touch / Which thy shyness feels as such. / Dost thou mind me, Dear, so much?« (Z. 23–28). Auch diese Passage weist neben dem »Ah!« (Z. 23), einem »Anzeichen für einen hohen Grad an emotionaler Involviertheit« (Nünning 1998: 28), mehrere weitere Hinweise auf den Einsatz von *unreliable narration* auf. So handelt es sich bei der Behauptung, die Zuhörerfigur könne die Sprecherin nicht ansehen, da sie zu schüchtern sei und ihre Wimpern wegen der Tränen zu schwer wären, um eine deutliche Fehlinterpretation der Sachlage (vgl. ebd.). Der Rezipient muss die Ursache des Unvermögens der jüngeren Schwester, die Sprecherin anzusehen, dem Gefühl der Bedrohung und der Angst zuschreiben, die die Nähe der Sprecherfigur bei der Zuhörerfigur auslöst. Diese Deutung wird durch das anschließende Versprechen »I would wound thee by no touch« (Z. 27) und die Frage »Dost thou mind me, Dear, so much?« (Z. 28) bekräftigt, wobei gerade die Ambiguität dieser Äußerungen die Unzuverlässigkeit der Sprecherfigur und die von ihr ausgehende Bedrohung unterstreichen. »I would wound thee by no touch« (Z. 27) legt gerade durch die Thematisierung dieses eigentlich gar nicht der Erwähnung wertigen Umstandes nahe, dass die Möglichkeit der Verletzung besteht. Der Zusatz »by no touch« belegt, dass die Sprecherfigur eine Zufügung physischen Schmerzes ausschließt. Gleichzeitig deutet »by no touch« aber darauf hin, dass die Sprecherin sich sehr wohl darauf versteht, Schaden im psychologischen Bereich zuzufügen, und sich dessen auch durchaus bewusst ist. Das Versprechen, der jüngeren Schwester kein Leid zufügen zu werden, entpuppt sich somit als genaues Gegenteil – nämlich die Drohung, auf andere, subtilere Weise einen Schlag auszuführen. Die Frage »Dost thou mind me, Dear, so much?« (Z. 28) hingegen soll oberflächlich betrachtet Enttäuschung und Trauer angesichts der Tatsache ausdrücken, dass die jüngere Schwester sich von der Sprecherin offensichtlich abgestoßen fühlt. Implizit beinhaltet die Frage aber die Aufforderung der Sprecherin, dass Bertha ihr auch wirklich die ihr und ihren Aussagen angemessene Aufmerksamkeit entgegen bringt.

Die Versuche ständiger Manipulation der Zuhörerfigur setzen sich auch in den anschließenden Strophen fort. Ein Beispiel für diese Strategie ist z. B. die deutliche Suggestivfrage »Have I not been nigh a mother / To thy sweetness – tell me, Dear?« (Z. 29 – 30). Durch die Verneinung in der Frage wird ebenso die affirmative Beantwortung durch die Zuhörerfigur vorweggenommen wie durch das insistierende, imperative »tell me, Dear« (Z. 30), welches basierend auf der Aneinanderreihung einsilbiger Wörter explizit den Druck auf die jüngere Schwester verstärkt. Eine negative Antwort wird hier von der Zuhörerfigur nicht erwartet und würde nicht akzeptiert. Es liegt also »ein bewusster Versuch der Rezeptionslenkung« (Nünning 1998: 28) vor, der als Signal für unzuverlässiges Erzählen den Inhalt der gestellten Frage, die eher Feststellung ist, unglaubwürdig erscheinen lässt. Es ist eher gerade nicht davon auszugehen, dass sich die Sprecherin Bertha gegenüber selbstlos liebevoll verhalten hat, so wie es eine Mutter getan hätte. Eher scheint die Sprecherin regelmäßig ein Aufrechnen der von ihr erbrachten Opfer vorgenommen zu haben: »I have given / All the gifts required of me, – / Hope that blessed me, bliss that crowned, / Love that left me with a wound, / Life itself that turneth round!« (Z. 38 – 42). Diese Zeilen enthüllen den wahren Charakter der Sprecherfigur, insofern als hier sehr offen festgestellt wird, dass die angebliche Liebe der Sprecherfigur weit hinter der einer Mutter zurückbleibt. Die Sprecherfigur gibt zu, »the gifts required of me« (Z. 39)²⁷⁹ gegeben zu haben, ist sich aber offensichtlich nicht bewusst, dass diese Formulierung gleichzeitig enthüllt, dass sie aber auch nur das, was »required« war, gegeben hat und nicht mehr und dass ihr Geben nicht auf freiwilliger, sondern auf der Basis des von Konventionen Geforderten erfolgte.

Wenig überraschend reagiert die Zuhörerfigur nicht ausreichend oder der Erwartungshaltung der Sprecherfigur entsprechend auf die ihr gestellte Suggestivfrage. Die Sprecherin sieht sich deshalb veranlasst, die jüngere Schwester weiter zu nötigen, die für sie erbrachten Opfer anzuerkennen. Dies geschieht – zunächst anscheinend widersprüchlich zum übrigen Verhalten der Sprecherin – durch die Betonung des Wir-Gefühls: »Have we not loved one another / Tenderly, from year to year, / Since our dying mother mild / Said with accents undefiled, / >Child, be mother to this child!« (Z. 31 – 35). Die Hervorhebung von »our« dient jedoch nur oberflächlich der Vermittlung einer Gleichberechtigung zwischen den Schwestern. Tatsächlich ist es ein weiteres Mittel das Schuldgefühl und schlechte Gewissen Berthas zu verstärken, da sie es ist, die aus dieser Gemeinschaft ausgebrochen ist, wie der Rezipient später erfährt. Mit dem Zitat der Mutter »Child, be mother to this child« (Z. 35) versucht die Sprecherin ebenfalls, ihre Schwester zu beschämen, indem sie so deutlich betont, dass sie selbst noch ein Kind war, als sie die Verantwortung für die jüngere Schwester von der Mutter

279 Byron (2003: 62) bezeichnet diese Begrifflichkeit zu Recht als »somewhat oxymoronic« .

übertragen bekam. Gleichzeitig ist das die Strophe abschließende Zitat wieder ein Zeichen dafür, wie geschickt die Sprecherfigur darin ist, sich stets zum Mittelpunkt ihrer eigenen Ausführungen zu machen. Bei aller Gemeinsamkeit und Verbindung mit der Schwester geht es doch darum, dass die Sprecherfigur in ihrer Verantwortung allein war und sie allein der Mutter den Gehorsam erwiesen hat. Die Sprecherfigur scheitert auch mit solch deutlichen Versuchen, Sympathie und Mitleid zu erwecken, da ihre Strategie zur Zielerreichung, die Fokussierung auf das eigene Ich, einen gegenläufigen Effekt hat. *Unreliable narration* wird so auch durch eine ständige Unvereinbarkeit von *story* und *discourse* signalisiert (vgl. Nünning 1998: 30).

Daneben gibt es aber auch noch weitere unmissverständliche Hinweise auf das Vorliegen von unzuverlässigem Erzählen, wie z. B. die Tatsache, dass die Sprecherin mit dem Geist der Mutter, der im Raum erschienen ist, spricht. Dieser Verweis auf zumindest temporäre »kognitive Einschränkungen« (Nünning 1998: 28) wird durch die Sprecherin selbst bestätigt: »Ah, I have a wandering brain – / But I lose that fever-bale, / And my thoughts grow calm again.« (Z. 57 – 59) Allerdings ist das Eingeständnis, phantasiert zu haben, an sich nur Teil eines größeren Wirkungszusammenhangs von *unreliable narration*. Tatsächlich ist nämlich das Phantasieren der Sprecherfigur, währenddessen ihr der Geist der Mutter erschien, als solches stark in Zweifel zu ziehen. Zu zahlreich sind die Anzeichen, die darauf hinweisen, dass der Fieberwahn ein weiteres Element der Manipulationsstrategie der Sprecherin ist und somit lediglich von ihr selbst inszeniert wurde, um die jüngere Schwester weiter unterdrücken und quälen zu können. So sind die oben zitierten Zeilen auch deshalb bezüglich der Unzuverlässigkeit der Sprecherin aufschlussreich, weil diese hier selbst eine sehr rationale Analyse der vorangegangenen Momente vornimmt und damit zugibt – ohne sich dessen wirklich bewusst zu werden – trotz des Fieberwahns durchaus wahrgenommen zu haben, was mit ihr passierte. Auffällig ist außerdem, dass die Mutter erst nach einer Aufforderung der Sprecherin erscheint (Z. 36) und auch sonst den Anweisungen der Sprecherfigur zu folgen scheint: »Ghostly mother, keep aloof / One hour longer from my soul« (Z. 49 – 50), sich also genauso verhält, wie es die Sprecherfigur auch von Bertha erwartet. Die Beschreibung des Geistes der Mutter dient ausschließlich der Hervorhebung der eigenen privilegierten Sonderstellung – die Mutter ist schließlich nur für die Sprecherfigur sichtbar – sowie der Verunsicherung und Verängstigung der Zuhörerfigur, die so dazu gebracht wird, den Wünschen der Sprecherin Folge zu leisten: »Lean down closer – closer still! / I have words thine ear to fill, / And would kiss thee at my will.« (Z. 60 – 62) Die Fokussierung auf das eigene Ich, die ausschließliche Verwirklichung der eigenen Absichten steht auch hier wieder im Zentrum der

Aussage, die Bedürfnisse der Zuhörerfigur werden missachtet, da es der Sprecherin nur darum geht, »my will« (Z. 62) durchzusetzen.

Die zehnte Strophe des dramatischen Monologs kann als exemplarisch für die seelische Grausamkeit der Sprecherfigur gegenüber Bertha, aber auch für die Art und Weise, wie *unreliable narration* im restlichen Monolog hauptsächlich eingesetzt wird, gelten. In dieser Strophe erhält der Rezipient erstmalig Einblick in die Gründe für das manipulative, auf die Erzeugung schlechten Gewissens ausgerichtete Verhalten der Sprecherfigur. Ihre Aussage »Dear, I heard thee in the spring, / Thee and Robert – through the trees« (Z.63 – 64) deutet nun auch für den Rezipienten verständlich an, dass es zwischen Robert und Bertha eine Liebesbeziehung gibt,²⁸⁰ die nicht offiziell, aber zum Nachteil der Sprecherin ist – eine Vermutung, die in Z. 107 – 108 explizit bestätigt wird. Auffällig an der zitierten Äußerung ist, dass sie, obwohl sie wie ein Geständnis wirkt, eine Anschuldigung beinhaltet, deren Intensität und Bedrohlichkeit durch die Tatsache verstärkt werden, dass die Sprecherin zuvor unter Vorspiegelung falscher Fakten (»[I] would kiss thee at my will« [Z. 62]) die räumliche Distanz zwischen sich und der jüngeren Schwester verringert hat. Sympathie für die offensichtlich betrogene Sprecherfigur kommt beim Rezipienten nicht auf. In diesem Zusammenhang erhält auch das bereits zitierte »I have words thine ear to fill« (Z. 61) eine weitere Assoziation, erinnert es nun doch sehr an das Gift, das Claudius in William Shakespeares *Hamlet* in das Ohr seines Bruders geträufelt hat. So stellt auch Byron (2003: 62) fest: »The words she pours into Bertha's ear may be sentimental, but their effect will be poisonous«. Genau dieses Wechselspiel zwischen harmlos wirkenden, meist die Bescheidenheit und Nächstenliebe der Sprecherin hervorhebenden, Äußerungen und der in diesen Äußerungen verborgenen tatsächlichen Bedeutung auf der Fremdwahrnehmungsebene ist charakteristisch für den Einsatz von unzuverlässigem Erzählen in »Bertha in the Lane«.

So ist auch die Eröffnung der Sprecherin, alles über die Beziehung zwischen ihrer Schwester Bertha und ihrem Verlobten Robert zu wissen, der bisher deutlichste Angriff auf die Zuhörerfigur. Das Vorliegen von *unreliable narration* wird allerdings auch hier deutlich, bagatellisiert die Sprecherfigur doch unmittelbar nachdem sie der Schwester diesen verbalen Schlag zugefügt hat, ihre Anklage: »Do not start so! think instead / How the sunshine overhead / Seemed to trickle through the shade. / What a day it was, that day!« (Z. 67 – 70) Statt weiter auf die Konsequenzen ihres Wissens um Berthas und Roberts Verhältnis

280 Die viktorianische Praxis der *telling names* liefert hier zusätzliche Information. So sind Bertha und Robert etymologisch eng verwandt und weisen beide die Bedeutung »glänzend« auf. Die Zusammengehörigkeit Berthas und Roberts wird allein schon durch ihre Namen evident.

einzugehen, scheint die Sprecherin zunächst das Interesse an dem Thema verloren zu haben. Ihr in solch einer Situation völlig unpassendes Lobpreisen des Sonnenscheins und des schönen Tages erwecken darüber hinaus den Eindruck, als müsse Bertha von einem schlimmen Ereignis, welches ihr widerfahren ist, abgelenkt werden. »[T]hink instead!« (Z. 67) ist tatsächlich aber nur ein Vorwand und signalisiert gerade durch die daraufhin eingeleiteten Reminiszenzen und minutiösen Beschreibungen der Natur an jenem Tag den Einsatz von unzuverlässigem Erzählen durch die »Diskrepanz[...] zwischen den Aussagen und Handlungen« (Nünning 1998: 27). Der Sprecherfigur geht es sicherlich auch darum, Bertha in Sicherheit zu wiegen, in erster Linie aber will sie vermitteln, wie deutlich sich dieser Tag (»that day« [Z. 20]), an dem sie von Bertha betrogen wurde, in allen Einzelheiten in ihr Gedächtnis eingegraben hat. Auf diese Weise baut die Sprecherfigur entgegen aller Beteuerungen, sich nur der Schönheit des Tages erinnern zu wollen, Spannung auf, bis sie die in Z. 63 – 64 bereits geäußerte Anklage, detaillierter wiederholt:

[T]he far sound of your speech
 Did not promise any pain;
 [...]
 But the sound grew into word
 As the speakers drew more near –
 Sweet, forgive me that I heard
 What you wished me not to hear
 Do not weep so, do not shake (Z. 93–94; 98–102).

In dieser Passage wird auch die Wirkungsweise von *unreliable narration* bezüglich des erwähnten Spannungsverhältnisses zwischen Äußerungsebene und Fremdwahrnehmungsebene deutlich. So stilisiert sich die Sprecherin zum bedauernswerten Opfer, welches den Verursachern seines Leides gegenüber keinen Groll hegt. Der explizite Vorwurf gegen die Schwester, der auch dazu dient, die eigene Person als unbedarfte, unschuldige Leidtragende darzustellen, was durch die Einbettung der Beschreibung des eigenen Erlebens in eine pastorale Idylle unterstrichen wird (»I sate down beneath the beech/Which leans over to the lane/[...]/And I blessed you full and free,/With a smile stooped tenderly/O'er the May-flowers on my knee.« [Z. 91–92; 95–97]),²⁸¹ wird abgebrochen (Z. 99) und implizit fortgeführt, indem eine Umdeutung der Situation erfolgt. Die Sprecherin bittet ihre Schwester nun um Verzeihung dafür, gelauscht zu haben (»Sweet, forgive me that I heard/What you wished me not to hear« [Z. 100–101]), was in eklatantem Missverhältnis zu der Tatsache steht, dass es ja die Sprecherin ist, der Unrecht widerfahren ist. Allerdings zeitigt dieses unterwür-

281 Auf die Bedeutung der »may-bloom« in der viktorianischen Floriographie wird weiter unten eingegangen werden.

fige, geheuchelte Verhalten die gewünschte Wirkung, denn Bertha reagiert mit Weinen und Zittern (Z. 103).

Die gleiche Strategie verfolgt die Sprecherfigur, wenn sie auch ihren Verlobten oberflächlich zum Unschuldigen erklärt:

Yes, and HE too! let him stand
 In thy thoughts, untouched by blame.
 Could he help it, if my hand
 He had claimed with hasty claim?
 That was wrong perhaps – but then
 Such things be – and will, again.
 Women cannot judge for men. (Z. 105 – 111)

Implizit folgt in dieser Strophe ein Vorwurf auf den anderen. Unzuverlässiges Erzählen liegt also auch hier auf Basis der »Diskrepanz[...] zwischen *story* und *discourse* (Nünning 1998: 28) vor. Eingeleitet werden die impliziten Anschuldigungen gegen den ehemaligen Geliebten durch einen Ausruf, indem das »HE« (Z. 105) durch den Großdruck besonders betont wird, was auf einen »hohen Grad an emotionaler Involviertheit« (Nünning 1998: 28) und somit ebenfalls auf den Einsatz von *unreliable narration* hindeutet. Durch die Großschreibung des »HE« (Z. 105) wird dem Verlobten eine gottähnliche Qualität zugeschrieben, gleichzeitig entlädt sich hier aber auch die ganze Entrüstung der Sprecherfigur. Die Unzuverlässigkeit auf der Ebene der »Diskrepanz[...] zwischen *story* und *discourse*« (ebd.: 28) schließt sich unmittelbar hieran an. Die Anweisung »let him stand/In thy thoughts, untouched by blame« (Z. 105 – 106) unterstützt die auch im einleitenden Ausruf angedeutete Idealisierung des Verlobten, indem sich dem Rezipienten hier das Bild eines götzenhaften Denkmals aufdrängt. Daneben dient die Ermahnung der Sprecherin aber vor allem dazu, das Gegenteil des Gesagten zu bewirken. Robert soll gerade mit der Schuld am Schicksal der Sprecherin in Verbindung gebracht werden. Dass die Sprecherin nur vorgeblich ihren Verlobten von aller Schuld freispricht, zeigt sich auch in ihrer Frage »Could he help it, if my hand/He had claimed with hasty claim?« (Z.107 – 108), die in der Tat nicht als Absolution, sondern als Zurechtweisung und Beschuldigung gedacht ist, dass Robert nicht überlegt und gewissenhaft gehandelt habe und so letztlich auch gegen die geltenden viktorianischen Regeln von *seriousness* und *earnestness* verstoßen habe, die in ihrer Ausprägung von »Aufrichtigkeit [und] Gewissenhaftigkeit [...] als unerlässliche Charakteristika« (Nünning 2000: 12) eingestuft wurden. Der als Entlastung getarnte Vorwurf Roberts wird in gleicher Form fortgesetzt, wenn die Sprecherin feststellt: »That was wrong perhaps – but then/Such things be – and will, again« (Z. 109 – 110). Hier wird Roberts Handeln als »wrong« (Z. 109) bezeichnet, zugegebenermaßen mit der Einschränkung »perhaps« (Z. 109), und in den Kontext des allgemein

Menschlichen gesetzt. Die Sprecherin gibt sich in diesen Zeilen auf der Äußerungsebene wieder als verzeihend und nicht anklagend, obwohl allein die Erwähnung des Wortes »wrong« (Z. 109) die Schuld des Verlobten bekräftigt. Durch die Stilisierung der Sprecherin zum großmütigen, vergebenden Individuum wird die Last von Roberts Fehlverhalten so noch verstärkt. Ihr die Strophe abschließendes »Women cannot judge for men« (Z. 111) ist genau das, was hier negiert wird: ein Urteil. Die Sprecherin richtet über den Verlobten und befindet ihn für schuldig. Ihre Anerkennung von Roberts Entscheidung gegen sie wird implizit von ihr selbst kritisiert und gerade durch die Thematisierung, dass Frauen keine Urteile für Männer fällen können, wird diese allgemeingültige Sichtweise angezweifelt. In diesem Fall erfolgt so auch eine Auflehnung der Sprecherfigur gegen die herrschende Rollenverteilung, die den Mann als unfehlbaren Führer versteht. Die Unzuverlässigkeit der Sprecherfigur wird hier so auch durch die versteckte Klage gegen das viktorianische Geschlechterverständnis evoziert, deren sich die Sprecherin aber selbst nicht bewusst ist, wie Byron (2003: 62) feststellt:

What makes Barrett Browning's exploration of the relationship between the female subject and society particularly subtle is the way she shows her speaker to have internalised so much of the ideology that constrains her. At the same time as her bitterness is given indirect expression, the speaker's self-constructions serve to reproduce and therefore perpetuate the need for women's submission and self-sacrifice.

