

Tanja Stern

Das Heldentum der Mittelmäßigkeit

Zur Figur der Dorothea Brooke in „Middlemarch“ von George Eliot

George Eliot gehört in die Kategorie der hochgeachteten Klassiker-Autoren, die gleichwohl keine besonders starke Popularität mehr genießen. Dafür gibt es verschiedene Gründe. Zunächst einmal sind ihre Bücher entmutigend voluminös. Wer findet heute noch die Muße, die Geduld, die innere Sammlung, einen tausendseitigen Wälzer zu lesen, der nichts Aufregenderes zum Thema hat als das Leben in der englischen Provinz des 19. Jahrhunderts? Es ist nun einmal unvermeidlich in dieser hektisch bewegten, übersättigten Zeit, dass die großen Romane der Vergangenheit mehr und mehr zugunsten einer leichter verdaulichen Kost in den Hintergrund abgedrängt werden. Und bei George Eliot gibt es außerdem bestimmte inhaltliche Komponenten, die geeignet sind, auch dem willigsten Leser die Lektüre zu erschweren, wenn nicht vollends zu verleiden. Zwar drehen sich ihre Geschichten alle um zwischenmenschliche Gefühlskonflikte, wie man sie aus dem Arsenal der bürgerlichen Familienromane kennt und wie sie eigentlich im herkömmlichen Sinne attraktiv sein müssten: Liebesverwicklungen, frustrierte Ehen oder Gewissenskämpfe zwischen Neigung und Pflicht; aber gleichzeitig sind sie auch, viel stärker als vergleichbare Werke von zeitgenössischen Autoren, Produkt und Spiegel eines erstaunlich hochgebildeten Verstandes.

Das äußert sich in den ungezählten Kommentaren, Traktaten, Sentenzen, Betrachtungen über Gott und die Welt, die den Fluss der Romanhandlungen ständig begleiten - man könnte auch sagen: ständig unterbrechen. Das äußert sich ferner in der Art und Weise, wie George Eliot ihre Grundgedanken beziehungsweise philosophischen Thesen über gewisse Figurenkonstellationen transportiert und sozusagen durchführt; am Beispiel „Middlemarch“ wird davon noch genauer die Rede sein. Und das äußert sich endlich - was besonders fatal ist - in der didaktischen Postulierung ei-

nes ziemlich steifleinenen und penetranten Tugendideals. George Eliots Prosa bildet eine merkwürdig anstrengende Mischung aus Ratio und Idealismus, aus Betulichkeit und philosophischem Scharfsinn, aus emotionsgeladener Erzählung und moralisierender Erläuterung; und diese Mischung – für den Intellektuellen zu sentimental, zu bieder auch, dagegen aber wiederum zu gescheit, zu trocken und zu prätentios für denjenigen, dem es nur auf gefühlvoll erzählte Begebenheiten ankommt – diese Mischung ist wohl heute weniger denn je geeignet, die Gunst des Publikums zu gewinnen.

Trotzdem scheint es, als hätte George Eliot gerade so, wie sie nun einmal schrieb, auf einen ganz bestimmten Menschenschlag zuzeiten doch recht anziehend gewirkt. Ich erwähne hier nur zwei kleine, sicher zufällige Beispiele aus der amerikanischen Belletristik: zum einen Dos Passos, der in seiner großen USA-Trilogie die Figur der Eleanor Stoddard zur eifrigen George-Eliot-Leserin macht; und zum anderen John Cheevers Romane um die Wapshot-Familie, deren weibliches Oberhaupt Sarah Wapshot an einer Stelle von sich behauptet, sie hätte „Middlemarch“ nicht weniger als sechzehn Mal gelesen. Eleanor Stoddard und Sarah Wapshot wirken als Figuren so verschieden wie ihre Schöpfer als Autoren, aber einiges haben sie bei näherer Betrachtung durchaus gemein. Beide sind sie Provinzlerinnen und abgeschnitten vom Kulturgetriebe. Beide sind sie unzufrieden mit den Lebensmöglichkeiten ihrer Umgebung, legen aber dennoch Wert auf die Bewahrung einer strengen, altmodischen Sittlichkeit. Und vor allem: Beide zeichnen sie sich durch ein diffuses Streben nach dem Höheren aus, durch geistig-künstlerische Ambitionen ohne Ziel und ohne Erfüllung.

Das sind tatsächlich genau die Züge, an die sich die unterschwellige Botschaft der George-Eliot-Romane richtet. Was einen Autor lebendig hält, was ihm die Liebe und die Dankbarkeit der Nachwelt sichert, ist nicht die Größe seiner Gedanken, nicht die Wahrhaftigkeit seiner Schilderungen und nicht die Schönheit seiner Sprache; es ist die Fähigkeit, einen Nerv zu treffen, irgend etwas in uns anzurühren, Vernunft oder Leidenschaft, Humor oder Schmerz; es ist der unwägbare Appell an jeden einzelnen, der ihn braucht, die tröstliche Botschaft: Du fühlst nicht allein. George Eliot verlebte viele Jahre ihrer Jugend – damals hieß sie noch einfach Marian Evans und konnte vom Romaneschreiben nicht einmal träumen – auf einem abgelegenen Bauernhof. Sie war tagtäglich mit den profanen Pflichten der Haushaltsführung beschäftigt und betrachtete es, ganz in der edlen Gesinnung ihrer späteren Buchheldinnen, als ein christliches und menschliches Gebot, diese stets gewissenhaft zu erfüllen; aber zweifellos empfand

sie dabei weder Glück noch Befriedigung und dürfte heimlich oft mit Gott und ihrem Schicksal gehadert haben. Sie war reizlos als Frau, dazu noch eisern puritanisch in ihren Moralauffassungen; aber gleichzeitig wurde sie zeitlebens beherrscht von einem beinahe kindlichen Anlehnungsbedürfnis, einer überströmenden Sehnsucht nach Liebe und Geborgenheit, nach „einem Menschen, der ihr alles und dem sie alles sein sollte“, wie es ihr späterer Ehemann und Biograph John Walter Cross formulierte. Sie besaß einen regen, immer hungrigen Verstand, las alle Bücher, die ihr in die Hände fielen, und nutzte jede Gelegenheit, um ihre Kenntnisse zu vervollkommen; es heißt sogar, sie hätte sehr genau um ihre eigenen Talente gewusst und sich von klein auf gern an Ruhmesträumen berauscht. Doch da ihr die unmittelbare Umgebung so gar keine Entfaltungsmöglichkeiten bot, muss sie andererseits wohl unvermeidlich, wie Tschechows drei Schwestern, das Gefühl genährt haben, dass ihr hohes Wissen weiter nichts als eine Quelle des Leidens sei, eine Kraftvergeudung, ein toter Ballast.

Für George Eliot, die Autorin, wurden all diese Widersprüche später allmählich geklärt und gelöst, und man könnte, etwas vereinfacht, sagen, es erfüllte sich, was sie als Mädchen träumte. Sie fand den Weg heraus aus provinzieller Enge, fand eine Arbeit, die ihr lag, fand Menschen, die ihr Wissen zu schätzen wussten, fand später sogar Liebe, Reichtum und Ruhm. Doch die Schmerzen und die einsamen Kämpfe ihrer Jugend konnte sie zeitlebens nicht vergessen, und fast alles, was sie als reife Frau über menschliche Konflikte zu sagen wusste, wendet sich bewusst oder unbewusst an jene, die im Schatten ihre banalen, unsichtbaren Kreuze schleppen und für die es kaum jemals zu einer glücklichen Lösung kommt.

So ist es beispielsweise charakteristisch, dass sie die meisten ihrer Romane vor dem Hintergrund einer ländlichen Gegend oder einer Kleinstadt spielen lässt und dass sie diesen Hintergrund mit einer oft geradezu langweilig wirkenden Akribie beschreibt. Sie bringt es fertig, sich seitenlang über das Postengerangel unter bornierten Provinzhonoratioren zu verbreiten oder über das Geschwätz zweier Bäuerinnen, betreffend eine neue Haube. Sie erfindet ein wahres Ameisengewimmel an Nebenfiguren jeglicher Art. Sie lässt sich ein auf Klatsch, auf Intrigen, auf kleinkarierte Geldgeschäfte; und dabei hat sie die seltene Gabe, ihren provinziellen Mikrokosmos zwar mit Wärme und Humor zu zeichnen, aber auch entschieden bloß zu stellen in seiner Spießigkeit und geistigen Öde. Die Welt George Eliots ist bunt und grau, ist friedlich und erbarmungslos, ist durch und durch erfüllt von einer grausamen, netten, unbesiegbaren Mittelmäßigkeit.

Und dort hinein stellt sie dann vorzugsweise solche Helden – oder Heldinnen zumeist –, die über einen weiteren Horizont als ihre Mitmenschen verfügen, die etwas vorwärts treiben, etwas bewirken wollen. Die Problematik des begabten, nach hohen Zielen strebenden Einzelnen in einem gesellschaftlichen Klima der Verständnislosigkeit – so etwa könnte man das Thema der wichtigsten George-Eliot-Romane umschreiben.

Zunächst erscheint das natürlich ein bisschen billig. Die Konstellation, dass da jemand quasi unter Larven die einzige fühlende Brust ist und an einer trivialen Umgebung scheitert, hat bei aller Differenziertheit, mit der sie ausgearbeitet wird, doch etwas Wehleidig-Sentimentales. Und George Eliot lässt ja ihre höher strebenden Geschöpfe nicht nur scheitern, sondern am Ende meist auch noch zu einem christlichen Ideal der Selbstbescheidung und der Nächstenliebe finden, sie verleiht Begriffen wie Entsagung, Opfermut und Resignation eine abschreckend missionarische Bedeutung, und wenn sie als Denkerin und Autorin bisweilen nicht recht ernst genommen wird, so liegt das, denke ich, vor allem an dieser Verzichts-ideologie. Denn was für Menschen wollen dergleichen lesen? Man ist geneigt, sich die Gemeinde der George-Eliot-Leser in Bausch und Bogen so zu denken, wie sie durch jene Figuren bei Cheever und Dos Passos repräsentiert wird: provinziell, vom Leben unbefriedigt, aber geistig und moralisch ambitioniert. Und obwohl doch diese Merkmale auch auf ungezählte Männer passen, stellt man sich dabei aus irgendeinem Grunde immer nur weibliche Leser vor: bebrillte Lehrerinnen, höhere Töchter und enttäuschte Ehefrauen – das klischeehafte Zerrbild einer unmodernen, unangenehmen Weiblichkeit.