Im Gegensatz zu Augusta Websters »A Castaway« ist die Sprecherin nicht mutig genug, die sozialen Missstände explizit anzusprechen. Ihre Unzuverlässigkeit ist deshalb paradoxerweise deutlicher zu erkennen, da sie beständig etwas anderes sagt als sie meint bzw. weniger sagt, als sie gerne sagen würde. Diese Diskrepanz offenbart sich dem Rezipienten deutlich, sodass die Abgleichung mit extratextuellen Bezugsrahmen in der Analyse von »Bertha in the Lane« nur von untergeordneter Bedeutung ist.

Die zweite Hälfte des Monologs wird dominiert von dem auch zu Beginn des Textes bereits angedeuteten, vorherrschenden und allgegenwärtigen Konzept der viktorianischen Literatur, dem »death in life«, dessen Archetyp das Schicksal der vor dem Altar abgewiesenen Miss Havisham aus Charles Dickens' *Great Expectations* bildet (vgl. Purchase 2006: 36). Die Sprecherin in »Bertha in the Lane« sieht sich in ähnlicher Weise zu einem solchen »living death« (ebd.: 37) verdammt, zu »the woman's »sacrifice« of her needs and desires to a patriarchal society« (ebd.). Die Darstellung des »death in life« in Barrett Brownings Text nutzt, so wie auch einige andere bereits analysierte Texte, die Floriographie um die Gefühlslage der Sprecherfigur aufzuzeigen. So bezeichnet diese sich selbst als Krokus (Z. 178), der in der Blumensprache für »abuse not« steht (vgl. Burke 1856: 17), aber auch als Frühlingbote Freude und Hoffnung ankündigt (vgl.

Cortambert 1835: 198), welche im Falle der Sprecherin zerstört wird (»I am pale as crocus grows / Close beside a rose-tree's root; / Whosoe'er would reach the rose / Treads the crocus underfoot« [Z. 175–178]). Der eigene Vergleich mit einem Krokus und der der Schwester mit einer Rose²⁸² enthält somit wieder einen verdeckten Vorwurf. Unter Rückgriff auf die Floriographie erhält der Vergleich darüber hinaus eine weitere Bedeutung. Cortambert (1835: 198) verweist auf die leichte Verwechslungsgefahr des Krokus mit der Herbstzeitlosen, die als Symbol für das Gefühl »My best days are past« (ebd.) gebräuchlich ist:

When the leaves begin to fall from the trees, a flower resembling the crocus springs up amidst the grass of the damp meadows: but, instead of being like the crocus, the harbinger of joy and hope, it proclaims that the bright days of summer are over.

Dieser Ansatz bestätigt das Gefühl der Sprecherin nur mehr einen »living death« zu führen, verweist aber auch auf die impliziten, mehrdeutigen Bedeutungen die durch den Einsatz unzuverlässigen Erzählens kommuniziert werden. Offensichtlich stellt sich die Sprecherin noch als Krokus dar, obwohl ihr selbst bewusst ist, dass sie eher dem Bild der Herbstzeitlosen entspricht. Außerdem ist auch die Tatsache, dass es sich bei der Herbstzeitlosen um eine giftige Pflanze handelt, durchaus relevant. Cortambert (ebd.) stellt fest:

[It] is undoubtedly a poisonous root, and its deleterious effects are to be dreaded [...] The poisonous quality of this plant seems to be known as it were by instinct to all kinds of cattle. They all shun it, and it is no uncommon thing to see it standing alone in pastures, where every other kind of herbage has been eaten down, without a leaf of this plant being touched.

Auf ähnliche Weise vergiftet die Sprecherin das Glück ihrer Schwester, die sich, wie bereits gezeigt, äußerst unwohl in der Nähe der Sprecherin fühlt. Auch wird die Sprecherfigur wie die Herbstzeitlose zurückgelassen, was aber nicht nur ihrem tragischen Schicksal geschuldet ist, sondern eben auch ihrem giftigen Charakter, der sich durch den Einsatz von *unreliable narration* im Verlauf des Monologs hinreichend offenbart und zumindest an einer Stelle von ihr selbst kritisiert wird, ohne natürlich auch hier die salbungsvolle, pathetische Vergleichs- und Sprachebene zu verlassen: »Yet who plucks me? – no one mourns, / I have lived my season out, / And now die of my own thorns / Which I could not live without.« (Z. 182–185) Die Sprecherin bezeichnet sich hier selbst als verwel-

282 Die Bedeutung der Rose ist trotz ihrer vielfältigen Ausprägungen, wie z. B. Liebe und Stolz, aber auch Eifersucht, allgemein bekannt und bedarf keiner detaillierten Beschreibung (vgl. Burke 1856: 51 f.). Es reicht in diesem Fall aus, daraufhin zu weisen, dass die Rose den Unterschied im Wesen und äußeren Erscheinungsbild der beiden Schwestern ausdrücken soll. Die Rose ist im Vergleich zum kleinen, bescheidenen Krokus, anspruchsvoll und strahlend schön.

kende Blume, die niemand pflücken wird – wobei »pluck« (Z. 182) eine recht deutliche Anspielung auf Geschlechtsverkehr bildet. Darüber hinaus unterstützen diese Zeilen den möglichen Verwechslungsansatz zwischen Krokus und Herbstzeitlose, schließlich ist »I have lived my season out« (Z. 183) nichts anderes als die Feststellung, dass die schönen Tage vorüber sind.

Die andere Blume, die wiederholte Erwähnung findet, ist die volkstümlich als »May-bloom« bezeichnete Blüte des Weißdornstrauchs (Z. 66; 97; 138; 179), die fast leitmotivisch im Abstand von 31 bzw. 41 Zeilen wiederkehrt und das Symbol für Hoffnung ist.²⁸³ Der Lexikoneintrag in der 4. Auflage des Standardwerks *The Language of Flowers* beschreibt darüber hinaus die emblematische Bedeutung der Blüte, die für den vorliegenden Monolog ebenfalls relevant ist: »The Hawthorn, or White Thorn, was among the Greeks a symbol of conjugal union; its blossomed boughs were carried about at their wedding festivities«. In diesem Zusammenhang ist die Weißdornblüte also noch spezieller als Ausdruck der hoffnungsfrohen Erwartung der Sprecherin angesichts ihrer bevorstehenden Hochzeit zu sehen. So ist es auch wenig überraschend, dass der Name der Pflanze bei jeder Erwähnung innerhalb des dramatischen Monologs problemlos durch »hope« ersetzt werden kann und so in Z. 66 und 97 die aufkeimende, lebendige Hoffnung auf die baldige Hochzeit beschreibt, während in Z. 138 und 197 die verlorene, begrabene Hoffnung gemeint ist.

Die Floriographie unterstützt so die Analyse von *unreliable narration* und ihre Wirkungsweise in der Darstellung des abnormen Zustandes des lebendigen Todes. Die Beschreibung ihres vorzeitigen auf emotionaler Ebene angeblich bereits erfolgten Todes weist darüber hinaus eindeutige Signale für *unreliable narration* auf. So ruft das Belauschen der Tatsache, dass der Verlobte ihr seine Wertschätzung entgegen bringt, folgende Reaktionen hervor:

When I listened in a dream
 [...]
 Each word swam in on my brain
 With a dim, dilating pain
 Till it burst with that last strain.
 I fell flooded with a dark,
 In the silence of a swoon.
 When I rose, still cold and stark,
 There was night; I saw the moon
 And the stars, each in its place
 And the May-blooms on the grass,
 Seemed to wonder what I was.

283 Darüber hinaus gibt es in Z. 151 eine weitere Erwähnung der »May-blooms«, allerdings erscheinen sie dort nur als »flowers« (ebd.). Auf diese Passage wird weiter unten eingegangen werden.

[...]
 And the flowers, I bade you see,
 Were too withered [...]
 As my life, henceforth, for me.
 [...]
 If I say he did me harm,
 I speak wild, – I am not well.
 [...]
 Then I always was too grave, –
 Liked the saddest ballad sung, –
 With that look, besides, we have
 In our faces, who die young.
 I had died, Dear, all the same;
 Life's long, joyous, jostling game
 Is too loud for my meek shame. (Z. 127; 130 – 139; 151 – 153; 156 – 157; 161 – 167)

Besonders der Beginn der zitierten Passage verweist dabei »auf kognitive Einschränkungen« (Nünning 1998: 28), die durch Begrifflichkeiten wie »dream« (Z. 127), »swam in on my brain« (Z. 130), »I fell flooded with a dark« (Z. 133) und »swoon« (Z. 134) angezeigt werden und den starken emotionalen Schock, den die Sprecherin erlitten hat, ausdrücken sollen und darauf hindeuten, dass die sich anschließende Darstellung wesentlich von »situativ bedingter Parteilichkeit« (Nünning 1998: 28) und extremer »emotionaler Involviertheit« (ebd.) geprägt ist, deren sich die Sprecherfigur durchaus bewusst ist. So verweist sie selbst nicht nur retrospektiv auf das Vorliegen »kognitive[r] Einschränkungen« (ebd.), sondern stellt gerade in Bezug auf die momentane Situation fest: »If I say he did me harm / I speak wild, – I am not well.« (Z. 156 – 157) Diese Zeilen bilden gleichzeitig einen weiteren Hinweis auf den Einsatz von *unreliable narration* in »Bertha in the Lane«, da die Sprecherin hier etwas zurücknimmt, was sie explizit nie geäußert hat. Der Vorwurf gegen den Verlobten erfolgte ausschließlich implizit, sodass hier sowohl ein deutlicher Widerspruch im erzählerischen Diskurs (vgl. Nünning 1998: 27) als Signal für unzuverlässiges Erzählen konstatiert werden kann, als auch Unzuverlässigkeit auf Basis der »Diskrepanzen zwischen Aussagen und Handlungen« (ebd.) festzustellen ist. Denn auch wenn die Sprecherin explizit nie den Verlobten beschuldigt hat, so ist doch ihre ganze Äußerung eine einzige Anklage.

Darüber hinaus wird die Unzuverlässigkeit der Sprecherfigur in der oben zitierten Passage durch die deutliche »Häufung von sprecherzentrierten Äußerungen« (Nünning 1998: 28) akzentuiert. Die bereits mehrfach beschriebene Ich-Fokussierung der Sprecherfigur tritt in ihrer Beschreibung ihres »living death« wieder deutlich zu tage. Die gesamte Darstellung des Erlebten wird zu einer Selbstbetrachtung, die verklärende und idealisierende Züge aufweist. Der Sprecherin scheint die Rolle der Betrogenen in gewisser Weise zu gefallen, da sie

eine hemmungslose Ich-Bezogenheit verzeiht. Die oben zitierte Passage wirkt in ihrer Sentimentalität fast schon von Symbolhaftigkeit überfrachtet. So ist es Nacht, als die Sprecherin wieder zu sich kommt. Ihre Erkenntnis, dass der Verlobte ihre jüngere Schwester ihr vorzieht, lässt also die Welt im Dunkel und der Hoffnungslosigkeit versinken. Der Mond und die Sterne haben ihren Platz, im Gegensatz zu der Sprecherin, für die die Zukunft keinen Ort bietet – ein Verweis auf das bereits im Rahmen der Analysen von Dante Gabriel Rossettis »Jenny« und Augusta Websters »A Castaway« angesprochene Problem der »redundant women«. Die »May-blooms« (Z. 138), und damit die Hoffnungen der Sprecherin, liegen im Gras und können keine Verbindung mehr zu der Sprecherin herstellen. Auffällig ist auch hier die bereits so häufig beobachtete Reduktion der Frau auf den Objektstatus: »[T]he May-blooms [...] / Seemed to wonder what I was« (Z. 139); die Sprecherin wird so zum geschlechtslosen und überflüssigen Ding, bar jeder Hoffnung, nachdem nicht einmal mehr mit »who« gefragt werden kann. Ebenso symbolisch überfrachtet ist auch der Vergleich des nun noch verbleibenden Lebens der Sprecherin mit verwelkten Blumen (Z. 151 – 153).

Die Ich-Fokussierung setzt sich auch im letzten Abschnitt der zitierten Passage fort. Oberflächlich betrachtet scheint die Sprecherin sich hier durchaus selbstkritisch zu betrachten. Sie war zu »grave« (Z. 161), »liked the saddest ballad sung« (Z. 162) und »Life's long, joyous, jostling game / Is too loud for my meek shame.« (Z. 166 – 167) In ihrer Selbstkritik wählt sie aber mit »grave« (Z. 161) und »meek« (Z. 167) Charakterbeschreibungen, die im viktorianischen Selbstverständnis als Entsprechungen der Leittugenden *seriousness* und *earnestness* positiv besetzt sind (vgl. Nünning 2000: 12) und die durch ihre Vorliebe für traurige Balladen²⁸⁴ bestätigt werden sollen. Insbesondere auch ihr Verweis, dass sie für die Art und Weise, wie das Leben sich präsentiert, nicht geschaffen sei, dient gerade durch die Betonung ihrer Unzulänglichkeit der Heraufsetzung ihres Charakters und der übersteigerten positiven Selbstdarstellung. Erzeugt wird die Differenz zwischen dem fröhlichen Leben und der ernsthaften Sprecherin vor allem auf der lautlichen Ebene. Das Leben wird mit Alliterationen von /l/ und /j/-Lauten in Verbindung gebracht (»Life's long, joyous, jostling; [...] loud« [Z. 166 – 167]), die die überbordende, rücksichtslose Sinnenfreude des Lebens zum Ausdruck bringen, während die Sprecherin »my meek shame« (Z. 167) hervorhebt, der durch die Anhäufung der /m/-Laute die Bescheidenheit und Ruhe der Sprecherfigur betont. Das Scheitern der Sprecherfigur im Leben, die eigene Unzulänglichkeit, ist auch hier wieder nur eine Pose, die einer gegenteiligen Selbstdarstellung dient. Einmal mehr wird *unreliable narration* hier somit durch die »Unstimmigkeiten zwischen *story* und *discourse*« (Nünning

284 Zur Tradition der Ballade vgl. z. B. Müller (1987).

1998: 28) angezeigt. Tatsächlich empfindet die Sprecherin nämlich all ihre vorgeblich schlechten Eigenschaften als äußerst positiv. Dies wird umso deutlicher, wenn sie im direkten Anschluss an diese Zeilen Bertha gegenüber bemerkt: »We are so unlike each other,/Thou and I, that none could guess/We were children of one mother,/ [...] /Thou art rose-lined from the cold,/And meant verily to hold/Life's pure pleasures manifold.« (Z. 168–170; 172–174) Wenn diese Zeilen zunächst ein Lob auf Bertha zu beinhalten zu scheinen, so sind sie doch nichts anderes als eine harsche Kritik, die sich durch die deutliche Herausstellung des Unterschieds zwischen den beiden Schwestern manifestiert. Bertha ist den Freuden des Lebens gegenüber offen, in »Thou art rose-lined from the cold« (Z. 172) schwingt sogar noch die Andeutung mit, die jüngere Schwester könnte zu aufgeschlossen sein. Die Alliteration der Plosive in »Life's pure pleasures« (Z. 174) verweist dabei deutlich auf die Verachtung, die die Sprecherin einem solchen Leben und Verhalten entgegen bringt.

Die Darstellung des »living death« wird im letzten Teil des Monologs von den detaillierten Anweisungen der Sprecherfigur bezüglich ihres Ablebens überlagert, die, wie eingangs erwähnt, den Erinnerungskult der Viktorianer parodieren. So erstreckt sich der Totenbettmonolog der Sprecherfigur über insgesamt 34 Strophen, von denen die letzten sieben explizit der Rahmengestaltung des tatsächlichen Sterbens gewidmet sind. Die Sprecherin listet dabei minutiös auf, wie sie sich das Arrangement der Details vorstellt: »If it be night,/Keep the candles in my sight« (Z. 187–188) ist ebenso ein Beispiel für diese Art der Anweisungen wie »On that grave drop not a tear!/Else, though fathom-deep the place,/Through the woolen shroud I wear/I shall feel it on my face./Rather smile there, blessèd one,/Thinking of me in the sun,/Or forget me, smiling on!« (Z. 209–215). Das letztere Zitat ist dabei auch wieder ein Exempel für die Anwendung von *unreliable narration* in diesem Text. Der Befehl an Bertha, an ihrem Grab nicht zu weinen, wird von der Sprecherin damit begründet, dass sie die Tränen spüren würde. Oberflächlich betrachtet verschreibt sich dieses Bild der der Sprecherfigur eigenen Vorliebe für Sentimentalität, implizit verweist es selbstverständlich auf die extreme Ich-Fokussierung. Gesteigert wird die Anweisung durch die Forderung, am Grab zu lächeln, während Bertha an die Sprecherin im Sonnenlicht denke. Diese Vorstellung erscheint indes wenig stringent, da gerade die Rückbesinnung auf die immer wieder kolportierte *earnestness* der Sprecherin sowie ihre ausgreifende Klage über ihren »death in life« nicht gerade eine sorgenfreie, entspannt in der Sonne sitzende Persönlichkeit nahe legen. Allerdings bildet das Bild der in der Sonne sitzenden Sprecherfigur auch einen Rückverweis auf den Betrug. Die Sonne wird in diesem Zusammenhang zum Symbol der Reinheit und Klarheit, der alles durchleuchtenden und durchschauenden Helligkeit. Der Wunsch der Sprecherin, die Schwester möge sich ihrer in der Sonne sitzend erinnern, bildet so letztlich einen

weiteren deutlichen Hinweis darauf, dass die Sprecherin ihre Schwester vollkommen durchschaut hat. Den Höhepunkt der Steigerungskette bildet der Ausruf »Or forget me, smiling on!« (Z. 215), der aber wieder einmal das genaue Gegenteil bewirken soll. Gerade die Forderung, mit einem Lächeln vergessen zu werden, garantiert der Sprecherin lange Präsenz in den Gedanken der jüngeren Schwester und stellt so sicher, dass man sich ihrer erinnert. An dieser Stelle existieren also »Unstimmigkeiten zwischen *story* und *discourse*« (Nünning 1998: 28) sowie »innerhalb des narrativen Diskurses« (ebd.: 27).

Die Unzuverlässigkeit der Sprecherfigur wird in diesem letzten Teil von »Bertha in the Lane« aber auch durch ihr ungebrochenes Interesse an ihrem ehemaligen Verlobten und dem damit einhergehenden Verhalten deutlich. So hat sich im Verlauf des Monologs bereits angedeutet, dass die Sprecherin darauf wartet, der ehemals Geliebte möge sie noch einmal besuchen. Fragen an die Sprecherfigur wie »No one standeth in the street?« (Z. 12) oder »Hush! – look out – / Up the street! Is none without?« (Z. 123 – 124) belegen diesen Wunsch, der auch im letzten Teil noch einmal Erwähnung findet »Are there footsteps at the door? / Look out quickly. Yea, or nay? / Some one might be waiting for / Some last word that I might say. / Nay? So best!« (Z. 188 – 192) Das Vorliegen von *unreliable narration* zeigt sich an dieser Stelle deutlich durch die »Diskrepanzen zwischen Aussagen und Handlungen« (Nünning 1998: 27) und die »expliziten Widersprüche des Erzählers« (ebd.). Die Sprecherin befindet sich den gesamten Monolog über in gespannter Erwartung, darauf hoffend, dass sie Robert noch einmal sehen werde, und widerspricht dann ihrem ganzen Verhalten mit der Feststellung, dass es das Beste wäre, wenn er nicht käme. Zwar ist diese Haltung nachvollziehbar angesichts der von der Sprecherin gefühlten Enttäuschung, sie widerspricht aber der bisher gezeigten Verhaltensweise. Konsistent mit der bisherigen Handlungsweise ist hingegen die Tatsache, dass die Sprecherin davon ausgeht, dass Robert daran gelegen sein könne, »[s]ome last word that I might say« (Z. 191) zu vernehmen. Selbst kurz vor dem Tod zeigt sich deutlich die Ich-Fokussierung als Ausdruck der Unzuverlässigkeit der Sprecherin. Diese spiegelt sich auch in einer weiteren Anweisung wider, die ebenfalls – trotz der gerade getroffenen Einschätzung, dass es besser sei, Robert nicht mehr zu sehen – völlig auf ein mögliches Eintreffen des Verlobten ausgerichtet ist, was ebenso, wie gerade gezeigt, ein deutliches Signal für den Einsatz von *unreliable narration* ist aufgrund der Unvereinbarkeit von Verhalten und Äußerung (vgl. Nünning 1998: 27) sowie aufgrund der »Widersprüche des Erzählers [...] innerhalb des narrativen Diskurses« (ebd.): »When I wear the shroud I made, / Let the folds lie straight and neat, / And the rosemary be spread, / That if any friend should come, / (To see *thee*, Sweet!) all the room / May be lifted out of gloom.« (Z. 196 – 201). Die Anweisung, Rosmarin zu verteilen, weist auf die Intention der Sprecherin, wie sie sich im gesamten Monolog gezeigt hat, hin: Rosmarin steht für die

Erinnerung (vgl. Burke 1856: 53), soll also das Vergessen der Sprecherfigur unmöglich machen. Darüber hinaus zeigt auch der Einschub »(To see *thee*, Sweet!)« (Z. 200) die Unzuverlässigkeit der Sprecherfigur an, die hier trotz aller Ich-Fokussierung – wie sie sich durch das gewünschte Arrangement des Leichentuchs zeigt – wieder einmal ihre tugendhafte *self-renunciation* zum Ausdruck zu bringen versucht, die aber tatsächlich nur in ihrer subjektiven Wahrnehmung existiert.

Die Sprecherin von »Bertha in the Lane« zeichnet sich gerade dadurch aus, dass sie nicht zu Gunsten der jüngeren Schwester ihre Bedürfnisse zurücknimmt, schließlich hofft sie bis zuletzt auf eine Entscheidung Roberts zu ihren Gunsten. Darüber hinaus scheint sie es zu genießen, sich zum Opfer zu stilisieren, ermöglicht ihr diese Rolle es doch, ausgiebig dem Kult um ihr eigenes Ich nachzugehen und dabei mit Sentimentalitäten ihre Schwester zu quälen. Die Sprecherfigur von »Bertha in the Lane« nutzt somit den aufkommenden Erinnerungskult aufs Negativste aus und verwendet ihr Dahinsiechen als Folter- und Druckmittel gegen die jüngere Schwester, die der Sterbenden nichts entgegen zu setzen hat, da diese sich in einer – nach außen hin – moralisch unanfechtbaren Position befindet: »[The speaker] seems determined to ensure, before she dies, that her sister will be left feeling as miserable and guilty as possible.« (Byron 2003: 62) Entlarvt wird die Sprecherfigur jedoch durch den Einsatz unzuverlässigen Erzählens.

3.6.2 »Dickie, it's your Daddy dying! You've got to listen to him!«:

Schmähungsrhetorik in Rudyard Kiplings »The ›Mary Gloster‹« (1894)

Ähnlich wie Robert Bulwer-Lyttons »Trial by Combat«, welches wie gezeigt William Morris »The Wind« imitiert, bezieht sich Rudyard Kiplings »The ›Mary Gloster‹« (1894) auf Robert Brownings »The Bishop Orders His Tomb at St Praxed's Church« (1845). Während es sich bei Bulwer-Lyttons Bearbeitung in erster Linie jedoch um eine Ausarbeitung des Ausgangstextes handelt, kann man bei Kiplings Monolog von einer inhaltlichen Modernisierung sprechen (vgl. Byron 2003: 94). Allerdings ist diese Neuausrichtung die einzige deutliche Abweichung von der Vorlage Brownings:

Heavily influenced by Browning, Kipling reproduces, in an updated form, not only the situation of the earlier poem, but also Browning's characteristically colloquial language and his rhetorical strategies, including the typically abrupt opening. (ebd.)

Da »The Bishop Orders His Tomb at St Praxed's Church« in der Sekundärliteratur bereits hinlänglich besprochen worden ist –²⁸⁵ wenn auch zugegebenermaßen nicht unter spezieller Berücksichtigung des Einsatzes von *unreliable narration* – und auch das Thema der Intertextualität in Bezug auf die Funktions- und Wirkungsweise von unzuverlässigem Erzählen im Rahmen dieser Studie bereits behandelt worden ist, soll in diesem Kapitel vor allem auf die Manipulationsstrategien zur Beeinflussung der Zuhörerfigur, die damit einhergehende Selbstentlarvung der Sprecherfigur sowie die Funktions- und Wirkungsweise unzuverlässigen Erzählens in Bezug auf die Darstellung der Todeserwartung in »The ›Mary Gloster« eingegangen werden.

Bei der Sprecherfigur von »The ›Mary Gloster« handelt es sich um »[a] dying self-made shipowner [who] addresses the son he sees as a complete wastrel« (Byron 2003: 94). Dies lässt er den Sohn den gesamten Monolog über nicht nur spüren, sondern auch explizit wissen – ein Umstand, welcher der Absicht des Sprechers, den Sohn dazu zu bringen, eine Reise bis nach Indonesien zu unternehmen, um die sterblichen Überreste des Vaters dort im Meer zu bestatten, nicht gerade zuträglich ist. Gerade diese auf den ersten Blick wenig überzeugende und sinnvoll erscheinende Form der Zuhörermanipulation macht die Analyse von Kiplings Monolog hinsichtlich des Einsatzes von *unreliable narration* interessant, da die Ausrichtung der Aussagen der Sprecherfigur an der tatsächlichen und potentiellen Reaktion der Zuhörerfigur den Verlauf des Monologs in ähnlicher Weise bestimmt wie in Elizabeth Barrett Brownings dramatischem Monolog »Bertha in the Lane«, wodurch sich die beiden Totenbett-Monologe von den anderen Texten dieser Studie abheben. Der Monolog beginnt bezeichnenderweise gleich mit einer umfassenden Klage gegen die Zuhörerfigur, in der aber auch die eigene positive Selbstcharakterisierung deutlich wird:

I've paid for your sickest fancies; I've humored your crackedest whim –
 Dick, it's your Daddy dying; you've got to listen to him!
 Good for a fortnight am I? The doctor told you? He lied.
 I shall go under by morning – Put that nurse outside.
 'Never seen death yet, Dickie? Well, now it's your time to learn.
 And you'll wish you held my record before it comes to your turn.
 Not counting the Line and the Foundry, the yards and the village, too,
 I've made myself and a million; but I'm damned if I made you. (Z. 1 – 8)

Der Sohn wird so gleich von Beginn an als abnorm und seltsam eingestuft, ein Umstand, der den Vater zwar enttäuscht, der ihm aber insofern gelegen kommt, als er dadurch, dass er für die Eigenarten seines Sohnes aufgekommen ist, über ein adäquates Druckmittel verfügt, um der Zuhörerfigur gegenüber seine Wünsche durchzusetzen. In Verbindung mit der nachfolgenden Zeile betrachtet,

285 Vgl. z. B. Hühn (2005a).

bildet der Hinweis auf die zurückliegende Unterstützung gleichsam das erste Signal für den Einsatz von *unreliable narration* in Kiplings dramatischem Monolog. So verdeutlicht die erste Zeile durch die Verwendung der Anapher gleich zu Anfang des Textes die aus Barrett Brownings Monolog bekannte extreme Ich-Fokussierung, die Rückschlüsse auf das Vorliegen von Unzuverlässigkeit zulässt, während die zweite Zeile einen unmittelbaren Strategiewechsel hinsichtlich der Manipulation der Zuhörerfigur anzeigt. Statt weitere Vorwürfe aneinanderzureihen, appelliert die Sprecherfigur an die angeblich bestehende emotionale Bindung zwischen Vater und Sohn, welche auf phonologischer Ebene durch die Alliteration der /d/-Laute und die Verwendung der Koseform »Daddy« (Z. 2) und später die diminutive Anrede des Sohnes mit »Dickie« (Z. 5) angezeigt wird. Aus dieser Bindung resultiert nach Ansicht der Sprecherfigur die Verpflichtung des Sohnes, dem Vater zuhören zu müssen. Um die Pflichterfüllung des Sohnes zu gewährleisten, verändert der Sprecher seinen Sprachduktus und spricht von sich selbst in der dritten Person, eine Ausdrucksweise, die heute im Gespräch mit Kleinkindern verwendet wird, die aber auch von Herrschern und eitlen Figuren bzw. Charakteren bekannt ist. Oberflächlich betrachtet entmündigt und erniedrigt sich der Sprecher durch diese Sprechweise, gleichzeitig impliziert der Sprachduktus aber, dass die Sprecherfigur ihren Sohn nicht ernst nehmen kann und will und sich diesem klar überlegen fühlt. Dieses Verhalten verweist nicht nur darauf, dass Vater und Sohn sich fremd sind, es entlarvt den Sprecher auch als unzuverlässigen Erzähler, dem zur Erreichung seiner Ziele alle Mittel recht sind, sodass er auch vor unlauterer Beeinflussung und unredlichen Methoden nicht zurückschreckt.

Die Ausrichtung der Aussagen der Sprecherfigur am Verhalten der Zuhörerfigur wird in den ersten Zeilen ebenfalls sehr deutlich. Nicht nur der deutliche Strategiewechsel der Aussagen innerhalb der Zeilen 1–2, insbesondere auch die Zeilen 3–4 offenbaren die Anpassung des Sprechers an die Gegebenheiten der Situation und durch diese rasanten Wechsel im Verhalten des Sprechers auch den Einsatz unzuverlässigen Erzählens. So folgt auf das flehende, um Mitleid buhlende »Dick, it's your Daddy dying« (Z. 2) die höhnische Bloßstellung des Arztes, die nicht zuletzt der Tatsache geschuldet ist, dass die überbrachte Prognose die Absichten des Sprechers zu durchkreuzen droht, dabei aber gleichzeitig die vorangegangene, unterwürfige Bettelei als Pose entlarvt. Der wahre Charakter des Sprechers zeigt sich stattdessen in der nachfolgenden Aufzählung der eigenen Erfolge (Z. 6–8) und der Gegenüberstellung derselben mit der enttäuschenden Zuhörerfigur (»I've made myself and a million; but I'm damned if I made you« [Z. 8]), die keinen Zweifel an der wahren Einstellung des Sprechers gegenüber seinem Sohn lässt. Die Alliteration der /m/-Laute dient dabei der Hervorhebung der untrennbaren Einheit zwischen dem Sprecher und seinem finanziellen Erfolg, während die viermalige Wiederholung von »I« (ebd.)

bzw. »myself« (ebd.) ein weiterer Indikator für die Subjektivität (vgl. Nünning 1998: 28) und die Ich-Fokussierung der Sprecherfigur, aber auch für ihre mehr oder weniger »eingestandene [...] Parteilichkeit« (ebd.) und damit für die Unzuverlässigkeit derselben ist. Die Herausstellung der eigenen Erfolge dient dabei nicht nur in der gerade zitierten Passage, sondern im gesamten Monolog der Manipulation der Zuhörerfigur, wird diese doch so mit ihren angeblichen Unzulänglichkeiten und ihrer tatsächlichen Abhängigkeit konfrontiert.

Während die ersten zehn Zeilen trotz einiger Ellipsen grundsätzlich grammatikalisch und auch von der Aussprache her durchaus korrekt sind, erfolgt ab der elften Zeile auf diesen Ebenen ein Bruch. Ab Zeile 11 beginnt der Sprecher vermehrt sich Kolloquialismen zu bedienen, er beginnt Laute zu verschlucken und seine Aussprache wird ungenauer. Beispiel hierfür ist seine Selbstbeschreibung »And now I'm Sir Anthony Gloster, dying, a baronite: / For I lunched with his Royal 'Ighness« (Z. 12 – 13), bei der zunächst einmal die Bedeutung des Namens der Sprecherfigur hinsichtlich des Vorliegens von *unreliable narration* von Interesse ist. Anthony bedeutet »worthy of praise«, ein Umstand, den die Sprecherfigur vollständig verinnerlicht und als sein Recht erkannt zu haben scheint. Hinzu kommt der Nachname Gloster, der deutliche Assoziationen mit »gloss« und somit mit »a superficially attractive appearance or impression« (OED) bzw. »to try to conceal or disguise (something embarrassing or unfavourable) by treating it briefly or misrepresenting it misleadingly« (OED) weckt. So ist auch in diesem Fall der Name der Sprecherfigur, ebenso wie z. B. bei Eulalia in Augusta Websters »A Castaway«, an sich schon ein Hinweis auf den Einsatz von *unreliable narration*. Bei »baronite« (Z. 12) handelt es sich um eine Falschaussprache des Titels »baronet«; der Sprecher ist also nicht (mehr) in der Lage, seinen eigenen Titel korrekt auszusprechen. Das Verschlucken des /h/-Lautes von »Highness« deutet darauf hin, dass die Aussprache der Sprecherfigur stark vom Cockney geprägt und deshalb keinesfalls akzentfrei ist. Sprachliche Auffälligkeiten wie diese verweisen nicht nur deutlich auf die niedere Herkunft des Sprechers, sondern auch auf seinen vermutlich geringen Bildungsgrad. Die Korrektheit der Eingangszeilen, die im Vergleich mit den sprachlichen Besonderheiten des gesamten restlichen Monologs deutlich ins Auge fällt, deutet darauf hin, dass der Sprecher zu Beginn des Monologs noch in der Lage ist, mehr oder weniger kontrolliert seinen Plan zu verfolgen, während die Eigentümlichkeiten in Aussprache und Syntax, welche mit Zeile elf vermehrt einsetzen, ein deutliches Anzeichen für steigende emotionale Erregung, beschleunigtes Sprachtempo und unüberlegteres Handeln sind. Die Unzuverlässigkeit der Sprecherfigur wird in »The »Mary Gloster« also auch ganz wesentlich durch diese »verbal habits of the narrator« (Wall 1994: 19) angezeigt.

Der positiven Selbstdarstellung, die der Sprecher einsetzt, um die erfolgreiche Manipulation seiner Zuhörerfigur sicherzustellen, ist dennoch auch ein gewisser

Grad an Unsicherheit zu entnehmen. Obwohl er völlig von sich und seiner Leistung überzeugt zu sein scheint, die für ihn grundlegend selbstdefinitorischen Charakter hat – immerhin nennt er nicht sein Alter, sondern sein Vermögen als Zeitreferenz (»And I met M’Cullough in London [I’d saved five ’undred then]« [Z. 41]) – buhlt er um die Anerkennung seines Sohnes: »Dickie, that’s me, your dad!« (Z. 14) Dieses Verhalten widerspricht seiner sonst so verächtlichen Haltung gegenüber dem Sohn. *Unreliable narration* besteht hier also hinsichtlich der »Unstimmigkeiten zwischen den expliziten Fremdkommentaren des Erzählers über andere und seiner impliziten Selbstcharakterisierung« (Nünning 1998: 28). Dieses Unzuverlässigkeitssignal trifft bedingt auch auf die Tatsache zu, dass der Sprecher sich über seine Neider ärgert, sich durch deren Aussagen angegriffen und zu einer Rechtfertigung gedrängt fühlt, welche sich dann wenig überraschend durch die »Häufung von sprecherzentrierten Äußerungen sowie linguistische[r] Signale für Expressivität und Subjektivität« (ebd.) als Signal für unzuverlässiges Erzählen werten lässt: »I didn’t begin with askings. I took my job and I stuck; / And I took the chances they wouldn’t, an’ now they’re calling it luck.« (Z. 15–16)

Interessanterweise aber lösen gerade diese beiden zitierten Zeilen eine umfassendere unwissentliche Selbstentlarvung der Sprecherfigur aus (vgl. Nünning 1998: 28), denn es deutet sich bald an, dass »luck« (Z. 16) noch eine eher schmeichelhafte Begrifflichkeit für den Ursprung des Erfolges des Sprechers wäre. Seinem umfassenden Rückblick auf sein (Geschäfts-)Leben sind insgesamt deutliche Hinweise auf »Diskrepanzen zwischen der Wiedergabe der Ereignisse durch den Erzähler und seinen Erklärungen« (Nünning 1998: 28) zu entnehmen. Die Darstellung der eigenen Biographie ist notwendigerweise parteiisch (ebd.), sein Bericht deshalb einseitig und wenn auch nicht gerade geschönt, so doch den gegenwärtigen Bedürfnissen und Zielen, die der Sprecher mit seinem Monolog verfolgt, angepasst. Das Vorliegen von *unreliable narration* ist also auf vielfältige Weise indiziert. Sein Vermögen ist wesentlich dem Umstand geschuldet, dass er sich auch zu als illegal zu bezeichnenden Unternehmungen bereit erklärt hat:

Lord, what boats I’ve handled – rotten and leaky and old!
 Ran’em or – opened the bilge-cock, precisely as I was told.
 Grub that ’ud bind you crazy, and crew that ’ud turn you grey,
 And a big fat lump of insurance to cover the risk on the way.
 The others they durstn’t do it; they said they valued their life (Z. 18–21).