Doch mit dieser Annahme wird das Format George Eliots unterschätzt. Gerade heute, da Entsagungslehren nicht mehr gefragt und die Frauen, die sie vielleicht einmal brauchten, im Aussterben begriffen sind, zeigt sich deutlicher denn je, dass die Substanz, die Gedankenkraft des Eliotschen Werkes weit über die veränderlichen Werte von Moral und Ideologie hinausreicht – so wie ja oft die Schöpfungen der Dichter nur jenseits ihrer theoretischen Ansichten und weit länger als diese leben. George Eliots Geschichten können jeden betreffen, der in diesem Moment erfolglos gegen die zähe Maschinerie der Mittelmäßigkeiten anrennt; jeden, der sich irgendwann einmal aus der Höhe ehrgeiziger Jugendträume auf einen unscheinbaren Platz an der Peripherie zurückziehen musste; jeden, der die drängende Sehnsucht nach Taten kennt, nach Aufbruch und nach Leidenschaft und der doch nie den Weg aus den engen Grenzen eines vorgezeichneten Daseins findet. Sie betreffen die Fremdlinge in der Menge, die Märtyrer des leer laufenden Alltags, deren Einsamkeit durch nichts je ge-

bannt werden kann und deren Hoffnung uferlos im Unerreichbaren verschwimmt. Sie betreffen eine Spielart menschlichen Leidens, die mit anderen Mitteln als denen der Kunst kaum wahrzunehmen ist, aber es gibt sie, heute wie vor hundertfünfzig Jahren, und es wird sie aller Voraussicht nach auch in den nächsten hundertfünfzig Jahren noch geben.

Gleich das Präludium des Middlemarch-Romans – und damit komme ich nun endlich zu meinem eigentlichen Gegenstand – bezieht sich just auf diesen Punkt. „Hier und da“, schreibt die Autorin in einem Kommentar, den sie der Handlung voranstellt, „wächst ein junger Schwan unter den Entlein auf dem trüben Teich unruhig heran und findet nie den lebendigen Strom, auf dem er in Gesellschaft seiner ruderfüßigen Artgenossen dahinziehen kann. Hier und da wird eine heilige Theresia geboren, die kein großes Werk vollbrachte, deren liebebeerfüllte Herzschläge und deren Seufzen nach einer unerreichten Tugend gegen unüberwindliche Hindernisse stoßen, anstatt sich in einer dauerhaften Tat zu verwirklichen.“

Es geht also in „Middlemarch“ um die Geschichte einer verhinderten heiligen Theresia von Avila, die im „trüben Teich“ der englischen Provinz vergebens nach würdigen Aufgaben sucht. Das weckte auf Anhieb meine Neugier. Die Frage, unter welchen Bedingungen Frauen gesellschaftlich wirksam werden können – oder eben beim besten Willen nicht –, hatte mich schon oft beschäftigt, und so ließ ich mich weder durch den respektablen Umfang des Romans noch durch gewisse nicht ganz zeitgemäße Ausdrucksformen – etwa das „Seufzen nach einer unerreichten Tugend“ – in meinem Leseeifer dämpfen. Ich war gespannt auf die verheißene Geschichte und bereit, sie genau so zu lesen, wie die Autorin sie geschrieben hatte.

Und dann ging also der Vorhang hoch, und gleich das Erste, was ich vorgeführt bekam, war ein Porträt der Heldin des Romans, der jungen Dorothea Brooke. Auf sie bezieht sich der Kommentar des Präludiums; ihr Schicksal soll ihn mit Leben erfüllen. Da treten also zwei junge Schwestern auf, die eine praktisch und prosaisch, die andere in höheren Regionen schwebend; die Konstellation erinnert ein wenig an Jane Austens „Gefühl und Verstand“. Celia, die praktische Schwester, bittet Dorothea so beschämt und zögernd, als spräche sie eine grobe Zumutung aus, mit ihr zusammen den Schmuck zu betrachten, den die beiden von ihrer Mutter geerbt haben; aber Dorothea erwidert prompt: „Nun, weißt du, liebes Kind, wir sollten ihn nie tragen.“ Und da die Andere auf ihrer Bitte besteht, ruft sie voller Verwunderung: „Du würdest ihn gern tragen? Natürlich nehmen

wir ihn dann heraus. Warum hast du mir das nicht früher gesagt?“ Der Schmuck wird nun herbei geholt und betrachtet; doch Dorothea will davon kein Stück für sich, „nicht um alles in der Welt“. Und als Celia sie eingeschüchtert fragt, ob sie es denn für unrecht halte, Schmuck zu tragen, tröstet sie die Schwester mit der folgenden Sentenz: „Auch Seelen haben eine Hautfarbe, was der einen steht, steht der anderen nicht.“ Der Clou der Szene aber soll noch kommen: Dorothea ist trotz ihrer spartanischen Gesinnung durchaus nicht blicklos für schöne Dinge und findet unverhofft Gefallen an einem Smaragdring mit passendem Armband. Sie beschließt, diese Kleinode doch zu behalten, und die überraschte Celia erkundigt sich daraufhin gespannt, ob sie sie bei Gesellschaften tragen werde. Hier jedoch lässt Dorothea, die den Schmuck natürlich nur besitzen will, „um ihre Augen an diesen kleinen Fontänen reiner Farben zu weiden“, für Sekunden die christliche Sanftmut fahren und versetzt der Schwester einen richtigen kleinen Hieb, indem sie „ziemlich hochmütig“ erwidert: „Vielleicht. Ich kann nicht voraussehen, wie tief ich noch einmal sinken werde.“

Viele Kritiker haben bewundernd vermerkt, mit welcher Prägnanz diese erste Szene das Bild der Heldin im ergiebigen Kontrast zur „normalen“ Gegenfigur der Celia entwirft. Und tatsächlich bezeichnet sich Dorothea hier wie auch während der folgenden Passagen nahezu in jedem Satz, den sie ausspricht, und in jedem Gedanken, den sie denkt. Sie bezeichnet sich als hochherzige junge Dame, die den Durchschnittsmenschen ihrer Umgebung moralisch weit überlegen ist. Die Schmuck und schöne Kleider als eitel verschmäht. Die das Reiten aufgibt, weil es ihr zu viel Spaß macht. Sie verachtet alle Annehmlichkeiten des Lebens, sogar die Genüsse der Schönheit und Kunst. Dagegen legt sie ein ausgeprägtes Interesse für Religion und Wohltätigkeit an den Tag.

Das alles hätte ich mir ja denken müssen. Warum dann aber war mir diese Dorothea, die ich doch aufrichtig guten Willens, fast mit dem Vorsatz, sie zu mögen, kennen lernte, dann so verblüffend unsympathisch? Nur sehr langsam kam ich dahinter, dass es gerade an der begeisterten Präsentation durch die Autorin lag. Soviel ich weiß, war George Eliot für keine andere Gestalt, die sie vor- oder nachher je erfunden hat, so engagiert und eingenommen wie für diese. Sie erkennt durchaus das Fragwürdige an Dorotheas Weltverständnis und bringt den Widerspruch zwischen hochfliegendem Idealismus auf der einen und gewöhnlicher Menschlichkeit auf der anderen Seite realistisch und nicht ohne Humor zum Ausdruck. Doch selbst dabei spürt der Leser durch jede Zeile, dass sie sich rettungslos in ihre potentielle heilige Theresia, auch noch in deren Irrtümer und Über-

spanntheiten, verliebt hat. Und solche Parteilichkeit eines Schöpfers ist ja meistens nicht gerade von Vorteil für die Qualität seines Werkes. Der englische Kritiker Gerald Bullet meint ironisch, George Eliot führe die Figuren, welche ihre „unbeschränkte moralische Zustimmung“ fänden, dem Leser vor „wie eine stolze Mutter auf einer Säuglingsausstellung“. Er umschreibt damit eine typische Schwäche in fast allen Romanen dieser Autorin: die penetrante Glorifizierung viktorianischer Tugendhelden. Für ihr Verhältnis zu Dorothea aber kann man das Bild von der „stolzen Mutter“ auch noch in einem ganz direkten und emotionalen Sinne gebrauchen: Es ist, als hätte sich George Eliot – zur Entstehungszeit des Buches eine kinderlose Frau um die Mitte der Fünfzig – in dieser Figur tatsächlich eine spirituelle Tochter geboren, ein verklärtes Abbild ihrer eigenen Jugend.

Leider findet die Art, wie Dorothea präsentiert wird, ihre Entsprechung in der Art, wie sie sich selber präsentiert. Denn das tut sie im Wortsinn: Sie präsentiert sich. Sie stellt die Schönheit ihrer Seele wie vor einem Publikum zur Schau. Zweifellos ist sie die stärkere, die interessantere der beiden Schwestern; aber es wirkt doch reichlich unangenehm, wie sie Celia deswegen begünstigt und unter massiven moralischen Druck setzt. Zweifellos bildet sie unter ihren Mitmenschen eine Ausnahmeerscheinung. Befremdlich ist nur, dass sie sich selbst auch ganz bewusst als Ausnahmeerscheinung sieht und dass sie partout den Ehrgeiz hat, noch bei den banalsten Gelegenheiten demgemäß zu reagieren. Wie selbstgerecht erscheint die Großmut, mit der sie der profanen Schwester gestattet, was ihr zu schlecht ist für die eigene Person! Wie anmaßend schaut sie von der Höhe ihrer vortrefflichen Gefühle herab auf alle, die nicht so vortrefflich zu fühlen verstehen!

Nein, ich fand sie geradezu widerlich. Ich konnte prahlerisch inszenierten Edelmut noch nie vertragen, im Leben nicht und nicht in der Literatur. Gleich beim Lesen jenes aufschlussreichen Schmuck-Dialoges wie auch der folgenden ähnlich gelagerten Szenen zwischen den beiden Schwestern trat ich voller Empörung auf Celias Seite und dachte mir an deren Stelle ironische Antworten für Dorotheas noble Unverschämtheiten aus. Und diese Wirkung ist natürlich nicht im Sinne der Autorin. Zwar soll der Leser Dorotheas Puritanismus als übertrieben, ihre Lebensweise als inkonsequent und ihre Bestrebungen als wenig effektiv, oder sagen wir ruhig: als sinnlos begreifen; doch er soll andererseits auch begreifen, dass solche Fehlhaltungen keineswegs, wie ich es sehe, moralischem Dünkel, sondern vielmehr einer unausgeschöpften beziehungsweise irregeleiteten Quelle der Güte und des Mitleids entspringen. Dorothea weiß einfach nicht, wohin mit

ihrer überschäumenden seelischen Kraft, und so erlegt sie sich selbst lauter unproduktive und übereifrige Verpflichtungen auf – dies etwa mag die Intention George Eliots gewesen sein.

Ich aber fand an den äußeren Kundgebungen von Dorotheas Idealismus eigentlich nur darum etwas auszusetzen, weil ich den angeblich dahinter verborgenen humanistischen Kern eben nicht entdeckte; andernfalls hätte ich sie auch in extremster Form noch akzeptieren können. Bei einer Frau, die erfüllt ist von einem Ziel, einer wirklichen Mission, von schmerzlichem, zu Taten drängendem Mitleid und sozialer Leidenschaft, bei solch einer Frau wäre es nur natürlich, wenn sie auf Schmuck, auf modische Kleider und auf das Reiten verzichten würde. Doch das täte sie dann nicht, wie Dorothea, um einem theoretischen Grundsatz zu folgen, sondern weil sie ganz einfach keine Zeit und keine Gedanken für dergleichen hätte – sofern sie nicht ihren persönlichen Besitz an nützlichere Zwecke zu wenden wüsste. Auch solch eine Frau würde unvermeidlich auf die anders Gearteten einen gewissen moralischen Druck ausüben. Wo immer das Handeln eines einzelnen Menschen hergebrachte Maßstäbe zu verschieben und in Frage zu stellen droht, dort ruft es notwendigerweise Unbehagen, Ärger, sogar Hass hervor. Aber diese Überlegung zeigt nur um so klarer, dass Dorothea im Grunde ein ganz zahmes und konventionelles Produkt ihrer Umgebung ist. Nicht innere Veranlagung, sondern die Fähigkeit zu äußerer Selbstüberwindung lässt sie – in Maßen – aus dem Rahmen fallen.

So lehnt sie etwa Vergnügungen ab, obwohl sie sich, was ausdrücklich betont wird, über den Glanz eines Edelsteines und die Schnelligkeit eines Reitpferdes ebenso freuen kann wie andere Mädchen. George Eliot bewertet das nicht einen Augenblick negativ. Im Gegenteil, sie scheint es sogar höher zu schätzen, wenn man freiwillig auf einen Genuss statt unter dem Druck der Notwendigkeit auf etwas Gleichgültiges verzichtet und wenn man Askese rein um ihrer selbst statt um eines Zweckes willen übt; und dazu muss erwähnt werden, dass auch sie während ihrer Jugend als Marian Evans eine intensive Phase des fanatischen Puritanismus durchlebte, eine Phase, in der sie noch die einfachsten Zerstreuungen wie gefährliche Orgien mied und gerade das, was sie am meisten anzog, die Musik und die Romanliteratur, für besonders sündhaft und verwerflich hielt.

Sie besaß Verstand und Humor genug, um diese Überspanntheit mit zunehmender Reife aus der eigenen Lebenshaltung zu verbannen. Als Autorin aber blieb sie zeitlebens verliebt in die Idee des Opfermutes, in die Grundidee des Positivismus, dass der Mensch erst dort wahrhaft mensch-

lich handelt, wo er seine persönlichen, sprich: egoistischen Gefühle und Wünsche um höherer Ziele willen aufgeben lernt. Und mit dieser Idee konnte ich, die ich einem völlig anders wertenden Zeitalter entsprossen war, mich noch nicht einmal theoretisch befreunden, geschweige denn im Hinblick auf Dorothea. Ich sah immer nur die Ziellosigkeit und Leere hinter ihren selbstbewussten Worten, immer nur den klaffenden Abgrund zwischen hohen Nützlichkeitsambitionen und tatsächlicher Unfähigkeit zu nützen. Dass sie Smaragde in der Schublade aufbewahrt, um ihre Augen daran zu weiden, kam mir unmoralischer vor, als wenn sie sie wie ein „gewöhnliches“ Mädchen bei Gesellschaften getragen hätte, und dass sie gewaltsam in sich unterdrückt, was ihr eigentlich Freude machen würde, ließ sie für meine Begriffe – und zwar gerade im Kontrast zu der vernünftig und natürlich reagierenden Celia – schlichtweg als Heuchlerin erscheinen. Es ist ein merkwürdiger Effekt: Die Autorin legte offenbar Wert darauf, Dorothea eine bedingungslose, kristallklare Aufrichtigkeit zu verleihen – die Eigenschaft, die sie mit Recht bei ihren positiven Heldinnen am meisten schätzt –, und trotzdem, wie zum Hohn, geht von dieser Figur, was immer sie auch sagt und tut, eine unterschwellige Verlogenheit aus.

Am klarsten äußert sich ihr Wesen bei der Wahl ihres Ehemannes: Obwohl sie nämlich von einem hübschen und netten jungen Mann umworben wird, nimmt sie den Heiratsantrag eines alternden vertrockneten Gelehrten an; und zwar in der Hoffnung, ihm bei der Vollendung eines großen Werkes über Religionsgeschichte helfen zu können. Diese Konstellation bildet das zentrale, das Weichen stellende Moment, durch das ihre Lebensauffassung geprüft und in die Praxis umgesetzt werden soll. Dorothea nämlich glaubt, dass ihre Ohnmacht und soziale Unfruchtbarkeit in einem Mangel an Bildung begründet liegt und dass die Gelehrsamkeit Casaubons, des vermeintlichen „großen Mannes“ ihr zu einem tieferen Wissen und daraus folgend auch zu größerer gesellschaftlicher Tatkraft verhelfen kann.

Der Gedanke deckt sich auf der einen Seite mit den Ansichten der Autorin, welche „education“ für das wichtigste Schlagwort der Emanzipationsbewegung hielt, häufig die Oberflächlichkeit weiblicher Ausbildung beklagte und immerhin ja auch den eigenen Aufstieg und die eigene Befreiung hauptsächlich ihrem umfangreichen Wissen zu verdanken hatte. Doch um so mehr erstaunt uns andererseits der konkrete Weg, auf dem sie ihre Heldin, und zwar mit solcher Selbstverständlichkeit, als wäre es der einzig mögliche, nach Bildung und Wirksamkeit streben lässt: der Weg über die Gemeinschaft der Ehe. Wie denn? Dorothea braucht erst einen Mann, um sich entfalten und nützlich machen zu können? Sie verlangt nach weiter

nichts als einer geistigen Stütze, einem Führer und Herrn, dem sie gehorchen darf? Und allein im Dienst an seinem Lebenswerk soll dann ihr eigenes bestehen? Es ist kaum zu glauben, dass diese Orientierung aus der Feder einer Autorin stammt, die an Denkkraft und Ideenreichtum die meisten Männer ihrer Zeit, und nicht nur ihrer, weit übertraf; aus der Feder einer sozial wie auch persönlich benachteiligten Frau, die sich ihr Brot von Jugend auf durch harte Arbeit verdienen musste und dabei ohne fremde Hilfe mit größeren Schwierigkeiten fertig wurde, als Dorothea je erfährt; aus der Feder einer Engländerin zumal, die das Vorrecht öffentlichen Wirkens in einem für das 19. Jahrhundert vergleichsweise hohen Ausmaß genoss. Und doch war sie, die geniale George Eliot, sehr wohl imstande, die wahre Stärke und natürliche Mission der Frau ausschließlich im Gefühl zu sehen, in jener hingebungsvollen Liebe, die absolute Unterordnung einschließt, im selbstlosen, opferbereiten Gehorsam gegenüber dem Vater oder Ehemann.

Entsprechend sind denn auch die wichtigsten Frauengestalten dieser Dichterin beschaffen. „Es ist, als hauchte ihnen erst der Mann die Seele ein“, bemerkt dazu Helene Richter, und sie hat recht: Von den typischen George-Eliot-Heldinnen verspürt nicht eine den Impuls, aus eigener Kraft etwas Bedeutsames zu leisten. Alle warten sie immer nur auf die Ergänzung, die Erlösung durch den Mann, auch Dorothea, die ausdrücklich als eine zu spät geborene heilige Theresia von Avila konzipiert ist. Aber hat vielleicht die heilige Theresia im stillen Kämmerlein darauf gewartet, dass ein „großer Mann“ ihr die Seele einhaucht? Und Antigone – auch sie wird von George Eliot in Analogie zu Dorothea erwähnt – hat Antigone erst einen „großen Mann“ konsultiert, bevor sie ihren Bruder begraben ging? Welche wirklich begabte und berufene Frau verdankt schon ihre Aktivierung dem Zufall einer Richtungweisenden Männerbekanntschaft? Die Problematik solcher Frauen scheint doch eher daraus zu resultieren, dass sie gerade durch ihre Begabung und Berufung in Konflikte mit männlichen Partnern gerieten – dass sie die Verwirklichung ihrer Ideen nicht selten sogar, wie beispielsweise auch die heilige Theresia, mit einem gänzlichen Verzicht auf Liebe und Ehe bezahlen mussten.

Dorothea aber hat an dieser Problematik keinen Teil. Weder verfügt sie über die Substanz und Energie, um einen selbständigen Weg einschlagen zu können, noch bewährt sich der Ernst ihres Willens in der Entscheidung zwischen einem sozialen Ziel und einem greifbaren persönlichen Glück. Ihre Lebensgestaltung ist ganz konventionell an die beiden Heiratskandidaten gebunden, die ihr zur Verfügung stehen; und der eine bietet ihr

eben nur das provinzielle Dasein einer Landedelfrau, während sie sich bei dem anderen ein herausragendes Schicksal verspricht. Mithin ist das Motiv, das Dorothea in die Ehe mit Casaubon treibt, zwar allerdings sehr ungewöhnlich für ein junges Mädchen, doch eigentlich entspringt es eher der Hilflosigkeit als der Seelengröße.

Hinzu kommt, dass sie sich – man möchte sagen: selbstverständlich – in Casaubon täuscht; und die Art, wie sie sich in ihm täuscht, hat abermals etwas Bezeichnendes. Es braucht nämlich keineswegs besonderen Scharfblick, um Casaubon zu durchschauen. Für die meisten Personen, die ihn kennen, und auch für den Leser selbst ist er von Anfang an, was er dann auch, zu spät, in Dorotheas Augen wird: ein pseudointellektueller Pedant, staubtrockenes Wissen sinnlos wiederkäuend, verknöchert und hoffnungslos unfruchtbar. Mag sein, dass die praktischen Tiptoner Bürger ihn nicht viel anders eingeschätzt hätten, wenn er tatsächlich ein Genie gewesen wäre, aber dieser Einwand fällt hier nicht ins Gewicht, da Dorothea ja ebenfalls, trotz ihres Anspruchs, tiefer zu blicken, nur aufgrund eines ziemlich vorschnellen ersten Eindrucks wertet und handelt. Denn was ist es anderes als jungmädchenhaftes Wunschdenken, als das leidige weibliche Bedürfnis, die eigenen unerreichbaren Ziele auf den nächstbesten Mann zu projizieren, das in ihr die Vorstellung weckt, Casaubon wäre eine Geistesleuchte? Und was sonst als ihre selbstgerechte Isolation lässt sie gegen jede Vernunft auf diesem vermeidbaren Irrtum beharren?