Die Tatsache, dass der Sprecher angesichts seiner fast als kriminell zu bezeichnenden Handlungen keinerlei Scham und Reue empfindet, sondern stattdessen offensichtlich noch stolz von seinem Mut und seiner Risikobereitschaft berichtet, klassifiziert ihn auch auf der extratextuellen Ebene als unzuverlässige Sprecherfigur. Sein Verhalten, Schiffe absichtlich zum Sinken zu bringen, um die

Versicherungssumme kassieren zu können, wird auch nicht dadurch abgemildert, dass es nicht seine eigene Idee war (Z. 19). Sein Handeln widerspricht dem Erlaubten, wodurch sein Charakter insgesamt moralisch höchst zweifelhaft wird, zumal noch angedeutet wird, er habe weitere Vergehen zu verantworten. Das Verhältnis zu seinem Partner M'Culloch gestaltete sich offensichtlich schwierig:

[W]e wasted a year in talking before we moved to the Clyde
 [...]
 But M'Culloch 'e wanted cabins with marble and maple and all
 And Brussels an' Utrecht velvet, and baths and a Social Hall
 And pipes for closets all over, and cutting the frames too light,
 But M'Culloch he died in the Sixties and – Well, I'm dying tonight....
 [...]
 Then came the armour-contracts, but that was M'Cullochs side;
 He was always best in the Foundry, but better perhaps he died. (Z. 46; 49 – 52; 61 – 62)

Die Aufzählung der angeblichen Forderungen von M'Culloch, die durch die Alliteration und fast gleiche Schreibweise von »marble and maple« (Z. 49), das vage »all« (Z. 49) und die achtmalige Wiederholung von »and« (Z. 49 – 51) bzw. »an'« (Z. 50) geprägt wird, wird mit »But« (Z. 49) eingeleitet,²⁸⁶ was deutlich vermittelt, dass Gloster diese Ansprüche für überzogen hält und nicht teilt. Allerdings suggeriert das als Teil der Aufzählung erscheinende und abrupt abrechende »But M'Culloch he died in the Sixties and –« (Z. 52), dass es nicht bei einer banalen Streitigkeit zwischen den beiden Geschäftspartnern geblieben ist, sondern dass Gloster einen Weg gefunden hat, sich seines Kollegen zu entledigen. Diese Interpretation wird durch die von Plosivlauten dominierte Feststellung »but better perhaps he died« (Z. 62) unterstützt. Die Andeutungen, die Auslassungen und die Selektion der dargestellten Fakten ziehen die Aufrichtigkeit des Sprechers in Zweifel und untermauern seine Kategorisierung als unzuverlässiger Erzähler. So stellt Byron (2003: 94 f.) fest:

Kipling [...] suggests the corruption of the speaker and the modern capitalist world he inhabits by looking to the past and having the shipowner tell the story of his life. While nothing is openly admitted, the means by which he became a millionaire are a least questionable. The death of his partner and rival M'Culloch [...] is certainly suspicious [...]. While priding himself on being a self-made man, the speaker repeatedly casts doubt upon his self-representations.

Die bereits erwähnte und zu Beginn des Monologs noch mit Schmeicheleien versetzte Schmähung der Zuhörerfigur durch den Sprecher wird zwischen Zeile 15 und 67 völlig aufgegeben, danach wieder aufgenommen und verstärkt sich in

286 Byron (2003: 95) sieht in M'Cullochs Präferenzen einen Verweis auf Brownings Gandolf aus »The Bishop Orders His Tomb for St Praxed's Church« .

den letzten zwei Dritteln immer deutlicher. Dabei sind die Beschimpfungen voller Anspielungen und enthüllen so mehr als beabsichtigt:

[A] quarter-million to credit, and I saved it all for you!
 I thought – it doesn't matter – you seemed to favor your ma,
 But you're nearer forty than thirty, and I know the kind you are.
 Harrer an' Trinity College! I ought to ha' send you to sea –
 But I stood you an education, an' what have you done for me?
 The things I knew was proper you wouldn't thank me to give,
 And the things I knew was rotten you said was the way to live.
 For you muddled with books and pictures, an' china an' etchin's an' fans,
 And your rooms at college was beastly – more whore's than a man's – (Z. 68–76).

Der Sprecher möchte mit dieser Darstellung nicht nur ein weiteres Mal das Pflichtgefühl seines Sohnes beschwören (Z. 72), sondern vor allem auch hervorheben, dass er selbst – trotz seiner für den Rezipienten mittlerweile offenkundigen moralischen Defizite – im Vergleich zu seinem Sohn der deutlich tugendhaftere Charakter ist. So wird der Sohn mit Attributen beschrieben, die nahe legen, dass er nicht nur ein Dandy, sondern darüber hinaus auch homosexuell ist. Dieser Vorwurf der Verweichlichung und Unmännlichkeit ist insofern interessant, als dieser nicht von der herrschenden viktorianischen Meinung abweicht, sondern diese im Gegenteil vollends reflektiert:

[I]n an age of utility, consumerism and productivity, in which the underlying idea of the ›uselessness‹ of homosexuals – in terms of the fact that they did not, most obviously, sexually ›reproduce‹ – was partly at least what made them appear so decadent to more conservative Victorians. (Purchase 2006: 39)

Der Sprecher erscheint also in dieser Hinsicht als mustergültiger Vertreter der viktorianischen Normen und Werte. Dennoch wird er gerade durch die Verurteilung seines Sohnes als unzuverlässig entlarvt, vertritt er doch mit seinem Verhalten eine Doppelmoral, in der Mord und zweifelhafte Geschäftspraktiken ungeahndet bleiben, während andere, von ihm als abnorm und nutzlos bewertete, Verhaltensweisen angeprangert werden. Die Zunahme der Intensität und Deutlichkeit der Klagen und Beleidigungen (z. B. »Weak, a liar, and idle, and mean as a collier's whelp²⁸⁷ / Nosing for scraps in the galley. No help – my son was no help!« [Z. 85–87]) ist dabei zweifelsfrei auf das wachsende Bewusstsein des Sprechers zurückzuführen, nicht mehr allzu viel Zeit übrig zu haben, um die Erreichung seines Ziels sicherzustellen.

Vor allem der Gedanke, dass der Sohn sein einziger Nachkomme und somit der einzige Mensch ist, der die Erinnerung an ihn aufrechterhalten und ihm so

287 Diese Bezeichnung findet sich auch in Charles Dickens' *Hard Times* regelmäßig als pejorativer Ausdruck für den Nichtsnutz Tom Gradgrind.

im übertragenen Sinne ein Weiterleben nach dem Tod bieten kann, missfällt dem Vater enorm. Dies führt zu einem insistierenden »I believe in the Resurrection, if I read my Bible plain« (Z. 173), welches zum einen eindeutige Bezüge auf die zuvor erwähnten, durch die neuen wissenschaftlichen Erkenntnisse verursachten, Zweifel an der Bibel und dem Leben nach dem Tod beinhaltet. Gerade die Angabe der Sprecherfigur, die Bibel »plain« (ebd.) zu lesen, also ohne andere Ansichten einzubeziehen, bringt die herrschende Verunsicherung der Viktorianer hinsichtlich dieses Themas zum Ausdruck. Zum anderen soll sein Pochen darauf, an die Auferstehung zu glauben, betonen, dass er für die Gewährleistung seines Nachlebens nicht auf den Sohn angewiesen ist. Dieser Behauptung widerspricht aber die gesamte Ausrichtung des Monologs, in dem es ja ausschließlich darum geht, den Sohn dazu zu bringen, den Vater an dessen favorisiertem Ort zu bestatten und ihn vor einem Begräbnis in Woking,²⁸⁸ wo der Vater sich einen Grabplatz gekauft hat, zu bewahren. *Unreliable narration* zeigt sich hier also auf der Grundlage der »Diskrepanzen zwischen Aussagen und Handlungen« (Nünning 1998: 27) sowie auch durch »interne Unstimmigkeiten innerhalb des narrativen Diskurses« (ebd.). So reflektiert der Sprecher zunächst über den herrschenden Erinnerungskult und prangert diesen mit seinen »[m]arbles and mausoleums« (Z. 108) als »sinful pride« (ebd.) an, gibt dann aber zu, sich nicht ganz von dieser Mode frei machen zu können:

There's some ship bodies for burial – we've carried 'em, soldered and packed;
 Down in their wills they wrote it, and nobody called *them* cracked.
 But me – I've too much money, and people might... All my fault:
 It come o' hoping for grandsons and buying that Wokin' vault.
 I'm sick o' the 'ole dam' business; I'm going back where I came.
 Dick, you're the son o' my body, and you'll take charge o' the same!
 I want to lie by your mother, ten thousand mile away,
 And they'll want to send me to Woking; and that's where you'll earn your pay.
 I've thought it out on the quiet, the same as it ought to be done –
 Quiet and decent and proper – an here's your orders, my son. (Z. 109–118)

Die Vorgehensweise erinnert in ihrer Expressivität und Ich-Fokussierung deutlich an »Bertha in the Lane« . So akzeptiert der Sprecher auch hier rein

288 Die Tatsache, dass der Sprecher eine Grabstätte in Woking gekauft hat, identifiziert ihn dabei als modernen Mann seiner Zeit. Woking Cemetery wurde außerhalb von London errichtet, um der wachsenden Bevölkerungszahl und dem ausgeprägten Erinnerungskult Rechnung zu tragen. Der Friedhof war für damalige Verhältnisse so modern, dass er sogar über zwei eigene Eisenbahnhaltestellen verfügte: »A large cemetery has been formed near Woking, in Surrey, by a company. The bodies, with the mourners, are conveyed by railway-trains [...] When the whole of the Woking ground, amounting to rather more than 2000 acres, is brought into use, the Company estimate that, allowing as a general rule a minimum-interval of ten years before reopening a grave, their cemetery would afford provision for the entire mortality of the metropolis for many years to come.« (Blackie 1868: 52)

oberflächlich, dass er selbst die Schuld daran trägt, dass er gegen seinen Willen in Woking begraben wird, ein Umstand, welcher ihm mittlerweile große Sorgen bereitet und seinen erwähnten insistierenden angeblichen Glauben an das ewige Leben als substanzlos entlarvt, macht der Sprecher doch später deutlich, dass seine Auferstehung vor allem auch an den Ort seiner Bestattung gebunden ist: »I wouldn't trust'em at Wokin'; we're safer at sea again.« (Z. 174). Dennoch fürchtet er, man könne ihn für verrückt halten, wenn er sich den Maßstäben der Gesellschaft widersetzt und den bereits gebuchten Platz zurückweist (»There's some ship bodies for burial [...] / [...] and nobody called *them* cracked. / But me – I've too much money, and people might...« [Z. 109–111]). Diese Furcht wiederum überführt den Sprecher als irrational, denn obwohl er offensichtlich tiefen Zweifel an seinem Nachleben hegt, ist es ihm im Grundsatz nicht egal, was die Gesellschaft nach seinem Tod von ihm denkt. Gleichzeitig offenbaren sich auch durchaus paranoide Züge, denn der Sprecher wendet sich an seinen, von ihm verachteten Sohn, um diesen als Verbündeten gegen »they« (Z. 116) anzuwerben, die seine Entscheidungen durchkreuzen könnten. Seine erpresserischen Überlegungen zeigen dabei auch deutlich durch den Gebrauch umgangssprachlicher Formulierungen, Gedankenstriche und Ellipsen als Ausdruck emotionaler Beteiligung das Vorliegen von *unreliable narration* (vgl. Nünning 1998: 28).

Darüber hinaus wirft der Sprecher implizit mit seinen Plänen zur Vermeidung eines Begräbnisses in Woking seinem Sohn vor, dass dieser die Schuld an dem Dilemma des Vaters trägt. Immerhin sei der Sohn unfähig gewesen, Enkelsöhne in die Welt zu setzen – ein Vorwurf, der sich vor allem auf die bereits erwähnte sexuelle »Nutzlosigkeit« Homosexueller im viktorianischen Verständnis bezieht (vgl. Purchase 2006: 39). An diesem Versäumnis trägt der Sprecher schwer, wie der an früherer Stelle in recht ordinärem Ton vorgebrachte Vorwurf

[B]ut where's that kid o' your own? / I've seen your carriages blocking the half o' the Cromwell Road, / But never the doctor's brougham to help the missus unload. / (So there isn't even a grandchild, an' the Gloster family's done.) (Z. 78–80)

zeigt. Dadurch dass dieses Aussage später in einer Variation wiederholt wird, wird das Ausmaß des durch diesen Mangel verursachten Kummers verdeutlicht: »For my son 'e was never a credit: 'e muddled with books and art, / And 'e lived on Sir Anthony's money and 'e broke Sir Anthony's heart. / There isn't even a grandchild, and the Gloster family's done« (Z. 157–159). In diesem Fall handelt es sich um eine rhetorische Strategie zur Manipulation des Sohnes. Die Wiederholung der Anklage und das angebliche Ansprechen der verstorbenen Ehefrau sollen den auf die Zuhörerfigur ausgeübten Druck erhöhen. Gleichzeitig kann die fast wortwörtliche Wiederholung des Vorwurfes aber auch auf »ko-

gnitive Einschränkungen« (Nünning 1998: 28) hinweisen. Diese Vermutung wird durch die Tatsache unterstützt, dass die zitierten Worte nicht an den Sohn, sondern an die verstorbene Frau des Sprechers gerichtet sind. Somit können sie als Ausdruck eines »wandering brain« gelten, also einer stark beeinträchtigten Wahrnehmung, was ein deutliches Indiz für das Vorliegen von *unreliable narration* ist.

Die Klage in der weiter oben zitierten Passage gegen den Sohn wird durch die Verwendung des Pronomens »it« in Z. 112 untermauert, was die Distanzierung des Sprechers von der vorgeblich vorhandenen »my fault« (Z. 111) unterstreicht. Gleichzeitig wird die Resignation des Sprechers angesichts der Situation offenbart, da sich an die Konstatierung der nicht vorhandenen Enkelsöhne ein impulsives »I'm sick o' the ole' dam' business; I'm going back where I came.« (Z. 113) folgt – ein Beschluss, der wie eine kindliche Trotzreaktion wirkt und dessen Emotionalität durch die Kontraktionen, das simulierte Verschlucken von Lauten sowie die Anapher angezeigt wird. Darüber hinaus scheint die Absichtserklärung des Sprechers, dorthin zurückzukehren, wo er herkommt, ein weiteres Indiz für seine Unzuverlässigkeit zu sein, denn hierbei handelt es sich auf den ersten Blick um eine offensichtlich falsche Darstellung der Fakten (vgl. Nünning 1998: 28), denn der Sprecher wünscht sich eine Meeresenge in Indonesien als Bestattungsort, die mit an Sicherheit grenzender Wahrscheinlichkeit nicht sein Geburtsort ist. Wenn man allerdings berücksichtigt, dass es sich bei dem Sprecher ja um einen Mann handelt, dessen Leben vom Geschäftemachen und Geldverdienen geprägt ist, macht sein Entschluss wieder Sinn. Sein Selbstverständnis – und damit sein Leben – beginnt seiner Einschätzung nach mit seinen wirtschaftlichen Erfolgen. Diese konnte er eigenen Angaben zufolge nur erzielen, weil seine Frau ihn stets angetrieben hat – eine Darstellung einer viktorianischen Ehe, die nicht den gängigen viktorianischen Vorstellungen entspricht; die Frau ist ehrgeizig und geschäftstüchtig, während der Mann passiv und führungsbedürftig erscheint. Dennoch ist seine Frau für den Sprecher der »Ort«, der ihn zu dem gemacht hat, der er ist:

*I was content to be master, but she said there was better behind.
She took the chances I wouldn't, and I followed your mother blind.
She egged me to borrow the money, an' she helped to clear the loan
[...]*

And we were making our fortune, but she died in Macassar Straits – (Z. 25–27; 32)

Die Meeresenge, in der seine Frau ihre letzte Ruhestätte gefunden hat, ist deshalb der Ort, an dem auch er bestattet werden will: »Macassar Straits – / By the Little Paternosters, as you come to the Union Bank – / And we dropped her [his wife] in fourteen fathom; I pricked it off where she sank« (Z. 32–34). Die Bedeutung dieses Wunsches für die Sprecherfigur, seine Angst, dass sein Vorhaben vereitelt

werden könnte, aber auch der Einsatz von *unreliable narration* lassen sich anhand der Tatsache verdeutlichen, dass der Sprecher immer wieder im Verlauf des Monologs diese Ortsangabe wiederholt. Dieses Verhalten ist nämlich nicht nur ein bewusster Versuch der Zuhörermanipulation (vgl. Nünning 1998: 28), wie es sich im »remember« (Z. 128) der unten zitierten Zeilen zeigt, sondern auch Ausdruck des »hohen Grad[es] emotionaler Involviertheit« (Nünning 1998: 28) und ein Zeichen für das Vorliegen von »Erinnerungslücken und [...] kognitive[n] Einschränkungen« (ebd.), die allesamt auf den Einsatz unzuverlässigen Erzählens hinweisen. So wiederholt der Sprecher in Z. 125 die geographischen Koordinaten und bekennt gleichzeitig, sich nicht sicher zu sein, diese nicht bereits genannt zu haben: »By the little Paternosters, as you come to the Union Bank, / We dropped her – I think I told you – and I pricked it off where she sank – / [...] / Hundred and eighteen East, remember, and South just three.« (Z. 125 – 126; 128). Variiert wird diese Angabe in Z. 149 (»By the heel of the Paternosters – there isn't a chance to mistake –«) und in Z. 171 – 172 nochmals als ultimativer Wunsch herausgestellt, den sich der Sprecher auch etwas kosten lassen will; schließlich ist er sich durchaus bewusst, dass sein Sohn ihm seinen letzten Willen nicht ohne Gegenleistung erfüllen wird: »Thank Gawd, I can pay for my fancies! Now what's five thousand to me, / For a berth off the Paternosters in the haven where I would be?« (Z. 171 – 172) Die Schreibweise von »Gawd« (Z. 171) ist dabei ein weiteres Mal ein wertvoller Hinweis auf den sozialen Hintergrund der Sprecherfigur und seine, auch durch diesen bedingten, eigentümlichen Ansichten, die den viktorianischen Anforderungen an das Verhalten eines erfolgreichen Mitglieds der Gesellschaft zuwider laufen.

Entspricht der Sprecher auch mit seinem Wunsch nach einer Seebestattung in einer weit entfernten indonesischen Wasserstraße nicht den viktorianischen Vorstellungen und Erwartungen, die wesentlich auch an seine wirtschaftliche Position geknüpft sind, so ist es ihm dennoch wichtig, zumindest im Tod seine Pflicht gegenüber der Konvention zu erfüllen. Auch wenn er sich, wie sein bereits erwähnter Argwohn anzeigt, von der Gesellschaft durchaus bedroht fühlt, möchte er – trotz der Tatsache, dass er sich dem respektablen eventuellen Begräbnis in Woking entzieht – dennoch in gewisser Weise der Norm entsprechen, worauf sein »I've thought it out on the quiet, the same as it ought to be done – Quiet and decent and proper« (Z. 117 – 118) verweist. Dabei übersieht er jedoch, dass allein die mehr oder weniger heimlich erfolgende Überführung seines Leichnams *per se* einen Regelverstoß bildet. Die Diskrepanz zwischen »[q]uiet, decent and proper« und einer heimlichen Seebestattung sowie die Tatsache, dass sein Leben insgesamt nicht mit diesen Worten beschrieben werden kann, hat zur Folge, dass der Rezipient anzweifeln muss, dass der Sprecher die Bedeutung dieser Worte überhaupt kennt. Die Unzuverlässigkeit Glostors wird so ein weiteres Mal auch auf extratextueller Ebene etabliert.