Sie ist sich durchaus darüber klar, dass sie mit ihrer Haltung völlig allein steht: „Natürlich würde alle Welt in der Gegend um Tipton diese Heirat missbilligen. Dorothea kannte niemanden, der so wie sie über das Leben und seine höchsten Ziele dachte.“ Indessen kommt ihr keinen Moment der Gedanke, sich etwa mit einem Vertreter des anderen, des nicht-idealistischen Lagers zu konfrontieren oder auszusprechen; offensichtlich kann sie solch prosaischen Menschen wie Mrs. Cadwallader überhaupt keine bedenkenswerten Argumente zutrauen. In der felsenfesten Überzeugung, dass ihre Sicht auf die Dinge richtig, die der anderen aber falsch ist, fasst sie zuerst eine völlig abstruse Meinung über Casaubon und dann den noch abstruseren Entschluss, seine Frau zu werden. Dies hat nichts von der Einsamkeit des Avantgardisten es ist nur esoterischer Eigensinn. Der Mut, mit dem sich glühende Unvernunft bisweilen hoch über das Ameisengewimmel der irdischen Vernunft erheben kann, schlägt hier in ganz gewöhnliche Dummheit um.

So war ich, als ich Dorothea nach einem kleinen Sprung der Handlung bereits auf ihrer Hochzeitsreise tränengebadet in einem römischen Zimmer

wieder traf, denn auch beim besten Willen nicht imstande, das von der Autorin verlangte Mitgefühl für sie aufzubringen; ich sagte mir sogar achselzuckend, sie bekomme doch genau, was sie verdiene. Dorothea hat nun also erkannt, dass Casaubon alles andere ist als der „große Mann“, den sie in ihm sah; dass er sie nicht zu den Gipfeln menschlichen Geistes, sondern immer nur weiter durch eine dürre, ausgelaugte Talsohle führen wird; dass sie mitsamt ihren Idealen auf das falsche Pferd gesetzt hat.

Was nun? Eine Abwendung oder gar Trennung von Casaubon steht außer Frage. Schließlich kann er nichts für seine geistige Armut; er hat keinerlei Schuld an Dorotheas Enttäuschung und weit stärker als sie daran zu leiden. Auch erinnern wir uns, wie George Eliot über die Pflichten der Frau in der Ehe dachte. Dorothea ist nun einmal mit Casaubon verbunden, also muss sie ihm blind und kritiklos gehorchen, auch wo er Forderungen an sie stellt, die ihrem Gewissen widersprechen. Sie muss ihn bei seinem Werk unterstützen, obwohl sie an dessen Wert nicht glaubt. Sie muss ihre Jugend, ihren Tatendrang und alle ihre Wünsche lebendig begraben und darf dabei noch nicht einmal vor sich selbst, geschweige denn nach außen hin eingestehen, dass sie in diesem ehelichen „Joch“ – ein wiederholt gebrauchter Ausdruck der Autorin – zutiefst unglücklich ist, dass sie Casaubon nicht mag, weder als Menschen noch als Mann, und dass sie bitter bereut, ihn geheiratet zu haben. Hier in der Beziehung zum Ehepartner, werden mithin genau die Züge, die George Eliot so bewundernswert und mir so ärgerlich an Dorothea erscheinen, auf die Spitze getrieben: ihr Opfermut, der auch dann nicht wankt, wenn das Opfer jeglichen Sinnes entbehrt, und ihre viktorianische Tugend, die immer ein Produkt der Selbstverleugnung beziehungsweise des Bestrebens ist, natürliche Regungen zu unterdrücken.

Wohlgemerkt, die in der Middlemarch-Kritik gelegentlich vertretene Ansicht, Dorothea werde durch die zeitgemäße Mustergültigkeit ihres Betragens zu einer leblosen Edelheroine, einem bloßen Sprachrohr des Idealismus, habe ich keinen Augenblick geteilt. Ich war von ihrer Geschichte und namentlich von ihrem seltsamen Ehedrama mit Casaubon genauso fasziniert wie wohl die meisten Leser vor mir, und sogar der Umstand, dass sie dauernd meinen Widerwillen und Verdruss erregte, sprach ja nur für ihre Lebendigkeit. Doch immer klarer schien mir in dieser Figur eine ganz bestimmte Lebenshaltung unfreiwillig entlarvt zu werden. Sogar der Ibsen-sche Begriff der „Lebenslüge“ drängte sich meiner Betrachtung auf, ein Begriff, der scheinbar überhaupt nicht zum Thema und zu dieser Autorin passt; denn George Eliot wäre vollkommen wesensfremd und abstoßend

zynisch vorgekommen, was Ibsen seinen Doktor Relling so unverblümt postulieren lässt: dass man die Lebenslüge, die das „stimulierende Prinzip“ und Fundament des bürgerlichen Glückes sei, in den Menschen aufrecht erhalten müsse. Tatsächlich aber handelt ausgerechnet Dorothea, das idealste der George-Eliot-Geschöpfe, genau diesem Postulat entsprechend: Sie hält die Lebenslüge in Casaubon aufrecht. Und sie hat wahrhaftig allen Grund dazu. Casaubon ist krankhaft überempfindlich; er verträgt nicht die geringste Kritik. Als Dorothea einmal ihre Demut ablegt und gegen ihn aufzubegehren versucht, erleidet er einen lebensgefährlichen körperlichen Zusammenbruch. Jedermann kennt solche Casaubons, solche tragischen Gestalten, die ihren ganzen Lebensinhalt, ihre beste Kraft und Energie auf eine große Lüge ausgerichtet haben und die sich, wenn diese Lüge zerbröckelt, nur noch leidenschaftlicher daran klammern; wahrscheinlich treten sie in unserem Jahrhundert sogar häufiger auf den Plan als zur Entstehungszeit von „Middlemarch“. Wie soll man sich gegen sie verhalten? Spricht man die befreiende Wahrheit aus, so bereitet man ihnen unerträgliche Schmerzen, und belässt man sie endlos im Wahn der Lüge, so beleidigt man ihre menschliche Würde. Ist ihnen überhaupt zu helfen?

Nun ist das allerdings nicht die Frage, die die Autorin an dem ehelichen Spannungsverhältnis interessiert. Zwar drückt sie dem armen Casaubon bei jeder Gelegenheit ihr Mitgefühl aus, doch es geht ihr weniger um das seelische Dilemma des Mannes, sondern um die Bewährung der Frau; und so lässt sie Dorothea überhaupt keine Wahl, als ihrem Gatten allezeit entsagenden Gehorsam zu leisten. Ob ein solcher Gehorsam auch tatsächlich das geeignete Mittel ist, um der verfehlt geschlossenen Ehe wenigstens ein bisschen Sinn und Glück zu geben, das fragt sich George Eliot genauso wenig, wie sie sich ein paar Seiten früher gefragt hat, mit welchem Ziel Dorothea auf das Reiten und auf den Familienschmuck verzichten sollte. In beiden Fällen zählt ausschließlich die vorhandene Bereitschaft zur Selbstüberwindung; Begriffe wie „Zweck“ oder „Nützlichkeit“ erscheinen vor diesem Hintergrund fast vulgär.

Indessen geht jedoch sehr deutlich aus der Handlung hervor, dass Dorotheas edle Selbstüberwindung Casaubon nicht nur nicht glücklich macht, sondern dass sie sein Unglück sogar noch verschlimmert. Natürlich weiß er nicht direkt Bescheid über die Enttäuschungen seiner Frau und ihre wirklichen Gefühle ihm gegenüber. Doch eine Ahnung von alledem muss mit der Zeit ganz unvermeidlich durch den Panzer seiner Lebenslüge dringen. Selbst noch in Dorotheas Fügsamkeit muss er eine Diskriminierung wit-

tern, selbst noch in ihrem rücksichtsvollen Schweigen eine Anspielung auf sein Versagen. Und ist das nicht am Ende ein verständlicher Vorgang? Hatte Gorki nicht recht, wenn er meinte, durch Mitleid erniedrige man den Menschen? Ja, erniedrigend ist Dorotheas Mitleid, erniedrigend ihre heroische Tugend und erniedrigend ihre übertriebene „pflichttreue“ Sorge um Casaubon, ihre permanente Mustergattinnen-Haltung, die das Fehlen echter Liebe nur noch schmerzlicher fühlbar macht.

Kein Wunder also, dass Casaubon gereizt und mitunter auch ziemlich beleidigend auf das Verhalten seiner Frau reagiert. Einmal wird sie dadurch fast – aber eben nur fast – bis an die Schwelle des offenen Hasses geführt: Nachdem Casaubon eine ihrer Annäherungen schroff zurückgewiesen hat, kommen ihr doch tatsächlich Zweifel, ob er all ihre Opfer überhaupt verdient. „In solcher Krise wie dieser“, kommentiert die Autorin, „beginnen manche Frauen zu hassen.“ Manche Frauen schon, aber nicht Dorothea. Die ringt sich alsbald, wie nach jeder ihrer kleinen Rebellionen, zu „entschlossener Ergebung“ durch, erstickt allen Groll und bietet Casaubon großmütig die Versöhnung an.

Ach hätte sie nur dieses eine Mal ihren Aggressionen freien Lauf gelassen! Wie gesund, wie menschlich wäre es gewesen, wie befreiend geradezu, wenn sie den Mann, den sie so lange durch ihr Mitleid kränkte, endlich einmal einer heißen, starken Leidenschaft gewürdigt hätte! Aber nein, die dumpfe Gewitterschwüle über dieser Ehe darf sich nie entladen, jedes offene Wort, jeder spontane Impuls wird sogleich beflissen niedergezwungen, und das Versteckspiel geht immer weiter. Casaubon durchlebt in aller Stille das Martyrium des alten Mannes an der Seite einer jungen schönen Frau, die er nach Lage der Dinge nur für seine heimliche Feindin halten kann. Dorothea wiederum erleidet, ebenfalls in aller Stille, das doppelte Elend der sowohl unterdrückten als auch noch sich selbst unterdrückenden Gattin.

Hinzu kommt, was Tolstoi diskret als „Tragödie des Schlafzimmers“ umschreibt. Natürlich wird bei George Eliot, wie bei den meisten viktorianischen Autoren, Sexuelles grundsätzlich ausgespart. Trotzdem schreibt sie keineswegs wie eine verklemmte, dem Problematischen zimperlich ausweichende Frau. Auf ihre Art vermag sie die Beziehung zwischen Mann und Frau genauer und eindringlicher zu beleuchten als andere durch die freimütigsten Beischlafszenen. Und ein besonders schöner Beweis dafür ist ihre Zeichnung der Casaubonschen Ehe, die psychologisch so stimmig wirkt, dass der aufmerksame Leser ganz selbstverständlich auch eine Vor-

stellung von dem gewinnt, was sich im Schlafzimmer der beiden abspielt. Dorothea hat also aus Idealismus einen höchst unattraktiven, vergrämten, vorzeitig gealterten und außerdem noch kränkenden Gelehrten geheiratet. Vor allem seine leibliche Hässlichkeit wird immer wieder hervorgehoben. Casaubon ist, nach Art der Stubenhocker, bleich. Beim Sprechen pflegt er irritierend zu „blinzeln“. Er hat im Gesicht zwei Muttermale „mit Haaren darauf“, wie Celia angewidert sagt, und seine Tischmanieren sind so unappetitlich, dass man ihm gar nicht gegenüber sitzen mag. Wohl erklärt Dorothea *vor* der Ehe, voller Vertrauen auf die vermeintliche „große Seele“ ihres Verlobten und auf die eigene asketische Gesinnung, solche Äußerlichkeiten für belanglos und weist Celia, die sich rein physisch von Casaubon abgestoßen fühlt, mit rigoroser Strenge zurecht: Man könne Menschen doch nicht ansehen wie „bekleidete Tiere“. Aber *in* der Ehe dann, zumal wenn sich Casaubons „große Seele“ als Fata Morgana erweist, dürfte sie darüber bald ein wenig anders denken lernen. So idealistisch ist keine Frau, dass sie auf Dauer imstande wäre, ihres Mannes Leiblichkeit zu ignorieren.

Mrs. Cadwallader lässt an einer Stelle die Bemerkung fallen, Dorotheas Verbindung mit dem welken Casaubon sei ja so, „als ginge sie ins Nonnenkloster.“ Aber dieser Kommentar trifft nicht den Kern der Sache. Er zielt lediglich darauf ab, dass Casaubon wohl kein sonderlich geeigneter Liebhaber für ein junges Mädchen ist. Gewiss, in seiner knöchernen Korrektheit, seiner körperlichen wie auch emotionalen Kraftlosigkeit und seiner Furcht vor jeder Selbstentblößung, jeder menschlichen Nähe und Wärme dürfte er kaum fähig sein, Zärtlichkeit zu geben oder zu empfangen und dürfte Dorothea die Genüsse der Liebe nur in sehr bescheidenem Maße lehren; soweit hat Mrs. Cadwallader recht. Aber nichtsdestotrotz besteht ein großer Unterschied zwischen einem „Nonnenkloster“ und der engen körperlichen Gemeinschaft mit einem schlaffen und kränklichen Mann. Das Ehepaar benutzt ein gemeinsames Bett. Wenn Casaubon an Schlaflosigkeit leidet, lässt er sich zum Zeitvertreib von Dorothea etwas vorlesen. Oft muss sie Krankenschwesterdienste für ihn verrichten, von denen einige vermutlich äußerst ekelerregend sind. Sie hört in jeder Nacht sein Ächzen, sein Hüsteln. Sie riecht die Ausdünstungen seines Leibes. Hätte sie sich für das Kloster entschieden wie die heilige Theresia, so wäre ihr dergleichen erspart geblieben. Doch Dorothea ist keine Klosterjungfrau. Sie ist gesund und jung und kräftig, ist auf ihre Weise sogar lebenshungrig, und kein Ideal der Welt kann sie hindern, eine vage Sehnsucht nach dem zu empfinden, was im Präludium diskret „erfüllte Weiblichkeit“ genannt wird. Und so

liegt die Schlussfolgerung nicht fern, dass sie zwar von den Freuden des Ehestandes keine, von seinen Nöten und Peinigungen aber allerhand zu kosten bekommt und dass die bedrückende Atmosphäre, die zwischen ihr und Casaubon herrscht, eine Atmosphäre der Freudlosigkeit, des Unbefriedigtseins und der verborgenen Qual, auch auf diesen quasi biologischen Faktor zurückzuführen ist.

Im zeitgeschichtlichen Kontext betrachtet, gleicht die Ehe der Casaubons einem Bollwerk – einem protzigen, gnadenlosen, unverrückbaren moralischen Bollwerk. Sie wird als tragisches, die menschliche Substanz beider Partner beschädigendes „Joch“ gewertet und im selben Atemzug zur humanistischen Notwendigkeit erhoben. Sie wird verurteilt und wird dennoch heilig gesprochen. Sie erlangt selbst dort noch einen höheren Sinn, wo sie ganz offensichtlich keinen mehr hat, und mit nachgerade symbolischer Klarheit manifestiert sich in ihrem Wesen, was zu jener Zeit so viele Menschen unlösbar verband und hoffnungslos trennte, was sie aufrecht hielt und was sie zerstörte: der teuer erkaufte Sieg des sittlichen Prinzips über die Natur. Sie ist ein Musterbeispiel für genau die Form der bürgerlichen Ehe, die nur wenige Jahrzehnte später zum Gegenstand aufrührerischer Kritik und kühner Entlarvung werden sollte. Da nahmen dann Männer wie Sigmund Freud, wie Henrik Ibsen oder D. H. Lawrence jenes heilige Bollwerk unter Beschuss und rissen ihm respektlos alle seelenvollen Fassaden und Verzierungen ab, um der schockierten Welt seine roh entblößten Mechanismen zu präsentieren. Und die Kenntnis dieser Mechanismen prägt natürlich heute unsere Sicht auf die Dinge. Ein moderner Psychologe würde die Beziehung zwischen Dorothea und Casaubon selbstverständlich als neurotisch und neurotisierend bezeichnen, und er würde dabei Dorotheas Selbstverleugnung, die George Eliot noch glorifizieren wollte, für genauso verhängnisvoll halten wie die schroffe Unzugänglichkeit Casaubons. Auch dürfte dieser Psychologe aus gewissen Reaktionen Dorotheas, zum Beispiel aus dem Übermaß ihrer Besorgnis um Casaubons Gesundheit, ohne Zögern auf die Tatsache schließen, dass sie im Unterbewusstsein gar nicht anders kann, als den Tod ihres Mannes herbei zu sehnen.

Und dieser Wunsch wird glücklicherweise von ihrer Schöpferin geteilt und erfüllt. George Eliot räumt Casaubon aus dem Weg, an Dorotheas Stelle und in Dorotheas Interesse. Sein Tod mag gute dramaturgische Gründe haben, doch der wichtigste von allen liegt zweifellos darin, dass es die Autorin einfach nicht übers Herz bringt, ihre Lieblingsheldin derart zu malträtieren: sie Jahr für Jahr lebendig in der Gruft von Lowick einzumauern – sie Tag für Tag ohne Sinn und Verstand „synaptische Tabellen“ büffeln zu

lassen – sie jeglicher Aussicht auf Glück zu berauben. Nur der Tod ihres Peinigers, nichts anderes, kann die verwunschene Prinzessin aus dem Bollwerk befreien; sie selbst darf sich noch nicht einmal der gegebenen Notwendigkeit einer Befreiung oder des Wunsches danach bewusst sein. Dies ist die Konstellation, und daher wird uns mit solchem Nachdruck beteuert, dass Dorothea alle Prüfungen der Ehe ohne Bitternis erträgt, dass sie aus „Pflichttreue“ sogar noch mehr um das Leben ihres Mannes zittert beziehungsweise seinen Tod betrauert als eine gewöhnliche Frau aus Liebe und dass sie nie, auch in Gedanken nicht, nach einem anderen Partner verlangt.

Das soll den Leser aber keineswegs hindern, sich andere Partner für sie vorzustellen – im Gegenteil, George Eliot selbst liefert dieser Vorstellung bewusst die Basis. Der Umstand, dass sie Will Ladislaw von Anfang an als Dorotheas potentiellen Liebhaber bereitstellt, spielt dabei merkwürdigerweise nicht einmal die entscheidende Rolle; er ist nur einer unter vielen Fäden in dem mannigfaltigen Gespinnst, das die reale Handlung wie ein Schleier umwebt, einem Gespinnst der Assoziationen, der verborgenen Alternativen und sich abzeichnenden Möglichkeiten. Wir finden sie geisterhaft angedeutet oder auch didaktisch breit geredet. Bald werden sie, wie probenhalber, durchgespielt, und dann wieder schweben sie als reine Ideen, die Phantasie des Lesers animierend, unwägbare über der Szenerie. Jedes Handeln von Menschen erscheint im Lichte weitreichender Konsequenzen, und jede Entscheidung, die getroffen wird, hätte unter wenig veränderten Bedingungen auch gegenteilig ausfallen können. Es handelt sich hier regelrecht um ein Struktur bestimmendes Prinzip, eine besondere künstlerische Methode – vielleicht könnte man sie als die Methode des „Was wäre, wenn...“ bezeichnen; und hauptsächlich an dieser Methode liegt es meiner Meinung nach, wenn der Roman, der streckenweise doch recht bieder daher kommt, insgesamt einen derart imponierenden Eindruck von Tiefe und Raffinement hinterlässt.

Die Frage, welche Art des Weltgefühls George Eliot hier vermitteln wollte, ist in der Sekundärliteratur schon ausgiebig erörtert worden. Da existiert etwa der bekannte Billardbälle-Satz von George Bernard Shaw: „In ... 'Middlemarch' ... gibt es keinen Hoffnungsschimmer. Die Charaktere haben nicht mehr Eigenwillen als Billardbälle: sie werden allein durch Lebensumstände und Erbanlagen bewegt.“ Wie oft musste dieser Gedanke nicht schon die Plattform irgendeiner Stellungnahme zum Problem des vermeintlichen Fatalismus und Geschichtspessimismus bei George Eliot bilden – einem Problem, das mir in diesem Zusammenhang reichlich akademisch

vorkommt. Ich habe nie begriffen, warum „Middlemarch“ pessimistischer sein soll als andere Werke. Lässt nicht jeder Schriftsteller seine Figuren wie Billardbälle rollen, wohin er will? Allein George Eliot handhabt ihr Queue mit einer ganz speziellen Virtuosität, sie setzt es spielerisch bald von dieser, bald von jener Seite an, und wann immer sie einen Stoß damit führt, weist sie uns auch auf die Richtung hin, in die der jeweilige Ball sich eventuell hätte bewegen können, wenn das Spiel nicht so verlaufen wäre, wie es nun einmal verlaufen ist. In dieser Eigenart, die vorerst noch gar nichts mit Weltgefühl und Fatalismus zu tun hat, liegt für meine Begriffe das wahrhaft Bezeichnende an der Erzählart des Romans.