Die Vorwürfe gegen den Sohn, die, wie bereits erwähnt, zumindest auf den ersten Blick eine eher fragwürdige Überzeugungstaktik darstellen, haben ebenso wie die Manipulationsstrategie der Sprecherfigur in Barrett Brownings »Bertha in the Lane« das Ziel, den Zuhörer zu quälen und durch das Hervorrufen schlechten Gewissens Gehorsam und in gewisser Weise auch Dankbarkeit zu erzeugen. Durch die verbale Misshandlung des Zuhörers durch den Sprecher wird dieser entlarvt und diskreditiert. Der Einsatz unzuverlässigen Erzählens im Totenbett-Monolog dient so nicht etwa der Darstellung von Trauer und Mitgefühl, sondern führt die viktorianische Obsession mit dem Tod *ad absurdum*, indem der Sterbende nicht als moralisch erhaben, überlegen und unantastbar gezeigt wird, sondern sich selbst als zutiefst fehlerhafte, böartige, grausame Persönlichkeit entlarvt, die – selbst wenn man noch an ein himmlisches Weiterleben glauben würde – dieses nicht verdient hat.

4 Ausblick: Die funktionsgeschichtliche und kulturwissenschaftliche Relevanz des dramatischen Monologs des Viktorianismus

Fokus der vorliegenden Studie war die Untersuchung der Bedeutung, Funktions- und Wirkungsweisen von *unreliable narration* im dramatischen Monolog. Im theoretischen Teil wurden zunächst bestehende erzähltheoretische Ansätze zur Lyrikanalyse erörtert. Hieran schloss sich die von Nünning (2005; 2008) angestoßene Synthese einschlägiger kognitiver und rhetorischer Neukonzeptualisierungen von *unreliable narration* an, deren Anwendbarkeit auf die Lyrik nachfolgend überprüft wurde. Der dramatische Monolog als hybride Gattung sowie seine Grundmerkmale, unter denen der Einsatz von *unreliable narration* als gattungskonstituierendes Merkmal erkannt wurde, wurden anschließend beschrieben. Um die Funktions- und Wirkungsweisen im dramatischen Monolog genauer untersuchen zu können, war es zunächst notwendig, die Elemente der Gattung, die wesentlich für die Entstehung und Klassifikation unzuverlässigen Erzählens sind, zu betrachten und ihre Bedeutung für das Vorliegen von *unreliable narration* zu erläutern. Um den Einsatz von *unreliable narration* im dramatischen Monolog beschreiben zu können, bedurfte es einer Zusammenstellung der wesentlichen textuellen Signale und extratextuellen Bezugsrahmen für unzuverlässiges Erzählen, deren Anwendbarkeit auf die Gattung des dramatischen Monologs am Beispiel von Robert Brownings »My Last Duchess« zunächst ebenfalls überprüft werden musste und die nachfolgend teilweise modifiziert oder, in Einzelfällen, sogar verworfen werden mussten. Abgeschlossen wurde der theoretische Teil mit einer Erläuterung der Bedeutung von dramatischer Ironie und *discrepant awareness* als Voraussetzung für einen Einsatz unzuverlässigen Erzählens, sowie einem Ausblick auf das Wirkungs- und Funktionspotential von *unreliable narration* im dramatischen Monolog.

Den elf Einzeltextanalysen ausgewählter dramatischer Monologe vorangestellt wurden Überlegungen zur Kontextualisierung der Gattung, deren Ursprung in der Faszination der Viktorianer mit der neu entstandenen Wissenschaft der Psychologie zu sehen ist. Es wurde deshalb davon ausgegangen, dass, wie im theoretischen Teil begründet, *unreliable narration* auch deshalb zum gattungskonstituierenden Merkmal des dramatischen Monologs wurde, weil

erst durch den Gebrauch dieses narrativen Phänomens überhaupt die Zielsetzung der Gattung, die Darstellung psychologischer Vorgänge und Abnormitäten, erreicht werden kann. Diese Möglichkeiten ausschöpfend, widmete sich der dramatische Monolog insbesondere den Themen, die offiziell nicht diskutiert werden konnten, gleichwohl aber das Leben und die Kultur im Viktorianismus bestimmten, da sie für wesentliche gesellschaftliche Umbrüche verantwortlich waren und so Ängste vor dem Ungewissen evozierten. Als potentiell verstörend und deshalb im dramatischen Monolog mittels des Einsatzes unzuverlässigen Erzählens extensiv dargestellte Themenkomplexe konnten Religion, Kriminalität, Moral und Tod bestimmt werden. Diese vier Themenkomplexe bestimmten die weitere Einteilung der dramatischen Monologe zur detaillierten Analyse.

Im Zuge der Einzeltextanalyse konnten unterschiedliche Funktions- und Wirkungsweisen unzuverlässigen Erzählens im dramatischen Monolog des Viktorianismus verdeutlicht werden. Dramatische Monologe, die sich mit der religiösen Thematik befassen, nutzen *unreliable narration* zwar auch zur Infragestellung göttlicher Existenz insgesamt. Im Wesentlichen aber wird unzuverlässiges Erzählen dazu genutzt, den katholischen Glauben zu diskreditieren und als Heuchelei zu entlarven. Durch dramatische Ironie bzw. diskrepante Informiertheit wird die Selbstenthüllung so genannter Heiliger und Glaubender dargestellt, deren Äußerungen konsequenterweise vom Rezipienten mit einer, der von der Sprecherfigur beabsichtigten Bedeutung polar gegenüberstehenden, Zusatzbedeutung gefüllt wird. Heiligkeit verkommt so zur reinen Pose; der Anspruch gut, rein und heilig zu sein, entstammt dem arroganten und eitlen Charakter der Sprecherfigur, und der katholische Glauben wird so als dubioser Kult enttarnt, der ausschließlich auf Ritualen und zur Schau gestellter Frömmigkeit basiert, dabei aber über keinerlei spirituelle Basis verfügt, die den Ansprüchen eines wahrhaft Gläubigen genügen kann. Dadurch dass die katholischen Gläubigen, die in diesen Monologen als Sprecherfiguren verwendet werden, sich durch den Gebrauch von *unreliable narration* selbst als Heuchler und auf Äußerlichkeiten und Ruhm bedachte oberflächliche und boshafte Charaktere entlarven, werden die Ängste der Viktorianer hinsichtlich eines wieder erstarkenden Katholizismus in England genährt, gleichzeitig erhalten die dramatischen Monologe so aber auch den Charakter eines Schmähdgedichts, dessen Zweck es ist, die Bevölkerung, die sich potentiell in einer Glaubenskrise befindet und einer Rückkehr zum katholischen Glauben zugeneigt ist, zu warnen vor der – in den Monologen deutlich konstatierten – vermeintlichen spirituellen Leere des Katholizismus.²⁸⁹

289 Weitere dramatische Monologe mit Religionsthematik sind z.B. Mathilde Blinds »The Mystic's Vision« (1891), Augusta Websters Duolog »Sister Annunciata« (1866) und ihr

Der Warnung, aber auch der Befriedigung der Sensationslust sowie der Verbalisierung sexueller Triebe dient unzuverlässiges Erzählen in den dramatischen Monologen, die sich mit Wahnsinn und Verbrechen auseinandersetzen. Bei diesen beiden Themen handelt es sich um im Viktorianismus kaum voneinander zu trennende Phänomene; stattdessen wird angenommen, dass diese sich wechselseitig bedingen. Entsprechend dieser Voraussetzung wird *unreliable narration* in den dramatischen Monologen, die Verbrechen behandeln – in den ausgewählten Beispielen handelt es sich um Vergewaltigung, Mord und Nekrophilie oder eine Kombination dieser Vergehen – sowohl dazu genutzt, die kriminelle Energie der Sprecherfigur für den Rezipienten erkennbar werden zu lassen als auch den Wahnsinn, der derselben zu Grunde liegt, in all seinen Facetten zu beleuchten. Dabei tritt – zunächst überraschenderweise, bei genauer Betrachtung aber konsequenterweise – die genaue Beschreibung des Verbrechens in den Hintergrund. Meist wird es entweder *en passant* in einem Satz erwähnt oder aber ist nur durch den weiteren Kontext für den Rezipienten rekonstruierbar. Gerade diese Blindstelle, dieses Nichtbenennen der Tat, dient aber – neben anderen – als Beleg für das Vorliegen von *unreliable narration*. Unzuverlässiges Erzählen erlaubt in diesen Monologen wahnsinniger Verbrecher die vermeintlich unmittelbare und dennoch distanzierte Auseinandersetzung mit dem Bösen und der Angst vor dem Wahnsinn, gewährt aber auch Einblicke in die neue Wissenschaft der Psychologie. Gleichzeitig dient es dem Probedenken verbotener Gefühlswelten und Tendenzen, von denen sich der Rezipient anschließend distanzieren und sich der eigenen geistigen Gesundheit versichern kann. Die Monologe des Wahnsinns und des Verbrechens dienen so implizit der Warnung, sich nicht unerlaubten, perversierten Trieben hinzugeben. Sie dienen der Abschreckung und der Erhaltung der Vernunft.²⁹⁰

Im Gegensatz zu den dramatischen Monologen zu den Themen der Religion, dem Wahnsinn und Verbrechen dienen die Monologe, die sich mit herrschenden Moralvorstellungen – im Rahmen dieser Studie am Beispiel der Prostitution exemplifiziert – auseinandersetzen, wenn überhaupt, dann nur sehr subtil der Warnung. Durch die Darstellung der moralischen Heuchelei der dominanten gesellschaftlichen Schichten wird zwar davor gewarnt, sich der herrschenden Einstellung zum »Great Social Evil« anzuschließen; allerdings ist aufgrund der in diesen Monologen vorgenommenen Tabubrüche davon auszugehen, dass eine solche Warnung gar nicht wahrgenommen wird. Wie die Monologe zur Religion, so haben auch die Texte, die sich mit der Prostitution befassen, den Charakter

Monolog »A Preacher« (1866), Robert Brownings »Fra Lippo Lippi« (1855) und »Bishop Blougram's Apology« (1855).

290 Mit Wahnsinn und Verbrechen befassen sich z. B. auch George Barlows »A Southern Vengeance« (1889), Robert W. Buchanans »Fra Giacomo« (1884), Robert Brownings »A Laboratory« (1844) und Edmund Olliers »The Wife-Slayer« (1867).

eines Pamphlets. Im Gegensatz zu den religiösen Monologen aber wird hier nicht eine Minderheit angegriffen, sondern die herrschende gesellschaftliche Klasse bzw. deren Moral. Aus diesem Grund können die Monologe durchaus als subversiv gelten; *unreliable narration* dient hier der Bloßstellung gesellschaftlicher Missstände und der Enttarnung der Bigotterie der viktorianischen Gesellschaft. Dabei dienen diese Monologe nicht der Beruhigung oder Eliminierung der Angst des Rezipienten hinsichtlich der von Prostituierten ausgehenden Gefahr, sondern entlarven die Ursachen für diese Problematik. *Unreliable narration* dient hier einem gesellschaftskritischen Ansatz.²⁹¹

In den Monologen die sich mit der Todeserwartung und dem fast schon hysterisch betriebenen Erinnerungskult der Viktorianer beschäftigen, erfüllt *unreliable narration* zwei Funktionen. Der Sterbende wird durch den Einsatz unzuverlässigen Erzählens auf respektlose Weise diskreditiert. Die vorherrschende Auffassung des Viktorianismus, Sterbenden sei mit Pietät und Hochachtung zu begegnen, wird dadurch unterminiert, dass *unreliable narration* die Sprecher als manipulierende, selbstgerechte Egoisten enttarnt, deren Charakter auch nicht durch den unmittelbar bevorstehenden Tod geläutert wird. Verbalisiert wird trotz dieser abseitigen Darstellung eine der dominanten Ängste des Viktorianismus – die Angst vor dem Tod und die damit verbundene Hoffnung auf die Erinnerung durch die Hinterbliebenen. Durch die Negativzeichnung der Sprecherfiguren wird die Angst vor dem Tod nicht gemildert. Dennoch ermöglicht die Tatsache, dass die Sprecher der Totenbettmonologe korrupte und unangenehme Charaktere sind, dem Rezipienten das Probedenken unerlaubter Gefühle. So wird es dem Leser zumindest im Rahmen der Literatur gestattet, Befriedigung darüber zu empfinden, dass ein ungeliebter Mensch stirbt. Darüber hinaus ist aber auch in diesen Monologen eine allgemeine Warnung enthalten. Die Texte beinhalten den Appell, sein Leben und seinen Charakter zum Guten zu wenden, so lange Zeit dafür bleibt – in dieser Hinsicht erinnern die Monologe der Sterbenden beispielsweise an Charles Dickens' *A Christmas Carol* (1843). *Unreliable narration* wird im Rahmen der Sterbemonologe eingesetzt, um die Zuhörerfigur zu manipulieren und dazu zu bringen, den Willen des Sterbenden zu erfüllen. Die Situation des zu erwartenden Todes wird rückhaltlos ausgenutzt, um beim Zuhörer ein schlechtes Gewissen hervorzurufen und so ein letztes Mal über das Gegenüber triumphieren zu können. Gleichzeitig ist die Manipulation des Adressaten aber auch Ausdruck des verzweifelten Wunsches, die eigenen Vorstellungen nach dem Tod umgesetzt zu wissen. Auf der Basis

291 Weitere gesellschaftskritische Monologe sind u. a. John Davidsons »Thirty Bob a Week« (1894), Edith Nesbits »The Sick Journalist« (1908), Mathilde Blinds »The Russian Student's Tale« (1891), Robert Williams Buchanans »Attorney Sneak« (1866) und Henry Austin Dobsons »A Virtuoso« (1873).

dieser panischen Angst vor dem nahen Ende manifestiert sich die an den Rezipienten ausgegebene Warnung, nicht bis zum Letzten das Bekenntnis zum Guten aufzuschieben, sondern die Lebenszeit vernünftig zu nutzen. Die Furcht vor der Strafe eines Gottes, dessen Existenz zunehmend weniger gesichert erscheint, wird in diesen Monologen einfach durch den Tod an sich ersetzt, dessen Schrecken dadurch, dass es keine Garantie auf ein himmlisches Leben gibt, potenziert wird.²⁹²

Insgesamt lässt sich also feststellen, dass alle exemplarisch untersuchten Einzeltexte die vorherrschenden Ängste der Viktorianer thematisieren und mittels *unreliable narration* zur Darstellung bringen. Dabei ist ihnen allen gemeinsam, dass sie weniger dazu dienen, die dominante Furcht zu lindern und einzudämmen, vielmehr dient die durch unzuverlässiges Erzählen ermöglichte Innensicht in die psychologischen Abläufe der Sprecherfigur dazu, tabuisierte Gefühlswelten darstellbar zu machen, sich also mit Perspektiven auseinander zu setzen, die jenseits der Norm liegen. Gleichzeitig wird durch die Konfrontation mit abnormen Positionen eine Warnung bzw. ein Hinweis an den Rezipienten ausgegeben, weiterhin der Norm zu entsprechen oder aber Normen, die moralisch angreifbar sind, zu hinterfragen. Trotz der Tatsache, dass dramatische Monologe der Repräsentation von Außenseitern und Minderheiten, von moralisch und ethisch fragwürdigen Charakteren dienen, erfüllen sie einen moralischen Zweck: sie wollen den Rezipienten auf dem rechten Weg halten bzw. auf den rechten Weg bringen. Thematisch gesehen befassen sich die Monologe mit Themen, welche die großen gesellschaftlichen Umwälzungen des 19. Jahrhunderts bedingen. Dazu nutzen sie eine neue Gattung, deren konstituierendes Merkmal ein narratives Phänomen ist, mit dem der zeitgenössische Rezipient in dieser markanten Ausprägung bisher nicht konfrontiert worden ist. Trotz dieser progressiv erscheinenden Ausrichtung ist der dramatische Monolog in seiner Funktion dennoch recht konservativ, da es hier hauptsächlich um die Aufrechterhaltung der Ordnung bzw. im Falle der Monologe, die sich mit der Prostitution befassen, um die Durchsetzung einer rücksichtsvolleren Haltung der Nächstenliebe gegenüber sozial Benachteiligten geht. Letztendlich dient der dramatische Monolog mit seiner innovativen Erzählstrategie also nichts anderem als dem Erhalt des viktorianischen Wertesystems. In dieser Hinsicht ähnelt der dramatische Monolog der Kriminalliteratur, in deren Entstehungsgeschichte die Betonung des »right conduct« im Vordergrund steht (vgl. Scaggs 2005: 8; 13). Der dramatische Monolog ähnelt dem Kriminalroman aber auch hinsichtlich

292 Mit der Todeserwartung beschäftigen sich z. B. auch Robert Brownings »The Bishop Orders His Tomb at St Praxed's Church« (1845), Eugene Lee Hamiltons »The Mandolin« (1882), Arthur Conan Doyles »The Dying Whip« (1898), Robert Bulwer-Lyttons »Last Words of a Sensitive Second-Rate Poet« (1868) und Charlotte Brontës »Apostasy« (1846).

der Rolle des Rezipienten, eine aktive Rolle im Rahmen der Aufklärung des Verbrechens bzw. der Begleitumstände einzunehmen. Der Rezipient des dramatischen Monologs wird analog dem Rezipienten eines Krimis stets dazu aufgefordert, das Geschehen zu rekonstruieren.

Bei dem bekanntesten dramatischen Monolog, Robert Brownings »My Last Duchess«, der zu Beginn der Studie dazu genutzt wurde, um die Analysemöglichkeiten, die eine Betrachtung von *unreliable narration* bietet, zu illustrieren und die Anwendbarkeit der Signale für das Vorliegen von unzuverlässigem Erzählen zu überprüfen, muss man gar »hinter [dem] Monolog eine kleine Kriminalgeschichte wittern« (Bode 2001: 172). Typologisch ist der Monolog zweifellos in die Kategorie der dramatischen Monologe, die sich mit Verbrechen und Wahnsinn befassen, einzuordnen. Auch hier wird der Rezipient mit einem Mann konfrontiert, der seine Frau getötet hat bzw. in diesem Fall den Mord an derselben befohlen hat. *Unreliable narration* wird in diesem Monolog auf viele Arten angezeigt (vgl. hierzu 2.4.1), die allesamt dazu dienen, den Sprecher als zutiefst gestörte und idiosynkratische Figur zu entlarven, die nur oberflächlich selbstsicher erscheint. Hinter der Fassade handelt es sich jedoch um einen zutiefst verunsicherten Mann (vgl. Hühn 1995: 59), der das Verhalten seiner Frau falsch interpretierte und ihr vermeintliches Fehlverhalten als Gradmesser für den eigenen Wert betrachtete. Das Motiv des Mordes ist der Eindruck der Sprecherfigur, die Frau habe es am nötigen, seinem Stand gebührenden, Respekt mangeln lassen (vgl. ebd.: 56). Im Zuge der Darlegungen des Sprechers tritt außerdem sein Frauenbild zu Tage, im Rahmen dessen die Frau zur Trophäe, zum Besitz- und Kunstobjekt stilisiert wird (vgl. ebd.: 57) – ein Umstand, der auch kennzeichnend für die anderen Monologe dieser Kategorie ist. »My Last Duchess« erlaubt dem Rezipienten somit die Konfrontation und das Ausleben des Besitztriebes, der ungeschmälerten Herrschsucht und der Unterdrückung der Frau. Gleichzeitig wird aber vor diesem Verhalten gewarnt, indem dem Rezipienten durch die durch den Einsatz von *unreliable narration* geschaffenen Zusatzbedeutungen der Aussagen des Duke deutlich vermittelt wird, dass nicht die Frau, sondern der Sprecher sich des Fehlverhaltens schuldig gemacht hat. Die Tatsache, dass der Sprecher selbst nicht in der Lage ist, dies zu erkennen, verweist auf seine beschränkte Wahrnehmung und damit auf seine mangelnde geistige Gesundheit. Dient der Monolog dem Duke von Ferrara als Warnung an die nächste Gattin (vgl. Byron 2003: 24), so dient der Text dem Rezipienten als Warnung vor ähnlichem Verhalten, insbesondere dem übersteigerten Besitzanspruch und -stolz, wie er sich in den Hinweisen des Duke auf seine Kunstwerke manifestiert. Moralisch gesehen wird hier implizit die Order an den Rezipienten ausgegeben, dass nicht Äußerlichkeiten und materielles Eigentum den moralischen Wert eines Menschen bestimmen, sondern Nächstenliebe und

Bescheidenheit. »My Last Duchess« rekurriert in dieser Hinsicht so auf wesentliche Werte des Viktorianismus.

Hauptanliegen dieser Studie war es, zu zeigen, dass und inwiefern das Konzept des unzuverlässigen Erzählens auf eine lyrische Gattung angewendet werden kann und welche weiteren Analysemöglichkeiten sich aus der Berücksichtigung dieses narrativen Phänomens im dramatischen Monolog vor allem auch hinsichtlich des Funktions- und Wirkungspotentials ergeben. Ausgehend von der vorliegenden Untersuchung bieten sich nun verschiedene weitere Forschungsfelder an. So wäre es wünschenswert, den Einsatz und die Funktion von *unreliable narration* in weiteren lyrischen Gattungen zu untersuchen, von besonderem Interesse wären hier die nicht-dramatische Lyrik des Viktorianismus – vor allem auch hinsichtlich des Funktionspotentials der *unreliable narration* – aber auch die romantische Lyrik und die Sonette der Renaissance. Darüber hinaus bietet sich auf Grund der Nähe des dramatischen Monologs zur Figurenrede im Drama eine Untersuchung zum Vorliegen und Wirken unzuverlässigen Erzählens im Drama an. Einen interessanten Forschungsbereich würden in diesem Bereich vor allem die Dramen William Shakespeares bieten, als Einstieg in eine solche Untersuchung wären die Analysen der Chorus-Figuren oder die längeren Monologe von Figuren wie Richard III oder Hamlet geeignet.

Bibliographie

Primärliteratur

Dramatische Monologe

- Barlow, George. 1889. »A Southern Vengeance.« In: F.A.H. Eyles (Hg.). *Popular Poets of the Period*. London: Griffith, Farran, Okeden and Welsh. 308–310.
- Barrett Browning, Elizabeth. 2004 [1844]. »Bertha in the Lane.« In: Francis O’Gorman (Hg.). *Victorian Poetry: An Annotated Anthology*. Blackwell Annotated Anthologies. Malden/Oxford/Carlton: Blackwell Publishing. 18–25.
- Blind, Mathilde. 1891. »The Mystic’s Vision.« In: *Dramas in Miniature*. London: Chatto & Windus. 12–16.
- 1891. »The Russian Student’s Tale.« In: *Dramas in Miniature*. London: Chatto & Windus. 3–11.
- Brontë, Charlotte. 1846. »Apostasy.« In: *Poems by Currer, Ellis, and Acton Bell*. London: Aylott and Jones. 145–148.
- Browning, Robert. 2000 [1844]. »The Laboratory.« In: Abrams, M. H. et al (Hgg.). *The Norton Anthology of English Literature*. 7.Aufl. 2Bde. Bd. 2. New York/London: Norton. 1353–1355.
- 2002 [1842]. »Soliloquy of the Spanish Cloister.« In: Christopher Ricks (Hg.). *The New Oxford Book of Victorian Verse*. Oxford: Oxford University Press. 119–121.
- 2004 [1836]. »Porphyria’s Lover.« In: Francis O’Gorman (Hg.). *Victorian Poetry: An Annotated Anthology*. Blackwell Annotated Anthologies. Malden/Oxford/Carlton: Blackwell Publishing. 171–173.
- 2004 [1842]. »My Last Duchess.« In: Francis O’Gorman (Hg.). *Victorian Poetry: An Annotated Anthology*. Blackwell Annotated Anthologies. Malden/Oxford/Carlton: Blackwell Publishing. 173–175.
- 2004 [1845]. »The Bishop Orders His Tomb at St Praxed’s Church.« In: Francis O’Gorman (Hg.). *Victorian Poetry: An Annotated Anthology*. Blackwell Annotated Anthologies. Malden/Oxford/Carlton: Blackwell Publishing. 175–179.
- 2004 [1855]. »Fra Lippo Lippi.« In: Francis O’Gorman (Hg.). *Victorian Poetry: An Annotated Anthology*. Blackwell Annotated Anthologies. Malden/Oxford/Carlton: Blackwell Publishing. 179–188
- 2007. [1855]. »Bishop Blougram’s Apology.« In: John Woolford, Daniel Karlin & Joseph

- Phelan (Hgg.). *The Poems of Robert Browning*. Bd. 3: 1847–1861. Harlow: Pearson Education. 153–213.
- Buchanan, Robert Williams. 1866. »Attorney Sneak.« In: *London Poems*. London: Alexander Strahan. 161–174.
- 1884. »Fra Giacomo.« In: *The Poetical Works of Robert Buchanan*. London: Chatto & Windus. 8–9.
- Bulwer-Lytton, Robert [Owen Meredith]. 1868. »Last Words of a Sensitive Second-Rate Poet.« In: *New Poems*. Bd. 2. Boston: Ticknor & Fields. 64–74.
- 1868. »Trial by Combat.« In: *Chronicles and Characters*. Bd. 2. London: Chapman & Hall. 60–71.
- Davidson, John. 2002 [1894]. »Thirty Bob a Week.« In: Christopher Ricks (Hg.). *The New Oxford Book of Victorian Verse*. Oxford: Oxford University Press. 600–603.
- Dobson, Henry Austin. 1923 [1873]. »A Virtuoso.« In: Alban Dobson (Hg.). *The Complete Poetical Works*. London: Humphrey Milford. 85–87.
- Doyle, Sir Arthur Conan. 1922 [1898]. »The Dying Whip.« In: *The Poems*. London: John Murray. 34–39.
- Hamilton, Eugene Lee. 1882. »The Mandolin.« In: *The New Medusa and Other Poems*. London: Elliot Stock. 86–97.
- Kingsley, Charles. 1927. »Saint Maura. A.D. 304.« In: *The Poems of Charles Kingsley*. London: J.M. Dent & Sons.
- Kipling, Rudyard. 1994 [1894]. »The ›Mary Gloster‹.« In: *The Collected Poems of Rudyard Kipling*. Ware: Wordsworth. 134–140.
- Morris, William. 1992 [1858]. »The Wind.« In: Peter Faulkner (Hg.). *Selected Poems*. New York: Routledge. 69–72.
- Nesbit, Edith. 1908. »The Sick Journalist.« In: *Ballads and Lyrics of Socialism, 1883–1908*. London: The Fabian Society. 30–31.
- Ollier, Edmund. 1867. »The Wife-Slayer.« In: *Poems from the Greek Mythology and Miscellaneous Poems*. London: J. C. Hotten. 56–60.
- Rossetti, Dante Gabriel. 2004 [1870]. »Jenny.« In: Francis O’Gorman (Hg.). *Victorian Poetry: An Annotated Anthology. Blackwell Annotated Anthologies*. Malden/Oxford/Carlton: Blackwell Publishing. 358–367.
- Swinburne, Charles Algernon. 2002 [1866]. »The Leper.« In: Christopher Ricks (Hg.). *The New Oxford Book of Victorian Verse*. Oxford: Oxford University Press. 385–389.
- Tennyson, Alfred Lord. 2002 [1833]. »St Simeon Stylites.« In: Christopher Ricks (Hg.). *The New Oxford Book of Victorian Verse*. Oxford: Oxford University Press. 5–10.
- Webster, Augusta. 1866. »A Preacher.« In: *Dramatic Studies*. London/Cambridge: Macmillan. 3–14.
- 1866. »Sister Annunciata.« In: *Dramatic Studies*. London/Cambridge: Macmillan. 39–109.
- 1870. »The Happiest Girl in the World.« In: *Portraits*. 2. Aufl. London: Macmillan. 23–34.
- 1870. »Tired.« In: *Portraits*. 2. Aufl. London: Macmillan. 73–89.
- 2004 [1870]. »A Castaway.« In: Francis O’Gorman (Hg.). *Victorian Poetry: An Annotated Anthology. Blackwell Annotated Anthologies*. Malden/Oxford/Carlton: Blackwell Publishing. 456–476.

Weitere Primärliteratur

- Braddon, Mary Elizabeth. 1998 [1861–2]. *Lady Audley's Secret*. London: Penguin.
- Brontë, Charlotte. 2006 [1847]. *Jane Eyre*. London: Penguin.
- Collins, Wilkie. 2003 [1860]. *The Woman in White*. London: Penguin.
- Defoe, Daniel. 1989 [1722]. *Moll Flanders*. London: Penguin.
- Dickens, Charles. 1996 [1860–1]. *Great Expectations*. London: Penguin.
- 2002 [1837–8]. *Oliver Twist*. London: Penguin.
- 2002 [1843]. *A Christmas Carol*. New York: Bantam.
- 2003 [1854]. *Hard Times*. London: Penguin.
- 2004 [1850]. *David Copperfield*. London: Penguin.
- Gaskell, Elizabeth. 2003 [1854–55]. *North and South*. London: Penguin.
- Kyd, Thomas. 2003 [1585]. *The Spanish Tragedy*. In: Simon Barker & Hilary Hinds (Hgg.). *The Routledge Anthology of Renaissance Drama*. London: Routledge. 38–76.
- Lewis, Matthew Gregory. 2002 [1796]. *The Monk*. New York/Toronto: Modern Library.
- Middleton, Thomas. 1993 [1624]. *A Game at Chess*. In: T.H. Howard-Holl (Hg.). *The Revels Plays*. Manchester: Manchester University Press.
- Middleton, Thomas & William Rowley. 2003 [1622]. *The Changeling*. In: Simon Barker & Hilary Hinds (Hgg.). *The Routledge Anthology of Renaissance Drama*. London: Routledge. 378–420.
- Poe, Edgar Allan. 1994 [1845]. »The Imp of the Perverse.« In: *Selected Tales*. London: Penguin. 357–363.
- 2003 [1843]. »The Tell-Tale Heart.« In: *The Fall of the House of Usher and Other Writings*. London: Penguin. 228–233.
- Rossetti, Christina. 2002 [1862]. »Song.« In: Christopher Ricks (Hg.). *The New Oxford Book of Victorian Verse*. Oxford: Oxford University Press.
- Shakespeare, William. 1997. *The Norton Shakespeare*. Stephen Greenblatt et al. (Hgg.) New York/London: Norton.
- Somerset Maugham, William. 1999 [1915]. *Of Human Bondage*. New York/Toronto: Modern Library.
- Stoker, Bram. *Dracula*. 2003 [1897]. London: Penguin.

Sekundärliteratur

- Abbott, H. Porter. 2008 [2002]. *The Cambridge Introduction to Narrative*. 2. Aufl. Cambridge: Cambridge University Press.
- Abrams, M.H. et al. 2000. *The Norton Anthology of English Literature*. 7. Aufl. 2Bde. Bd. 2. New York/London: Norton.
- Adorno, Theodor W. 1989 [1957]. »Lyric Poetry and Society.« In: Stephen Eric Bronner & Douglas MacKay Kellner. *Critical Theory and Society. A Reader*. New York: Routledge. 155–171.
- Alban, Gillian M.E. 2003. *Melusine the Serpent Goddess in A.S. Byatt's ›Possession‹ and in Mythology*. Lanham: Lexington Books.

- Alkalay-Gut, Karen. 2000. »Aesthetic and Decadent Poetry.« In: Joseph Bristow (Hg.). *The Cambridge Companion to Victorian Poetry*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Allen, Peter. 1978. *The Cambridge Apostles: The Early Years*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Allrath, Gaby. 1998. »But why will you say that I am mad?« Textuelle Signale für die Ermittlung von *unreliable narration*.« In: Ansgar Nünning (Hg.). *Unreliable Narration. Studien zur Theorie und Praxis ungläubwürdigen Erzählens in der englischsprachigen Erzählliteratur*. Trier: WVT. 59–79.
- 2005. *(En)Gendering Unreliable Narration*. Trier: WVT.
- Anderson, Amanda. 1989. »D.G. Rossetti's ›Jenny‹: Agency, Intersubjectivity, and the Prostitute.« In: *Gender: Art, Literature, Film, History* 4. 103–21.
- Anderson, James E. 1997. »Robert Browning's ›Soliloquy of the Spanish Cloister‹: Themes, Voices, and the Words ›Hy, Zy, Hine.« In: *Victorian Poetry* 35.3. 319–328.
- Angenendt, Arnold. 2002. »Das Wunder – religionsgeschichtlich und christlich.« In: Martin Heinzlmann, Klaus Herbers & Dieter R. Bauer (Hgg.). *Mirakel im Mittelalter. Konzeptionen, Erscheinungsformen, Deutungen*. Stuttgart: Steiner. 95–113.
- Antor, Heinz. 2001. »Unreliable Narration and the (Dis-)Orientation in the Postmodern Gothic Novel: Reflections on Patrick McGrath's *The Grotesque* (1989).« In: Jörg Helbig (Hg.). *Erzählen und Erzähltheorie im 20. Jahrhundert: Festschrift für Wilhelm Füger zum 65. Geburtstag*. Heidelberg: Winter. 357–382.
- [Arguments of Celsus, Porphyry, and the Emperor Julian Against the Christians.]. 1830. London: Thomas Rodd.
- Ariès, Philippe. 2005 [1982]. *Geschichte des Todes*. München: DTV.
- Armstrong, Isobel. 1972. *Victorian Scrutinies. Reviews of Poetry 1830–1870*. London: The Athlone Press.
- 1975. »Browning and Victorian Poetry on Sexual Love.« In: *Robert Browning*. Isobel Armstrong (Hg.). Athens: Ohio University Press. 267–98.
- 1993. *Victorian Poetry. Poetry, Poetics and Politics*. London: Routledge.
- Austin, John Longshaw. 1990 [1962]. *How to Do Things with Words*. Oxford: Oxford University Press.
- Bakhtin, M. M. 1981. *The Dialogic Imagination*. Austin: University of Texas Press.
- Bal, Mieke. 1985. *Narratology. Introduction to the Theory of Narrative*. Christine von Boheemen, Übers. Toronto/ Buffalo/ London: Toronto University Press.
- Barr, Alan P. 1993. »From Eden to the Haymarket: The Spoiled Garden in Rossetti's ›Jenny.« In: *CLA Journal* 36.3. 326–38.
- Bartley, Paula. 2000. *Prostitution: Prevention and Reform in England, 1860–1914*. London: Routledge.
- Baumann, Uwe. »Romantic Gothicism in England. Representations of Subjectivity in Crisis.« In: Anja Ernst & Paul Geyer (Hgg.). *Die Romantik. Ein Gründungsmythos der Europäischen Moderne*. Gründungsmythen Europas in Literatur, Musik und Kunst 3. Göttingen: V & R Press/ Bonn University Press. 285–306.
- Bell, Mackenzie. 1897. »Augusta Webster.« In: Alfred H. Miles (Hg.). *The Poets and the Poetry of the Century*. London.
- Bennett, James R. 1987. »Inconscience: Henry James and the Unreliable Speaker of the Dramatic Monolog.« In: *Forum* 28. 74–84.

- Benson, A. C. 1899. *The Life of Edward White Benson, Sometime Archbishop of Canterbury*. 2 Bde. Bd. 1. London: Macmillan.
- Bentley, D.M.R. 1978. »William Morris' ›The Wind‹.« In: *Trivium* 13. 31 – 37.
- Berardini, Claire. 1993. »The Tennysonian Paradox: Privacy and Sociality in ›Ulysses‹ and ›St. Simeon Stylites‹.« In: *Victorian Poetry* 31.4. 363 – 384.
- Berchman, Robert M. 2005. *Porphyry Against the Christians*. Leiden: Brill.
- Berry, Ralph. 1971. »A Defense of Guenevere.« In: *Victorian Poetry* 9. 278 – 281.
- Blackie, W.G. (Hg.). 1868. *A Supplement to the Imperial Gazetteer*. London: Blackie and Son.
- Blake, Robert. 1985. *The Conservative Party from Peel to Thatcher*. Methuen: London.
- Bläss, Ronny. 2005. »Der Tabubruch in der Literatur: Die Funktionalisierung von literarischer Unzuverlässigkeit zur Inszenierung moralischer Grenzüberschreitung am Beispiel von Vladimir V. Nabokovs *Lolita*.« In: Marion Gymnich & Ansgar Nünning (Hgg.). *Funktionen von Literatur. Theoretische Grundlagen und Modellinterpretationen*. Trier: WVT. 215 – 229.
- Bode, Christoph. 2001. *Einführung in die Lyrikanalyse*. Trier: WVT.
- Booth, Wayne C. 1961. *The Rhetoric of Fiction*. Chicago: University of Chicago Press. —1974. *A Rhetoric of Irony*. Chicago: University of Chicago Press.
- Boyle, Thomas E. 1969. »Unreliable Narration in *The Great Gatsby*.« *Bulletin of the Rocky Mountains Modern Language Association* 23. 288 – 299.
- Bristow, Joseph. 1987. *The Victorian Poet: Poetics and Persona*. London: Croom Helm.
- Broich, Ulrich. 1985. »Zur Einzeltextreferenz.« In: Ulrich Broich & Manfred Pfister (Hgg.). *Intertextualität: Formen, Funktionen, anglistische Fallstudien*. Konzepte der Sprach- und Literaturwissenschaft 35. Tübingen: Niemeyer. 48 – 9.
- Bronfen, Elisabeth. 1992. *Over Her Dead Body. Death, Femininity, and the Aesthetic*. Manchester: Manchester University Press.
- Brown, Susan. 1991. »Economical Representations: Dante Gabriel Rossetti's ›Jenny‹, Augusta Webster's ›A Castaway‹, and the Campaign Against the Contagious Disease Act.« In: *Victorian Review* 17.1. 78 – 95.
- Brown, Susan. 2000. »The Victorian Poetess.« In: Joseph Bristow (Hg.). *The Cambridge Companion to Victorian Poetry*. Cambridge: Cambridge University Press. 180 – 202.
- Browning, Oscar. 1910. *Memories of Sixty Years at Eton, Cambridge and Elsewhere*. London: John Lane.
- Browning, Robert & Elizabeth Barrett Browning. 1969. In: Elvan Kinter (Hg.). *The Letters of Robert Browning and Elizabeth Barrett Browning*. Bd. I. Cambridge: Harvard University Press.
- Brunner, Larry. 1986. »›Let Them Take Example‹: Failed Asceticism in Tennyson's ›St. Simeon Stylites‹.« In: *Christianity and Literature* 35.2. 17 – 31.
- Burdorf, Dieter. 2000. »Lyrisch.« In: Harald Fricke et. al. (Hgg.). *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft*. 3. Aufl. 3 Bde. Bd. 2. Berlin: de Gruyter. 505 – 509.
- Burke, Anna Christian. 1856. *The Illustrated Language of Flowers*. London: George Routledge & Co.
- Butler, Alban. 1996 [1756 – 9]. *Butler's Lives of the Saints. May*. Tunbridge Wells: Burnes & Oates.
- Byron, Glennis. 2003. *Dramatic Monologue*. The New Critical Idiom. London: Routledge.