Die oberste, den Handlungsverlauf organisierende Was-wäre-wenn-Idee betrifft nun also, wie gesagt, einen möglichen Partner für unsere Heldin. Wir erinnern uns: Dorothea Brooke, in den Potenz eine heilige Theresia, in der Praxis dagegen zum Nichtstun verdammt, sucht ihrem Dasein durch die Ehe mit einem „großen Mann“ Erfüllung zu geben - und scheitert an der Wahl eines unwürdigen Partners. Zur gleichen Zeit aber lebt in ihrer Nähe tatsächlich ein Mann, der die Bezeichnung „groß“ verdient oder verdienen könnte, nämlich Lydgate, der hoffnungsvolle junge Arzt; und der wieder scheitert an der Wahl einer unwürdigen Partnerin. Dorothea wie auch Lydgate hätten, wenn sie zusammen gekommen wären, einer im anderen gerade das gefunden, was sie für die Realisierung der eigenen Lebensziele bräuchten; dieser Schluss wird uns jedenfalls nahe gelegt. Doch die Tücke der Konstellation verlangt, dass die beiden eben nicht zusammen kommen. Sie sind gewissermaßen zwei Billardbälle – ich merke, diese zweifelhafte Shaw-Metapher lässt sich doch recht gut gebrauchen –, die immer nur aneinander vorbei- oder nebeneinander her rollen müssen.

Schon die äußeren Umstände ihrer Bekanntschaft stehen unter einem ungünstigen Stern: Als sie sich zum ersten Mal begegnen, ist Dorothea bereits verlobt, und wenn sie Witwe wird, hat Lydgate eine andere Frau geheiratet. Aber nicht darin besteht das Problem. Auch wenn sie beide frei und ledig wären, zwischen ihnen würde wohl nie ein erotischer Funke überspringen. Geschichten von Traumpaaren, deren Liebe aus irgendwelchen Gründen unerfüllt bleibt, sind schon bergeweise geschrieben worden; aber Lydgate und Dorothea bilden ein Traumpaar, das überhaupt keine Liebe füreinander empfindet. Ich glaube, dieser Einfall sucht seinesgleichen in der gesamten Literatur, und er wirkt hier so lebenswahr und nimmt auf die Gestaltung solch glücklichen Einfluss, dass man ihn nicht genug bewundern kann.

Aber Lydgate und Dorothea gehen nicht nur in der Liebe, sondern auch – was viel gewichtiger ist – als Menschen aneinander vorbei. Obwohl sich ihre Gespräche fast immer um ärztliche und soziale Fragen drehen, scheint Dorothea von dem, was Lydgate darstellt, von den Zielen, die er verfolgt, und von den Eigenschaften, die ihn weit über den Middlemarcher Durchschnitt erheben, kaum eine Vorstellung zu haben. Wie sollte sie auch? Lydgate hat weder die Zeit noch die Ambitionen, seine Fähigkeiten ausdrücklich zu demonstrieren. Er verhält sich nicht begabt, er ist es. Und Dorothea, die auf Casaubons würdevoll gepflegten Gelehrtenimbus, sein Latein und seinen bombastischen „Schlüssel zu allen Mythologien“ mit solcher Leichtigkeit hereinfallen konnte, die hinter bleichem Teint und Muttermalen eine „große Seele“ gewittert hat und hinter umständlich verschachtelter Ausdrucksweise einen überragenden Geist, Dorothea ist bis zuletzt so gut wie blind für das, was in Lydgate steckt.

Dagegen weiß Lydgate sofort Bescheid, was in Dorothea steckt; das lässt sich allerdings auch schwer übersehen. Dorothea „tönt“ durch das ganze Buch, man kann es aufschlagen, wo man will. Diese Frau ist keine zwei Minuten imstande, die „höchsten Ziele“ aus den Augen zu verlieren. Auch mit Lydgate spricht sie natürlich gleich bei ihrer ersten Begegnung von nichts Geringerem als Pächterhäusern und Hospitälern – freilich ohne ihn sonderlich zu begeistern. Offensichtlich fällt sie ihm sogar ein bisschen auf die Nerven – was ich sehr gut verstehen kann –, denn er verlässt ihre Gesellschaft früher als nötig und bildet sich eine ziemlich ungünstige Meinung von den Geistesgaben „solcher“ Frauen. In diesem Zusammenhang erfahren wir auch gleich, wie er generell über das andere Geschlecht und über Partnerbeziehungen denkt. Die Wahl einer sanften, ihn kritiklos bewundernden Ehefrau bedeutet ihm lediglich eine „Verschönerung seines Lebens“, und folglich hält er Dorothea, die „anstrengend“ ist und „immer Gründe hören“ will, trotz ihres Edelmutes nicht für begehrenswert: „Die Gesellschaft solcher Frauen war ungefähr so erholsam, als würde man nach getaner Arbeit noch in der zweiten Klasse unterrichten, anstatt sich in einem Paradies auszuruhen, in dem liebliches Lachen das Vogelgezwitscher und blaue Augen den Himmel ersetzen.“

Das ist die Haltung, die Lydgate zu Fall bringt; und eben darauf bezieht sich der berühmte Schlüsselsatz des Romans: „Das Schicksal steht hohnlächelnd mit unserer ‚dramatis personae‘ in der Hand daneben.“ Nicht dass Lydgate in realitas die Wahl hat zwischen Rosamond und Dorothea; aber hätte er sie, so wäre er bereit, Dorotheas „innere Werte“ für Rosamonds Reize zu verschmähen. Nur um dieser theoretischen Bereitschaft willen,

die einer Missachtung Dorotheas gleich kommt, muss er bezahlen, und wie teuer bezahlen! Er muss zugrunde gehen, weil er ein attraktiver Mann ist, weil er auf der Straße ungeniert den attraktiven Frauen nachschaut, ohne sich auch nur einen Jota um deren „innere Werte“ zu kümmern. Er wird gerichtet im Namen der Marian Evans, jenes einsamen und hässlichen jungen Entleins, das dereinst nach Liebe hungern musste und das wahrscheinlich gar nicht selten erlebte, wie der Reiz einer hübschen Larve den Sieg davon trug über „innere Werte“.

Zum literarischen Schwan avanciert, ließ George Eliot später mehrere Männer auf dem Papier für diese Leiden büßen – obwohl nach allem, was man weiß, ihre eigene Ehe mit George Henry Lewes die der meisten Frauen, schön oder hässlich, an Harmonie weit übertraf –, aber wohl keinen so streng, so grausam, so teuflisch wirkungsvoll wie Lydgate. Ihre Art, sein Schicksal zu lenken, hat fast etwas von schöpferischem Sadismus. Sie schafft ihm Forschergeist und Kühnheit des Denkens, schafft ihm einen hohen Intellekt und einen Blick für soziale Erfordernisse – und zieht ihn in den erstickenden Sumpf der Sorge um das tägliche Brot. Sie schafft ihm kristallklare Lauterkeit und ein ausgeprägtes berufliches Ethos – und liefert seinen Ruf den Verleumdungen der Middlemarcher Philister aus. Sie schafft ihm ein weiches und zärtliches Herz, um ihn desto sicherer von einer kühlen und lieblosen Frau besiegen zu lassen, und schafft seinen Stolz so hoch wie nur möglich, um ihn so tief wie nur möglich zu beugen. Sie erfindet ein Geschöpf, das alle Voraussetzungen segensreicher Wirkung auf sich vereint – und dann packt sie dieses Geschöpf beim Kragen und schmeißt es in die Jauche von Middlemarch!

Dorothea hat sie gütig vor Casaubon gerettet; Lydgate vor Rosamond zu retten, kommt ihr gar nicht in den Sinn. Dorothea stellt sie mit der Begeisterung einer stolzen Mutter zur Schau. Sie fordert mich auf, sie bedrängt mich förmlich, diese ihre Gestalt zu lieben – und ich bleibe nun gerade kühl. Für Lydgate empfindet sie bestenfalls noch eine faire Sympathie, die bisweilen in didaktische Sorge umschlägt – und ihm strömt meine Liebe ganz von selber zu. In ihm finde ich doch noch eingelöst, was das Präludium mir versprochen hatte. Ich finde die Geschichte eines Menschen, dessen hochgesteckte Ideale an prosaischen Zwängen zerschellen und dessen Drang zu helfen, zu ändern, das Rad der Geschichte vorwärts zu drehen, in der Tretmühle eines jämmerlichen Spießeralltags langsam erlahmt; aber es ist nicht, wie angekündigt, die Geschichte einer Frau, sondern wieder einmal – muss ich sagen: natürlich? – die Geschichte eines Mannes. Bei Lydgate, nicht bei Dorothea, liegt die wirkliche Hoffnung in diesem Ro-

man, liegt die einzig fruchtbare, weil auf Wissen und Engagement beruhende Güte, und an seiner Person, nicht an der ihren, beweist sich die Macht der Umstände über den Willen des Individuums.

Gerade wenn man der Autorin, enttäuscht von der Verschwommenheit und geistigen Armut der Dorothea-Figur, eine gewisse Einfallslosigkeit in praktischen Detailfragen unterstellen möchte, tritt Lydgate auf; und gleich die erste Passage, die ihn gesondert und ausführlich vorstellt, verblüfft durch ihre weltgewandte, zupackende Sachlichkeit und ihre Souveränität im Umgang mit Fakten. Hier, wo wir es gar nicht mehr erwartet hätten, öffnet George Eliot auf einmal ihr Füllhorn und breitet all den Reichtum, über den sie verfügt, vor unseren bewundernden Blicken aus. Sie schildert uns Lydgate als aufgeweckten Jungen, als Studenten, als angehenden Wissenschaftler. Sie erklärt uns, welches Gebiet er erforscht und worin das Neuartige an seiner Patientenbehandlung besteht. Nur die wenigsten Romanschriftsteller jener Epoche, von den Schriftstellerinnen ganz zu schweigen, hätten sich mit einer solchen Akribie auf diese schwierigen Dinge einlassen können.

Dorothea ist ein reines Produkt des Gefühls; ihre Domäne ist die Herzensgüte, die höher steht als alle Weisheit der Welt – obwohl ein paar Körnchen Verstand der jungen Dame auch nicht geschadet hätten. Dagegen ist Lydgate ein Produkt des Geistes im schönsten, tiefsten und achtbarsten Sinn. Mag sein, dass die Lydgate-Kapitel gerade in ihrer Tiefgründigkeit ein wenig anstrengend auf den Leser wirken – für Dorotheas Querälen mit Casaubon interessiert man sich natürlich leichter als für die Frage, wer Kaplan des neuen Krankenhauses werden soll. Aber was sich bisher so kritikwürdig ausnahm, George Eliots Streben nach Erläuterung und nach gedanklicher Analyse, ist das wirklich immer und unbedingt nur eine literarische Schwäche? Wird es nicht bei überlegtem Einsatz zur wichtigsten Stärke dieser Autorin?

Bisweilen, in glücklichen Momenten, hebt sich die Erläuterung schon fast zur Poesie empor: „Die meisten von uns, die wir uns mit Liebe einem Gegenstand zuwenden, erinnern uns einer Morgen- oder Abendstunde, wo wir auf einen hohen Schemel kletterten, um ein Buch herunterzuholen, das uns noch unbekannt war, oder wo wir mit offenem Munde den Worten eines Fremden lauschten oder aus Mangel an Büchern auf die Stimmen in uns hörten, als dem ersten nachweisbaren Beginn unserer Liebe. Manches dieser Art geschah Lydgate.“ Und im nächsten Moment wird uns dann tatsächlich eine derartige Szene vorgeführt: das Wunder der Berufung, der

beginnenden Erkenntnis: An einem Regentag steigt der kleine Tertius Lydgate auf einen Stuhl in der Bibliothek seines Onkels und greift sich aus purer Langeweile eine alte verstaubte Enzyklopädie. Gleich die erste Seite enthält das Stichwort „Anatomie“, das seine Neugier fesselt; er liest stauend von den „valvae“, den Flügeltüren des menschlichen Herzens; und ihm ist, als führten diese Flügeltüren direkt in eine neue, unendliche Welt. „Von Stund an“, schließt die Szene, „fühlte Lydgate eine geistige Leidenschaft in sich wachsen.“

Wie kommt es nur, dass solche Motive im Leben Dorotheas völlig fehlen? Wir sehen sie nicht auf Stühle klettern, sehen sie nicht ein einziges Mal im Banne eines fesselnden Gegenstandes. Alles, was wir über ihre geistige und seelische Entwicklung wissen, spielt sich – nicht nur geographisch – in verschwommener Ferne ab. Es bleibt ein Rätsel, wodurch ihr Charakter seine Form gewonnen hat; er wird uns fix und fertig vorgeführt. Jeder Versuch, sich Dorothea als normales Kind zu denken, ist der Phantasie verwehrt. Sie muss schon damals eine passive kleine Heilige gewesen sein, die mit gefalteten Händen am Fenster eines Schweizerhäuschens saß und darauf wartete, dass jemand ihr erklärte, welche Aufgabe als nächstes zu lernen sei.

Nichts ist so unterminierend für George Eliots Dorothea-Konzeption wie das von ihr selbst erschaffene Gegenbild Lydgates; denn der Held führt uns klar vor Augen, was wir bei der Heldin, dieser Heldin vermissen: ein spezielles Interesse oder, um es mit George Eliots Worten zu sagen, eine geistige Leidenschaft. Die allgemeine Liebe zur „Menschheit“ und zum „Guten“, die Dorothea fühlen soll, ist dem Leser kaum begreiflich. Im Grunde glaubt er gar nicht daran. Eine Leidenschaft, sei sie nun erotisch oder geistig, wird sich immer erst in der Beschränkung bilden, in der Konzentration auf ein erwähltes Objekt; und so läuft Dorotheas philanthropisches Interesse für alles mögliche in Wahrheit auf Desinteresse hinaus, auf lasche Anteilnahme von außen, verbunden mit der Unfähigkeit, in einer Sache wirklich aufzugehen. Sie fühlt sich zum Gedankengut und zur Mission des Christentums hingezogen – aber nicht so stark, dass sie ihr ganzes Leben in den Dienst der Religion zu stellen wünscht. Sie beklagt ihre Unwissenheit und verlangt nach tieferer Bildung wie nach einem Schlüssel, der ihr alle Türen öffnen würde – aber was sie dann tatsächlich zu lernen anfängt, ist aus diesem oder jenem Grunde immer das Falsche. Sie verfolgt mit lebhafter Anteilnahme das Experiment des neuen Krankenhauses; und hätte nicht das Gesundheitswesen, reformbedürftig, wie es damals war, für eine Frau von ihrer Couleur ein dankbares Betätigungs-

feld abgegeben? Aber auch in diesem Fall beschränkt sich ihr Engagement auf finanzielle Spenden, die bequeme Gewissensbeschwichtigung der Reichen. Durch das ganze Buch schleppt Dorothea den Ballast ihres richtungslosen Idealismus: gute Absichten, die niemals Folgen zeugen, Erkenntnisse, die Stückwerk bleiben, und immer wieder Pläne, Entwürfe, Fragmente und Ideen für Projekte der verschiedensten Art, von denen kein einziges auch nur begonnen, geschweige denn realisiert wird. „Sie ist nicht gescheitert“, schreibt Helene Richter, „sie hat von vornherein nichts versucht; sie hat – als einzige Äußerung ihres großen Altruismus – zweimal geheiratet!“

Man könnte einwenden, diese Darstellung sei insofern nicht gerecht, als sich Lydgate, der Mann, Dorothea gegenüber im sozialen Vorteil befindet. Er hat erstens die freie Wahl unter sämtlichen Berufen, die es gibt, und er hat zweitens die Möglichkeit, an den großen Universitäten Europas gediegene Studien zu betreiben. Beides ist Dorothea objektiv verwehrt; doch das zweifellos miserable Niveau der damaligen Frauenerziehung begründet ihr Versagen in keiner Weise. Welchen Beruf hätte sie denn gewählt, wenn sie denn einen hätte wählen können? Und wenn sie hätte studieren können, wäre sie wirklich imstande gewesen, sich über Jahre intensiv mit ein und demselben Gebiet zu befassen, sie, die nie etwas zu Ende führt? Gaben wie Interesse, Berufung oder geistige Leidenschaft existieren zunächst einmal unabhängig von den jeweiligen Bildungschancen der Gesellschaft. Nicht durch den Besuch einer besseren Schule erwirbt sich Lydgate seinen Vorteil gegenüber Dorothea, sondern durch den geheimnisvollen inneren Motor der Neugier und des Forscherdranges, der ihn schon als Jungen dazu treibt, auf einen Stuhl zu klettern und nach einem fremden Buch zu greifen. Es ist mithin kein sozialer, sondern ein charakterlicher Vorteil, aber darum nicht weniger geschlechtsgebunden; denn die Lust des Entdeckens und Begreifens, die den Ursprung jeder höheren Tatkraft bildet, wird in den Werken der George Eliot grundsätzlich nur den Männern zuteil.

Oft genug kommt es vor, dass Autoren und insbesondere Autorinnen im Leben schwach und feige sind und mutig nur auf dem Papier. George Eliot aber bildet das wohl seltene Gegenbeispiel einer Autorin, deren menschliche Kühnheit keinen Eingang in ihre Werke fand. Sie wandte sich schon als junges Mädchen von den Glaubensdoktrinen der Kirche ab – und propagierte doch in ihren Romanen eine für unsere Begriffe ziemlich hausbackene Frömmigkeit. Sie verband sich in „wilder Ehe“ mit einem Mann, der dem Gesetz nach verheiratet war – ein Verstoß gegen Tugend und Sittlichkeit, den sie keiner ihrer Buchheldinnen ungestraft gestattet hätte. Wäh-

rend sie selbst bis zum Fanatismus für den Schriftstellerberuf engagiert war, sah sie berufliches Engagement als etwas Unweibliches an, und während sie sich theoretisch mit Nachdruck gegen die gesellschaftliche Zurücksetzung der Frauen wandte, durften ihre eigenen Frauengestalten, wenn überhaupt, nur in den engen Kreisen des Familienlebens glücklich werden.

Alle Frauen des *Middlemarch*-Romans, die schönen wie die unscheinbaren, die ambitionierten wie die beschränkten, enden früher oder später, als zufriedene Gattinnen und Mütter, und nur eine von ihnen, Mrs. Garth, lässt uns durch ihre Haltung wenigstens ahnen, dass eventuell auch ein weibliches Wesen in einem freiwillig ausgeübten Beruf Erfüllung finden könnte. Mrs. Garth war vor ihrer Heirat nämlich Lehrerin, und sie war es – oh Wunder – mit einer Begeisterung, die sie sich sogar noch am häuslichen Kochtopf bewahrt. Doch bereits ihre Tochter Mary, obwohl vom gleichen resoluten Schlag, verabscheut den Lehrerinnenberuf und verabscheut auch jeden anderen ihr abgenötigten Broterwerb und ist heilfroh, als sie dann endlich zu Hause bleiben und der Familie in der Wirtschaft helfen darf. Hier liegt George Eliot vom Prinzip her ganz auf der Linie der konventionellen viktorianischen Frauenliteratur, deren meist todunglückliche Gouvernanten und Lehrerinnen sich geradezu erlöst fühlen, wenn ein Mann die Güte hat, sie aus dem Sklavenreich entfremdeter Arbeit in ein mehr oder weniger bescheidenes häusliches Paradies zu führen.

Diese Konstellation ist durchaus zeitgemäß-verständlich und nur darum bemerkenswert, weil „*Middlemarch*“ an und für sich die Beziehung des Menschen zur Arbeit viel ernster und eindringlicher zeigt als andere vergleichbare Werke. Bis heute ist es nur wenigen Künstlern gelungen, das Phänomen der „myriadenköpfigen, myriadenarmigen Arbeit“ gestalterisch und thematisch zu fassen. Am ehesten denkt man dabei an Tschechow, und auch im Hinblick auf „*Middlemarch*“ liegt der Vergleich mit ihm am nächsten. Allein die bittere Geschichte Lydgates, die Geschichte seines Bezungenwerdens durch eine engherzige Stadt und eine engherzige Ehefrau, ist das nicht haargenau die Geschichte, die Tschechow zu erzählen nicht müde wurde, die Geschichte Astrows, die Geschichte Jonytschs, die Geschichte Andrej Prosorows? Und ist Dorothea nicht die Seelenschwester all der hilflosen Tschechowschen Frauengestalten, die so wie sie nach einer Grundidee, einer sinnerfüllten Beschäftigung suchen, sich so wie sie auf unzulängliche Ehemänner oder Liebhaber stützen und so wie sie zu ersticken drohen an der großen Banalität? Die verzweifelte Frage „Was soll ich tun?“, die Dorothea an Casaubon richtet und auf die er beflissen erwi-

dert: „Was immer du möchtest, meine Liebe“, diese Frage wird wortwörtlich auch in einer wichtigen Tschechow-Erzählung gestellt, und zwar auch an einen verbrauchten Gelehrten und auch von einer orientierungslosen, gleichsam flügelahmen jungen Frau; und der einfache Gedanke, dass man arbeiten muss für sein Brot und seine Daseinsberechtigung, durchzieht den Middlemarch-Roman genau so wie das „Duell“ oder die „Drei Schwestern“. Man nehme etwa den folgenden Dialog zweier Frauen aus Tschechows „Onkel Wanja“:

Jelena Andrejewna: (voller Schwermut) Ich sterbe vor Langeweile, ich weiß nicht, was ich tun soll.

Sonja: (achselzuckend) Gibt es etwa wenig zu tun? Du brauchst doch nur etwas zu wollen.

Jelena Andrejewna: Zum Beispiel?

Sonja: Beschäftige dich in der Wirtschaft, gib Unterricht, heile Kranke. Ist das vielleicht wenig? ...

Jelena Andrejewna: Das kann ich nicht. Und es ist auch nicht interessant. Nur in den Tendenzromanen werden Bauern unterrichtet und geheilt, aber wie könnte ich plötzlich mir nichts, dir nichts hingehn und mich mit den Bauern befassen?