- Carlyle, Thomas. 1839. *Critical and Miscellaneous Essays*. Bd. IV. Boston: James Munroe and Company.
- Carpenter, Mary Wilson. 2010. *Health, Medicine, and Society in Victorian England*. Santa Barbara, CA: Praeger.
- Case, Alison. 1999. *Plotting Women: Gender and Narration in the Eighteenth- and Nineteenth Century British Novel*. Charlottesville: University Press of Virginia.
- Chatman, Seymour. 1978. *Story and Discourse: Narrative Structure in Fiction and Film*. Ithaca, NY: Cornell University Press.
- 1990. *Coming to Terms: The Rhetoric of Narrative in Fiction and Film*. Ithaca, NY: Cornell University Press.
- Cohen, Michael. 1986. »The Reader as Whoremonger: A Phenomenological Approach to Rossetti's ›Jenny‹.« In: *The Victorian Newsletter* 70. 5–7.
- Cortambert, Louise. 1835. *The Language of Flowers*. 4. Aufl. London: Saunders and Otley.
- Crichton, Alexander. 1798. *An Inquiry into the Nature and Origin of Mental Derangement*. Bd. 2. London: T. Cadell, Junior, and W. Davies.
- Culler, A. Dwight. 1975. »Monodrama and the Dramatic Monologue.« In: *PMLA* 90. 366–385.
- Culler, Jonathan D. 1975. *Structuralist Poetics: Structuralism, Linguistics and the Study of Literature*. London: Routledge.
- Curry, Samuel Silas. 1965 [1908]. *Browning and the Dramatic Monologue: Nature and Interpretation of an Overlooked Form of Literature*. New York: Haskell House.
- Demoor, Marisa. 1997. »Power in Petticoats: Augusta Webster's Poetry, Political Pamphlets, and Poetry Reviews.« In: Marc Maufort & Jean-Pierre van Nopper (Hgg.). *Voices of Power. Co-operation and Conflict in English Language and Literatures*. Liège: Liège Language and Literature. 133–140.
- Dessommes, Nancy B. 1993. »Browning's ›Soliloquy of the Spanish Cloister‹.« In: *The Explicator* 52.1. 34–36.
- DeVane, Clyde. 1955. *A Browning Handbook*. 2. Aufl. New York: Appleton-Century-Crofts.
- Diengott, Nilli. 1988. »Narratology and Feminism.« In: *Style* 22. 42–51.
- Dumont, Henrietta. 1856. *The Language of Flowers. The Floral Offering: A Token of Affection and Esteem*. Philadelphia: H.C. Beck & Theo. Bliss.
- Dupras, Joseph. 1990. »Dispatching Porphyria's Lover.« In: Charles Moran & Elizabeth F. Penfield (Hgg.). *Conversations. Contemporary Critical Theory and the Teaching of Literature*. Urbana: National Council of Teachers of English. 179–186.
- Dworkin, Andrea. 1981. *Pornography. Men Possessing Women*. New York: The Women's Press.
- Easthope, Anthony. 1983. *Poetry as Discourse*. London/New York: Routledge.
- Eggenschwiler, David. 1970. »Psychological Complexity in ›Porphyria's Lover‹.« In: *Victorian Poetry* 8. 39–48.
- Eliot, George. 1856. In: *Westminster Review* 1.xv. 290–312.
- Eliot, T.S. 1936. »In Memoriam.« In: *Essays Ancient and Modern*. London: Faber & Faber.
- Ernst, Jutta. 2001. »Hybride Genres.« In: Ansgar Nünning (Hg.). *Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie. Ansätze – Personen – Grundbegriffe*. 2. Aufl. Stuttgart/Weimar: Metzler. 258–259.
- Faas, Egbert. 1974. *Poesie als Psychogramm. Die dramatisch-monologische Versdichtung im viktorianischen Zeitalter*. München: Fink.

- Faas, Ekbert [sic]. 1988. *Retreat into the Mind: Victorian Poetry and the Rise of Psychiatry*. Princeton: Princeton University Press.
- Faught, C. Brad. 2003. *The Oxford Movement: A Thematic History of the Tractarians and Their Times*. Philadelphia: Pennsylvania University Press.
- Faulkner, Peter. 1973. *William Morris. The Critical Heritage*. London: Routledge.
- Fawcett, Millicent G. & Turner, E.M. 1927. *Josephine Butler. Her Work and her Principles, and their Meaning for the Twentieth Century*. London: The Association for Moral & Social Hygiene.
- Fludernik, Monika. 1999. »Defining (In)Sanity: The Narrator of *The Yellow Wallpaper* and the Question of Unreliability.« In: W. Grünzweig & A. Solbach (Hgg.). *Grenzüberschreitungen: Narratologie im Kontext / Transcending Boundaries: Narratology in Context*. Tübingen: Narr. 79–95.
- 2005. »Histories of Narrative Theory (II): From Structuralism to the Present.« In: James Phelan & Peter J. Rabinowitz (Hgg.). *A Companion to Narrative Theory*. Malden: Blackwell. 36–59.
- Forman, H. Buxton. 1871. *Our Living Poets: An Essay in Criticism*. London: Tinsley Brothers.
- Forster, E. M. 1981 [1927]. *Aspects of the Novel*. Harmondsworth: Penguin.
- Fredeman, William E. 1968. »A Sign Betwixt the Meadow and the Cloud: The Ironic Apotheosis of Tennyson's St. Simeon Stylites.« In: *UTQ* 38. 69–83.
- Furniss, Tom & Michael Bath. 1996. *Reading Poetry. An Introduction*. Harlow: Pearson Education.
- Gilman, Sander L. 1985. *Difference and Pathology. Stereotypes of Sexuality, Race and Madness*. Ithaca: Cornell University Press.
- Gitter, Elisabeth G. 1984. »The Power of Women's Hair in the Victorian Imagination.« In: *PMLA* 99. 936–54.
- Gribble, Jennifer. 2003. »Subject and Power in ›Porphyria's Lover‹.« In: *Sydney Studies in English* 29. 17–29.
- Gwara, Scott. 1997. »Botanical Taxonomy and Buggery in Browning's ›Soliloquy of the Spanish Cloister‹.« In: *ANQ* 10.4. 30–32.
- Gymnich, Marion. 1998. »Das englische Drama der Restaurationszeit aus gattungstypologischer Sicht: Erscheinungsformen und Entwicklungstendenzen.« In: Ansgar Nünning (Hg.). *Eine andere Geschichte der englischen Literatur: Epochen, Gattungen und Teilgebiete im Überblick*. Trier: WVT. 43–60.
- Gymnich, Marion & Ansgar Nünning. 2005. »Funktionsgeschichtliche Ansätze: Terminologische Grundlagen und Funktionsbestimmungen von Literatur.« In: Gymnich, Marion & Ansgar Nünning (Hgg.). *Funktionen von Literatur: Theoretische Grundlagen und Modellinterpretationen*. Trier: WVT. 3–27.
- Hagen, June Steffensen. 1979. *Tennyson and His Publishers*. University Park: Pennsylvania State University Press.
- Hard, Robin. 2004. *The Routledge Handbook of Greek Mythology. Based on H.J. Rose's ›Handbook of Greek Mythology‹*. London: Routledge.
- Harker, W. John. 1989. »Information Processing and the Reading of Literary Texts.« In: *New Literary History* 20. 465–481.
- Harris, Daniel A. 1984. »D.G. Rossetti's ›Jenny: Sex, Money, and the Interior Monologue.« In: *Victorian Poetry* 22. 197–215.

- Harrison, James Bower. 1850. »The Human Mind Considered in Some of its Medical Aspects.« In: *The Journal of Medicine and Mental Pathology* 3. 246–262.
- Hillis Miller, J. 1963. *The Disappearance of God. Five Nineteenth Century Writers*. Cambridge, MA: Harvard University Press.
- Hite, Molly. 1989. *The Other Side of the Story: Structures and Strategies of Contemporary Feminist Narrative*. Ithaca: Cornell University Press
- Hof, Renate. 1984. *Das Spiel des »unreliable narrator«: Aspekte ungläubwürdigen Erzählens im Werk von Vladimir Nabokov*. München: Fink.
- Holdenried, Michaela. 2009. »Biographie vs. Autobiographie.« In: Christian Klein (Hg.). *Handbuch Biographie. Methoden, Traditionen, Theorien*. Stuttgart/Weimar: J.B. Metzler.
- Howe, Elizabeth A. 1996. *The Dramatic Monologue*. Studies in Literary Themes and Genres, New York: Twayne.
- Hühn, Peter. 1995. *Geschichte der englischen Lyrik*. 2 Bde. Bd. 2. Tübingen: UTB.
- 1998. »Watching the Speaker Speak: Self-Observation and Self-Intransparency in Lyric Poetry« . In: Mark Jeffreys (Hg.). *New Definitions of Lyric: Theory, Technology, and Culture*. New York: Garland Publishing. 215–244.
- 2002. »Reading Poetry as Narrative: Towards a Narratological Analysis of Lyric Poems.« In: Christian Todenhagen & Wolfgang Thiele (Hgg.). *Investigations into Narrative Structures*. Frankfurt a.M.: Peter Lang. 13–27.
- 2005a. »Robert Browning: »The Bishop Orders His Tomb at Saint Praxed's Church.« In: Peter Hühn & Jens Kiefer. *The Narratological Analysis of Lyric Poetry. Studies in English Poetry from the 16th to the 20th Century*. Berlin: de Gruyter. 125–137.
- 2005b. »Conclusion: The Results of the Analysis and Their Implications for Narratology and the Theory and Analysis of Poetry.« In: Peter Hühn & Jens Kiefer. *The Narratological Analysis of Lyric Poetry. Studies in English Poetry from the 16th to the 20th Century*. Berlin: de Gruyter. 233–259.
- Hühn, Peter & Jörg Schönert. 2002. »Zur narratologischen Analyse von Lyrik.« In: *Poetica*, 34. 287–305.
- Hühn, Peter & Jörg Schönert. 2005. »Introduction: The Theory and Methodology of the Narratological Analysis of Lyric Poetry.« In: Peter Hühn & Jens Kiefer. *The Narratological Analysis of Lyric Poetry. Studies in English Poetry from the 16th to the 20th Century*. Berlin: de Gruyter. 1–13.
- Hyder, Clyde K. 1970. *Swinburne: The Critical Heritage*. New York: Barnes and Noble.
- Ingram, John Henry. 1869. *Flora Symbolica, or The Language and Sentiment of Flowers*. London: F. W. Warne & Co.
- Jahn, Manfred. 1998. »Package Deals, Exklusionen, Randzonen: Das Phänomen der Unverlässlichkeit in den Erzählsituationen.« In: Nünning, Ansgar, Carola Surkamp & Bruno Zerweck (Hgg.). *Unreliable Narration: Studien zur Theorie und Praxis ungläubwürdigen Erzählens in der englischsprachigen Erzählliteratur*. Trier: WVT. 81–106.
- Jannidis, Fotis, Gerhard Lauer, Matias Martínez & Simone Winko (Hgg.). *Rückkehr des Autors. Zur Erneuerung eines umstrittenen Begriffs*. Tübingen: Niemeyer.
- Jochum, Klaus Peter. 1979. *Discrepant Awareness. Studies in English Renaissance Drama*. Neue Studien zur Anglistik und Amerikanistik 13. Frankfurt a.M./Bern/Las Vegas: Peter Lang.

- Joseph, Gerhard & Herbert F. Tucker. »Passing On: Death.« In: Herbert F. Tucker (Hg.). 2004 [1999]. *A Companion to Victorian Literature and Culture*. Malden/Oxford/Carlton: Blackwell Publishing.
- Karlin, Daniel. 1993. *Browning's Hatreds*. Oxford: Oxford University Press.
- Kelly, Philip & Ronald Hudson (Hgg.). 1989. *The Brownings' Correspondence*. Bd. 7. Winfield: Wedgestone Press.
- Kindt, Tom & Hans-Harald Müller. 2006. *The Implied Author: Concept & Controversy*. Berlin: de Gruyter.
- Kingsley, Charles 1927. *The Poems of Charles Kingsley*. London: J.M. Dent & Sons.
- Knoepfmacher, U.C. 1984. »Projection and the Female Other: Romanticism, Browning, and the Victorian Dramatic Monologue.« In: *Victorian Poetry* 22.2. 139–159.
- Koch, Thomas. 1991. *Literarische Menschendarstellung. Studien zu ihrer Theorie und Praxis (Retz, La Bruyère, Balzac, Flaubert, Proust, Lainé)*. Romanica et Comparatistica. Bd. 18. Tübingen: Stauffenburg.
- Kohlheim, Rosa & Kohlheim, Volker. 2007. *Duden. Lexikon der Vornamen*. 5. Aufl. Mannheim/Leipzig/Wien/Zürich: Dudenverlag.
- Kozłowski, Liza M. 1989. »Tracking McSwine's Fiendish Spoor: Robert Browning's ›Soliloquy of the Spanish Cloister‹ in *Lolita*.« In: *The Nabokovian Society* 23. 28–35.
- Kullmann, Thomas. 1995. *Vermenschlichte Natur: Zur Bedeutung von Landschaft und Wetter im englischen Roman von Ann Radcliffe bis Thomas Hardy*. Tübingen: Max Niemeyer.
- Lackey, Kris. 1983. »A Scholar-John: The Speaker in ›Jenny.‹.« In: *Victorian Poetry* 21.4. 425–431.
- Langbaum, Robert. 1957. *The Poetry of Experience. The Dramatic Monologue in Modern Literary Tradition*. London: Chatto & Windus.
- Lanser, Susan Sniader. 1981. *The Narrative Act: Point of View in Prose Fiction*. Princeton: Princeton University Press.
- 1986. »Toward a Feminist Narratology.« In: *Style* 20. 341–63.
- 1992. *Fictions of Authority. Women Writers and Narrative Voice*. Ithaca: Cornell University Press.
- Leighton, Angela. 1992. *Victorian Women Poets. Writing Against the Heart*. New York: Harvester Wheatsheaf.
- Lietzmann, Hans. 1999 [1944]. *Geschichte der Alten Kirche*. Bd. IV. Berlin/New York: de Gruyter.
- Limon, Jerzy. 2010. *Dangerous Matter: English Drama and Politics 1623/24*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Link, Jürgen. 1986. »Interdiskurs, System der Kollektivsymbole, Literatur: Thesen zu einer generativen Diskurs- und Literaturtheorie.« In: Achim Eschbach (Hg.). *Perspektiven des Verstehens*. Bochum: Brockmeyer. 128–146.
- 1992 [1988]. »Literaturanalyse als Interdiskursanalyse.« In: Jürgen Fohrmann & Harro Müller (Hgg.). *Diskurstheorien und Literaturwissenschaft*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp. 294–307.
- 2009 [2006]. *Versuch über den Normalismus. Wie Normalität produziert wird*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht.
- Litten, Julian. 1991. *The English Way of Death. The Common Funeral since 1450*. London: Robert Hale.

- Llewellyn, Nigel. 1991. *The Art of Death*. London: Reaktion Books Ltd.
- Luhmann, Niklas. 1990. »Weltkunst.« In: Niklas Luhmann et al (Hgg.). *Unbeobachtbare Welt: Über Kunst und Architektur*. Bielefeld: Haux. 7–45.
- Lyons, Paul. 1989. »The Morality of Irony and Unreliable Narrative in Trollope's *The Warden* and *Barchester Towers*.« In: *South Atlantic Review* 54.1. 41–54.
- Macaulay, Thomas Babington. 1892 [1825]. »Milton.« In: Samuel Thurber (Hg.) *Select Essays of Macaulay. Milton, Bunyan, Johnson, Goldsmith, Madame d'Arblay*. Boston: Allyn and Bacon. 1–37.
- Manning, Greg. 1991. »Language and Lapsarian States in Brownings ›Soliloquy of the Spanish Cloister: Another Reading of ›Hy, Zine, Hine.« In: *Victorian Poetry* 29.2. 175–179.
- Marckhoff, Ulrike. 2002. *Das Selig- und Heiligsprechungsverfahren nach katholischem Kirchenrecht*. Münsteraner Studien zur Rechtsvergleichung 89. Münster: LIT.
- Marshik, Celia. 2005. »The Case of ›Jenny‹: Dante Gabriel Rossetti and the Censorship Dialectic.« In: *Victorian Literature and Culture*. 33.2. 557–584.
- Martin, Graham. 1980. »*The Mill on the Floss* and the Unreliable Narrator.« In: Anne Smith (Hg.). *George Eliot: Centennial Essays and an Unpublished Fragment*. Totowa: Barnes & Noble. 36–54.
- Martin, Loy D. 1985. *Browning's Dramatic Monologues and the Post-Romantic Subject*, Baltimore: Johns Hopkins University Press.
- Martínez-Bonati, F. 1981. *Fictive Discourse and the Structures of Literature. A Phenomenological Approach*. P. Silver, Übers. Ithaca: Cornell University Press.
- Masson, David I. 1967. »Vowel and Consonant Patterns in Poetry.« In: *Essays on the Language of Literature*. Seymour Chatman and Samuel R. Levin (Hgg.). Boston: Houghton. 3–18.
- Maudsley, Henry. 1979 [1895]. *The Pathology of the Mind*. London: Macmillan.
- Maynard, John. 1992. »Reading the Reader in Robert Browning's Dramatic Monologues.« In M. E. Gibson (Hg.). *Critical Essays on Robert Browning*. New York: G. K. Hall. 69–78.
- McCarthy, Terence. 1981. »The Incompetent Narrator of *Wuthering Heights*.« In: *Modern Language Quarterly* 42. 48–64.
- McCusker, Jane A. 1983. »A Note on the Last Stanza of ›Soliloquy of the Spanish Cloister.« In: *Victorian Poetry* 21.4. 421–424.
- Meier, Christel. 1977. *Gemma Spiritalis. Methode und Gebrauch der Edelsteinallegorese vom frühen Christentum bis ins 18. Jahrhundert*. Münstersche Mittelalter-Schriften 34.1. München: Fink.
- Mermin, Dorothy. 1983. *The Audience in the Poem. Five Victorian Poets*. New Brunswick: Rutgers University Press.
- 1986. »The Damsel, the Knight, and the Victorian Woman Poet.« In: *Critical Inquiry* 13. 64–80.
- Mezei, Kathy (Hg.). 1996. *Ambiguous Discourse: Feminist Narratology and British Women Writers*. Chapel Hill: University of North Carolina Press.
- Mill, John Stuart. 1942 [1831]. *The Spirit of the Age*. Chicago: Chicago University Press.
- Moran, Maureen. 2006. *Victorian Literature and Culture*. London: Continuum.
- Morgan, Thaïs. 1988. »Mixed Metaphor, Mixed Gender: Swinburne and the Victorian Critics.« In: *Victorian Newsletter* 73. 16–19.

- Morson, Gary Saul. 1981. *The Boundaries of Genre. Dostoevsky's ›Diary of a Writer‹ and the Traditions of Literary Utopia*. Austin: University of Texas Press.
- Müller, Wolfgang G. 1987. *Die englisch-schottische Volksballade*. Bern / München: Francke.
- 1998. »Das Problem der Subjektivität in der Lyrik der englischen Romantik.« In: Ansgar Nünning (Hg.). *Eine andere Geschichte der englischen Literatur. Epochen, Gattungen und Teilgebiete im Überblick*. Trier: WVT. 127 – 149.
- Müller-Zettelmann, Eva. 2000. *Lyrik und Metalyrik. Theorie einer Gattung und ihrer Selbstbespiegelung anhand von Beispielen aus der englisch- und deutschsprachigen Dichtkunst*. Heidelberg: Winter.
- Nead, Lynda. 1988. *Myths of Sexuality: Representations of Women in Victorian Britain*. Oxford: Blackwell.
- Neumann, Birgit & Ansgar Nünning. 2008. *An Introduction to the Study of Narrative Fiction*. Stuttgart: Klett.
- Nünning, Ansgar. 1992. »Narrative Form und fiktionale Wirklichkeitskonstruktion aus Sicht des New Historicism und der Narrativik: Grundzüge und Perspektiven einer Kulturwissenschaftlichen Erforschung des englischen Romans im 18. Jahrhundert.« In: *Zeitschrift für Anglistik und Amerikanistik* 40. 197 – 213.
- 1993. »Renaissance eines anthropomorphisierten Passepartouts oder Nachruf auf ein literaturkritisches Phantom? Überlegungen und Alternativen zum Konzept des ›implied author.‹« In: *Deutsche Vierteljahresschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* 67.1. 1 – 25.
- 1997. »›But why will you say that I am mad?‹: On the Theory, History, and Signals of Unreliable Narration in British Fiction.« *Arbeiten aus Anglistik und Amerikanistik* 22.1. 83 – 105.
- 1998. »Unreliable Narration zur Einführung: Grundzüge einer kognitiv-narratologischen Theorie und Analyse unglaubwürdigen Erzählens.« In: Ansgar Nünning, Carola Surkamp & Bruno Zerweck (Hgg.). *Unreliable Narration: Studien zur Theorie und Praxis unglaubwürdigen Erzählens in der englischsprachigen Erzählliteratur*. Trier: WVT. 3 – 39.
- 1999. »Unreliable, Compared to What? Towards a Cognitive Theory of Unreliable Narration: Prolegomena and Hypotheses.« In: W. Grünzweig & A. Solbach (Hgg.). *Grenzüberschreitungen: Narratologie im Kontext / Transcending Boundaries: Narratology in Context*. Tübingen: Narr. 53 – 73.
- 2005. »Reconceptualizing Unreliable Narration: Synthesizing Cognitive and Rhetorical Approaches.« In: James Phelan & Peter J. Rabinowitz (Hgg.). *A Companion to Narrative Theory*. Malden, MA: Blackwell. 89 – 107.
- 2008. »Reconceptualizing the Theory, History and Generic Scope of Unreliable Narration: Towards a Synthesis of Cognitive and Rhetorical Approaches.« In: Elke D'hoker & Gunter Martens (Hg.). *Narrative Unreliability in the Twentieth-Century First-Person Novel*. Narratologia: Contributions to Narrative Theory. Berlin: de Gruyter. 29 – 76.
- Nünning, Vera & Ansgar Nünning. 2001. *Grundkurs anglistisch-amerikanistische Literaturwissenschaft*. Stuttgart: Klett.
- Nünning, Vera. 1998. »Unreliable Narration und die historische Variabilität von Werten und Normen: *The Vicar of Wakefield* als Testfall für eine kulturgeschichtliche Erzählforschung.« In: Ansgar Nünning, Carola Surkamp & Bruno Zerweck (Hgg.). *Unreliable*

- Narration: Studien zur Theorie und Praxis unglaubwürdigen Erzählens in der englischsprachigen Erzählliteratur.* Trier: WVT. 257 – 285.
- Nünning, Vera. 2000. *Der englische Roman des 19. Jahrhunderts.* Stuttgart: Klett.
- Nünning, Vera (Hg.). 2005. *Kulturgeschichte der englischen Literatur. Von der Renaissance bis zur Gegenwart.* Tübingen & Basel: A. Francke UTB.
- Oberg, Charlotte H. 1978. *A Pagan Prophet: William Morris.* Charlottesville: UP of Virginia.
- Ohly, Friedrich. 2002. *Die Perle des Wortes: Zur Geschichte eines Bildes für Dichtung.* Frankfurt a.M./Leipzig: Insel.
- Oldfield Howey, M. 1923. *The Horse in Magic and Myth.* London: William Rider & Son, Ltd.
- Olson, Greta. 2003. »Reconsidering Unreliability: Fallible and Untrustworthy Narrators.« In: *Narrative* 11. 93 – 109.
- O’Gorman, Francis (Hg.). 2004. *Anthology of Victorian Poetry. Blackwell Annotated Anthologies.* Malden/Oxford/Carlton: Blackwell Publishing.
- O’Neill, Patrick. 1994. »Implications of Unreliability: The Semiotics of Discourse in Günter Grass’s *Die Blechtrommel*.« In: Marianne Henn & Christoph Lorey (Hgg.). *Analogon Rationis.* Edmonton: Author. 433 – 445.
- Pannen, Imke. 2010. »When the bad bleeds« – *Mantic Elements and their Function in English Renaissance Revenge Tragedy.* Representations & Reflections 3. Göttingen: V & R Press/Bonn University Press.
- Pearsall, Cornelia D. J. 2000. »The Dramatic Monologue.« In: J. Bristow (Hg.). *The Cambridge Companion to Victorian Poetry.* Cambridge: Cambridge University Press. 67 – 88.
- Perry, Menakhem. 1979. »Literary Dynamics. How the Order of a Text Creates Its Meaning.« In: *Poetics Today* 1.1 – 2: 35 – 64.
- Petch, Simon. 1984. »Character and Voice in the Poetry of Browning.« In: *Sydney Studies in English* 10. 33 – 50.
- Pfister, Manfred. 1985a. »Konzepte der Intertextualität.« In: Ulrich Broich & Manfred Pfister (Hgg.). *Intertextualität. Formen, Funktionen, anglistische Fallstudien.* Konzepte der Sprach- und Literaturwissenschaft 35. Tübingen: Niemeyer. 1 – 30.
- 1985b. »Zur Systemreferenz.« In: Ulrich Broich & Manfred Pfister (Hgg.). *Intertextualität. Formen, Funktionen, anglistische Fallstudien.* Konzepte der Sprach- und Literaturwissenschaft 35. Tübingen: Niemeyer. 53 – 55.
- 1988. *Theory and Analysis of Drama.* Cambridge: Cambridge UP.
- 2005. »»As an unperfect actor on the stage: Notes Towards a Definition of Performance and Performativity in Shakespeare’s Sonnets.« In: Eva Müller-Zettelmann & Margarete Rubik (Hgg.). *Theory into Poetry: New Approaches to the Lyric.* Amsterdam: Rodopi. 207 – 225.
- Phelan, James. 1996. *Narrative as Rhetoric: Technique, Audiences, Ethics, Ideology.* Columbus: Ohio State University Press.
- 2005. *Living To Tell About It: A Rhetoric and Ethics of Character Narration.* Ithaca: Cornell University Press.
- Phelan, James & M. Patricia Martin. 1999. »»The Lessons of Weymouth: Homodiegesis, Unreliability, Ethics and *The Remains of the Day*.« In D. Herman (Hg.). *Narratologies: New Perspectives on Narrative Analysis.* Columbus: Ohio State University Press. 88 – 109.

- Pinel, Philippe. 1962 [1806]. *A Treatise on Insanity*. New York: Hafner.
- Platizky, Roger S. 1987. »The Watcher on the Column«: Religious Enthusiasm and Madness in Tennyson's ›St Simeon Stylites‹.« In: *Victorian Poetry* 25.2. 181 – 186.
- Poe, Edgar Allan. 1846. »The Philosophy of Composition.« In: *Grahams's Magazine* 28.4. 163 – 167.
- Popowich, Barry L. 1999. »Porphyria is Madness.« In: *Studies in Browning and His Circle: A Journal of Criticism, History, and Bibliography* 22. 59 – 66.
- Purchase, Sean. 2006. *Key Concepts in Victorian Literature*. Palgrave Key Concepts. Basingstoke: Palgrave Macmillan.
- Rader, Ralph W. 1974. »The Concept of Genre and Eighteenth-Century Studies.« In: Philip Harth (Hg.). *New Approaches to Eighteenth-Century Literature*. New York: Columbia University Press. 79 – 115.
- 1976. »The Dramatic Monologue and Related Lyric Forms.« In: *Critical Inquiry* 3. 131 – 151.
- 1984. »Notes on Some Structural Varieties and Variations in Dramatic ›I‹ Poems and Their Theoretical Implications.« In: *Victorian Poetry* 22.2. 103 – 20.
- Rajewski, Irina. 2005. »Intermediality, Intertextuality, and Remediation: A Literary Perspective on Intermediality.« In: *Intermedialités / Intermedialities* [Sonderheft]. 6: 43 – 64.
- Ricks, Christopher. 1972. *Tennyson*. New York: Macmillan.
- Rigg, Patricia. 2000. »Augusta Webster: The Social Politics of Monodrama.« In: *Victorian Review* 26.2. 75 – 107.
- Riggan, W. 1981. *Picaros, Madmen, Naifs, and Clowns: The Unreliable First-Person Narrator*. Norman: University of Oklahoma Press.
- Rimmon-Kenan, Shlomith. 2003 [1983]. *Narrative Fiction. Contemporary Poetics*. 2. Aufl. London: Routledge.
- Rivers, Bryan. 2005a. »Jenny's Cage-Bird«: Symbolic Realism in D.G. Rossetti's ›Jenny‹.« In: *Notes & Queries*. 52:1. 75 – 77.
- 2005b. »Rossetti's ›Jenny‹.« In: *The Explicator*. 63.2. 82 – 85.
- Rogers, William Elford. 1983. *The Three Genres and the Interpretation of Lyric*. Princeton: Princeton University Press.
- Rohwer, Gisliind. 2006. »Die viktorianische Obsession mit der Psyche: Zur Kontextualisierung unzuverlässigen Erzählens im dramatischen Monolog des Viktorianismus.« In: Marion Gymnich, Birgit Neumann & Ansgar Nünning (Hgg.). *Kulturelles Wissen und Intertextualität. Theoriekonzeptionen und Fallstudien zur Kontextualisierung von Literatur*. Trier: WVT. 135 – 150.
- 2007. »The Dramatic Monologue – A Generic Hybrid: Swinburne's ›The Leper‹ (1866) and the Mixing of Genres.« In: Marion Gymnich, Birgit Neumann & Ansgar Nünning (Hgg.). *Gattungstheorie und Gattungsgeschichte*. Trier: WVT. 173 – 184.
- Ruby, Jay. 1995. *Secure the Shadow. Death and Photography in America*. Cambridge: The MIT Press.
- Ruskin, John. 1866 [1864]. *Sesame and Lilies. Two Lectures*. New York: John Wiley & Son.
- Ryals, Clyde de L. 1983. *Becoming Browning: The Poems and Plays of Robert Browning, 1833 – 1864*. Columbus: Ohio State University Press.
- Scaggs, John. 2005. *Crime Fiction. The New Critical Idiom*. London / New York: Routledge.

- Scheinberg, Cynthia. 1997. »Recasting ›sympathy and judgment‹: Amy Levy, Women Poets, and the Victorian Dramatic Monologue.« In: *Victorian Poetry*. 35.2. 173 – 92.
- Schönert, Jörg. 2004. »Normative Vorgaben als ›Theorie der Lyrik? Vorschläge zu einer texttheoretischen Revision.« In: Gustav Frank & Wolfgang Lukas (Hgg.). *Norm – Grenze – Abweichung: Kultursemiotische Studien zu Literatur, Medien und Wirtschaft. Michael Titzmann zum 60. Geburtstag*. Passau: Verlag Karl Stutz. 303 – 18.
- Searle, John R. 1997 [1969]. *Speech Acts. An Essay in the Philosophy of Language*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Seigel, Jules Paul. 1969. »Jenny: The Divided Sensibility of a Young and Thoughtful Man of the World.« In: *Studies in English Literature, 1500 – 1900*. 9.4. 677 – 693.
- Seigneuret, Jean-Charles. 1988. *Dictionary of Literary Themes and Motifs A-J*. Westport: Greenwood Publishing Group.
- Sessions, Ina Beth. 1947. »The Dramatic Monologue.« In: *PMLA* 62. 503 – 16.
- Shastri, Sudha. 2001. *Intertextuality and Victorian Studies*. Hyderabad: Orient Longman.
- Shaw, W. David. 1999. *Origins of the Monologue: The Hidden God*. Toronto: Toronto University Press.
- Sheets, Robin. 1988. »Pornography and Art: The Case of ›Jenny‹.« In: *Critical Inquiry* 14.2. 315 – 34.
- Sieburth, Richard. 1984. »Poetry and Obscenity: Baudelaire and Swinburne.« in: *Comparative Literature*. 36.4. 343 – 53.
- Sinfield, Alan. 1977. *Dramatic Monologue*. London: Methuen.
- Slinn, E. Warwick. 1982. *Browning and the Fictions of Identity*. Totowa, NJ: Barnes and Noble.
- 1999. »Poetry.« in: H. F. Tucker (Hg.). *A Companion to Victorian Literature and Culture*. Oxford: Blackwell. 307 – 22.
- 2003. *Victorian Poetry as Cultural Critique. The Politics of Performative Language*. Charlottesville: University of Virginia Press.
- Stanzel, Franz K. 1995 [1979]. *Theorie des Erzählens*. 6. Aufl. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht.
- Starkman, Miriam K. 1960. »The Manichee in the Cloister: A Reading of Browning's ›Soliloquy of the Spanish Cloister‹.« In: *Modern Language Notes* 75. 399 – 405.
- Starzyk, Lawrence J. 2000. »Rossetti's ›Jenny‹: Aestheticizing the Whore.« In: *Papers on Language & Literature* 36.3. 227 – 45.
- Sutphin, Christine. 2000. »Human Tigresses, Fractious Angels, and Nursery Saints: Augusta Webster's ›A Castaway‹ and Victorian Discourses on Prostitution and Women's Sexuality.« In: *Victorian Poetry* 38.4. 511 – 35.
- Tambling, Jeremy. 1995. *Dickens, Violence, and the Modern State*. Basingstoke: Macmillan Press.
- Tetzeli von Rosador, Kurt. 1984. »Gems and Jewelry in Victorian Fiction.« In: *REAL. The Yearbook of Research in English and American Literature*. 2. 275 – 318.
- Thomson, Alastair W. 1986. *The Poetry of Tennyson*. London & New York: Routledge & Kegan Paul.
- Tönnies, Merle. 2004. »Das viktorianische Theater als Populärkultur.« In: Vera Nünning (Hg.). *Kulturgeschichte der englischen Literatur. Von der Renaissance bis zur Gegenwart*. Tübingen: UTB. 158 – 170.

- Tucker, Herbert F. 1984. »From Monomania to Monologue: ›St Simeon Stylites‹ and the Rise of the Victorian Dramatic Monologue.« In: *Victorian Poetry* 22.2. 121 – 37.
- »Dramatic Monologue and the Overhearing of Lyric.« In: Chaviva Hosek und P. Parker (Hg.). *Lyric Poetry: Beyond New Criticism*. Ithaca: Cornell University Press. 225 – 43.
- Tyas, Robert. 1869. *The Language of Flowers, or, Floral Emblems of Thoughts, Feelings*. London: George Routledge & Sons.
- Wagner-Lawlor, Jennifer A. 1997. »The Pragmatics of Silence, and the Figuration of the Reader in Browning's Dramatic Monologues.« *Victorian Poetry* 35. 287 – 302.
- Walkowitz, Judith R. 1980. *Prostitution and Victorian Society: Women, Class, and the State*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Wall, Kathleen. 1994. »The Remains of the Day and its Challenges to Theories of Unreliable Narration.« In: *Journal of Narrative Technique* 24. 18 – 24.
- Warhol, Robyn R. 1986. »Toward a Theory of the Engaging Narrator: Earnest Interventions in Gaskell, Stowe, and Eliot.« In: *PMLA* 101.5. 811 – 818.
- 1989. *Gendered Interventions: Narrative Discourse in the Victorian Novel*. New Brunswick: Rutgers UP.
- Waters, Michael. 1988. *The Garden in Victorian Literature*. Aldershot: Scolar Press
- Weber, Max. 1985 [1922]. *Gesammelte Aufsätze zur Wissenschaftslehre*. Johannes Winkelman (Hg.). 6. Aufl. Tübingen: Mohr.
- Williamson, Todd O. 2007. »Teaching Morris's Early Dream Poems through the Three Registers.« In: *The Journal of William Morris Studies* 17.2. 99 – 114.
- Wilson, A.N. 2003. *The Victorians*. London: Arrow Books.
- Winko, Simone. 2010. »On the Constitution of Characters in Poetry.« In: Jens Eder, Fotis Jannidis & Ralf Schneider (Hg.). *Characters in Fictional Worlds. Understanding Imaginary Beings in Literature, Film, and Other Media*. Revisionen. Grundbegriffe der Literaturtheorie 3. Berlin/NewYork: de Gruyter.
- Winslow, Forbes. 1860. *On Obscure Diseases of the Brain and Disorders of the Mind: Their Incipient Symptoms, Pathology, Diagnosis, Treatment, and Prophylaxis*. Philadelphia: Blanchard & Lea.
- Wolf, Werner. 1993. *Ästhetische Illusion und Illusionsdurchbrechung in der Erzählkunst: Theorie und Geschichte mit Schwerpunkt auf englischem illusionsstörenden Erzählen*. Tübingen: Max Niemeyer.
- Yacobi, Tamar. 1981. »Fictional Reliability as a Communicative Problem.« In: *Poetics Today* 2: 113 – 126.
- Zerweck, Bruno. 2001. »Historicizing Unreliable Narration: Unreliability and Cultural Discourse in Narrative Fiction.« In: *Style* 35: 151 – 78.
- Zymner, Rüdiger. 2003. *Gattungstheorie. Probleme und Positionen der Literaturwissenschaft*. Paderborn: Mentis.



Band 1: Marion Gymnich / Norbert Lennartz (Hg.)

The Pleasures and Horrors of Eating

The Cultural History of Eating in Anglophone Literature

2010. 464 Seiten, gebunden

ISBN 978-3-89971-775-4

Band 2: Katrin Althans

Darkness Subverted

Aboriginal Gothic in Black Australian Literature and Film

2010. 224 Seiten, gebunden

ISBN 978-3-89971-768-6

Band 3: Imke Pannen

When the bad bleeds

Mantic Elements in English Renaissance Revenge Tragedy

2010. 337 Seiten, gebunden

ISBN 978-3-89971-640-5

Band 4: Marion Gymnich / Kathrin Ruhl / Klaus Scheunemann (Hg.)

Gendered (Re)Visions

Constructions of Gender in Audiovisual Media

2010. 270 Seiten, gebunden

ISBN 978-3-89971-662-7

V&R unipress

Leseproben und weitere Informationen unter www.vr-unipress.de

Email: info@vr-unipress.de | Tel.: +49 (0)551 / 50 84-301 | Fax: +49 (0)551 / 50 84-333