Sonja: Und ich begreife nicht, wie man nichts tun kann.

Es ist das ewige menschliche Drama: Die Eine stirbt vor Langeweile, die Andere hat von morgens bis abends zu tun. Die Eine glaubt sich, da sie nirgends lohnende Aufgaben finden kann, am falschen Platz zur falschen Zeit geboren, doch am gleichen Platz und zur gleichen Zeit entdeckt die Andere Aufgaben, wohin sie nur blickt. Die Eine fühlt ihren Willen gefesselt, und die Andere begreift nicht, was es viel zu zögern gibt im Angesicht der dringenden Erfordernisse ringsumher. Natürlich hat Jelena Andrejewna – bezeichnenderweise die Klügere der beiden – für ihre Person vollkommen recht: Es steht ihr nicht an, sich in der Wirtschaft zu betätigen oder die Bauern zu unterrichten, und würde sie es doch versuchen, käme sie uns vor wie eine feine Dame, die zu wohltätigen Zwecken eine Rolle übt – so wie uns auch Dorothea vorkommt, wenn sie mit den Pächtern von Lowick leutselig über die Ernte plaudert. Hinzu kommt, dass sich Jelena Andrejewna keine x-beliebige Arbeit, sondern eine „interessante“ wünscht;

und in ihrer merkwürdigen Unfähigkeit, eine Arbeit als interessant zu empfinden, gleicht sie ebenfalls Dorothea.

Es gibt solche Menschen, wie es Drohnen im Bienenstock, wie es taube Blüten an den Bäumen gibt. Sie sind weder zu ändern noch zu verwerfen. Und so wirkt es denn auch unvermeidlich, was sich in der Middlemarch-Handlung abspielt: Dorothea sitzt am Fenster ihres Boudoirs, erfüllt von hohen Idealen wie von qualvoller Langeweile – und Lydgate kämpft und scheitert in den Niederungen von Middlemarch. Dorothea tut es leid, dass die Lowicker Bauern alle so gesund und so wohlhabend sind und folglich alle so ungeeignet als Objekte philanthropischer Hilfsbereitschaft – ein Gedanke, den ich ihr besonders verüble –, und Lydgate reibt sich gleich an mehreren Arbeitsstellen unter den Armen und Kranken auf. Dorothea klagt, sie hätte zu viel Geld und keine Idee, was sie Nützliches damit anfangen könnte, und Lydgate weiß indessen nicht, wie er seine Lieferanten bezahlen soll.

Zu tun gäbe es für Dorothea genug, auch in dem scheinbar so idyllischen und biederem Landkreis, wo ihr Heroismus keine Heimstatt findet. Von den Zuständen in Tipton beispielsweise liefert uns ein bissiger Zeitungsartikel ganz indirekt und nebenbei ein äußerst aufschlussreiches Bild: Da wird von dem dortigen Pachtherrn Mr. Brooke, Dorotheas gutherzig-vertrottetem Onkel, zum Erstaunen des Lesers behauptet, er sei „einer, der sich zum Reformator unserer Verfassung aufwirft, während alles wofür er unmittelbar verantwortlich ist, in Verfall gerät; ein Philanthrop, der es nicht ertragen kann, wenn man einen Spitzbuben hängt, dem es aber nichts ausmacht, wenn fünf ehrliche Pächter halb am Verhungern sind; ein Mann, der über die Korruption ein Geschrei erhebt und seinen Pächtern einen unerschwinglichen Zins auferlegt; der sich heiser brüllt über verkommene Wahlflecken und sich nichts daraus macht, wenn jedes Feld auf seinen Pachthöfen ein verrottetes Gatter hat“.

Wir erfahren alle diese Einzelheiten gleichsam zufällig aus zweiter Hand; in der eigentlichen Dorothea-Handlung werden sie mit keinem Wort erwähnt, so dass der Eindruck entsteht, als könnte die Heldin über solchen irdischen Schmutz gar nichts wissen. Doch die Rede ist von demselben Mr. Brooke, bei dem sie ihre Mädchenzeit verbrachte, und von demselben Tipton, in dem sie damals Tag für Tag umher ging. Dort war es, wo sie ihre „Pläne“ entwarf und von allumfassender Wirkung träumte. Dort führte sie mit Mr. Casaubon gescheite theoretische Erörterungen über das Wesen der Nächstenliebe, und kein einziges Mal, so viel wir wissen, kam es ihr dabei in den

Sinn, ein verrottetes Gatter reparieren zu lassen oder ihren Einfluss auf den Onkel für die Tiptoner Pächter zu verwenden. Das tut sie erst, als sie später von ihrem Schwager eigens dazu aufgefordert wird. Zu allem, was sie unternimmt, muss sie erst eigens aufgefordert werden; selbst noch das wenige, was sie bewirken hilft, bedarf der Anregung durch besser informierte Männer. Was sie dagegen ihrerseits gern anregen möchte, wird ihr gewöhnlich durch die gleichen besser informierten Männer ohne Mühe wieder ausgedet.

Das ist hauptsächlich nach Casaubons Tod im zweiten Teil des Romans der Fall. Jetzt hat also Dorothea den Status einer reichen, unabhängigen Witwe. Jetzt könnte sie doch frischen Anlauf nehmen, könnte all die Vorteile ihres Reichtums und ihrer exponierten gesellschaftlichen Stellung zum Besten anderer Menschen gebrauchen. Und tatsächlich verkündet sie ihrer Schwester, sie sei entschlossen, nicht noch einmal zu heiraten, da sie „herrliche Pläne“ habe. Sie wolle ein Stück Land entwässern lassen und darauf eine Kolonie errichten, „wo jeder arbeiten und jede Arbeit gut ausgeführt würde“, wie sie in ihrer schneewittchenhaften Art erklärt. Natürlich hören wir nie wieder von diesem Plan; wohl aber, viel später, von einem anderen, den Dorothea gesprächsweise erwähnt, nachdem er sich bereits zerschlagen hat: „Mein Wunsch war es, Geld aufzunehmen und es von meinem Einkommen, das ich nicht benötige, allmählich zurückzuzahlen, um Land zu kaufen und eine Gewerbeschule in Form eines Dorfes zu gründen; doch Sir James und mein Onkel haben mich davon überzeugt, dass es ein zu großes Risiko wäre.“

Die bloße Gegebenheit eines Risikos schreckt die Idealistin ab; dazu noch eines Risikos, das doch nicht gar so groß sein kann, denn die bewusste Geldanleihe wäre wohl in jedem Fall gedeckt gewesen. Doch andererseits – haben die Männer nicht recht, wenn sie Dorothea an der Verwirklichung ihrer Pläne hindern? Wäre es nicht wirklich fatal und verkehrt, wenn man eine Frau wie sie Kolonien und Gewerbeschulen gründen ließe? Gerade der Umstand, dass sie von einer Aura potenzieller Heiligkeit umstrahlt wird, setzt sie außerstande, etwas zu tun, worin sich diese Heiligkeit real manifestieren könnte, und gerade die naiv-idyllische Weltfremdheit, ja Weltent-rücktheit, die ihr persönlich, zumindest nach den Intentionen ihrer Schöpferin, den höchsten Wert verleihen soll, lässt sie gesellschaftlich am wenigsten taugen. Würde diese Dorothea je aus ihrem Boudoir herunter steigen, würde sie sich ernstlich in das Labyrinth komplizierter Projekte und Versuche wagen, so verlöre sie förmlich ihre Identität. Sie bekäme zu tun mit abgebrühten Krämern, die sie übers Ohr hauen wollten, mit Arbeitern,

die ihren edlen Reden Befremden und Skepsis entgegen brächten, und mit der Geschäftswelt von Middlemarch, die keiner anderen Moral als der des schnöden Mammon folgt. Natürlich würde sie Fehler machen, würde Blößen und Schwächen offenbaren, würde den Spott und womöglich die Verleumdung der Übelwollenden zu kosten bekommen und würde am eigenen Leibe erfahren, was Blamage, was Kränkung, was Misserfolg heißt.

Vor allem aber müsste sie, falls sie sich trotzdem durchsetzen wollte, die Reinheit ihrer Seele opfern. Sie müsste Schlag mit Schlag beantworten und Intrige mit Gegenintrige. Sie müsste kleinlich zanken lernen, lügen, handeln, Kompromisse schließen, und es wäre unvermeidlich, dass sie früher oder später ihrerseits jemandem Unrecht täte. Wir haben das alles in der Lydgate-Handlung krass und hautnah miterlebt. Wer Dreck anfasst, besudelt sich – wer diese Welt verändern will, wird ihrer Tücke nicht entgehen. Nur die Reglosigkeit hält den Menschen sauber; und so ist es denn auch nur die Reglosigkeit, die in sünd- und fehlerhafter Umgebung Dorothea sauber hält. Als am Ende Lydgate, besiegt und verzagt, ihre Hilfe in Anspruch nehmen muss – für mein Gefühl die allerschlimmste von den vielen Erniedrigungen, die George Eliot seinem Hochmut rachedurstig auferlegt –, inspiriert ihn die Dankbarkeit zu folgendem Bild: „Dieses junge Geschöpf hat ein Herz, das weit genug für die Jungfrau Maria wäre. Sie ... würde ihr halbes Einkommen sogleich weggeben, als bräuchte sie für sich nur einen Stuhl, auf dem sie sitzen und von dem aus sie mit ihren klaren Augen hinunter blicken kann zu den armen Sterblichen, die sie anbeten.“

Gibt es entlarvenderen Tadel als solches Lob? Hat nicht das abschätzige, männlich-chauvinistische Urteil des noch ungebeugten Lydgate am Romanbeginn dagegen fast wie eine Schmeichelei gewirkt? Tatsächlich sehen wir Dorothea hier in einer Art Grundhaltung porträtiert: Wir sehen sie sitzen, reglos und angebetet, und aus der Höhe hinunter blicken auf das Leben und Treiben der gewöhnlichen Menschen. Wir sehen ihre Hände gefaltet und ihre Augen in Tränen schwimmen. Sie braucht nichts, kein Geld, keinen Plan, keine Arbeit. Sie braucht nur einen Stuhl, um darauf zu sitzen. Diese Frau wird derart konsequent in eine vornehme Isolation gerückt, dass sie manchmal geradezu unmenschlich statt übermenschlich reagiert. So klagt sie etwa, wenn sie sich von ihrem Liebhaber betrogen glaubt: „Warum war er nicht unter der Menge geblieben, von der sie nichts verlangte, für die sie nur betete, sie möge weniger verächtlich sein?“ Sicher wäre es nicht fair, einen solchen Satz gleich auf die Goldwaage zu legen. Man mag ihn wohl mehr als einen Ausrutscher nehmen, wie er ja unvermeidlich ist bei einem derart kolossalen Werk. Doch für

einen Moment taucht er Dorotheas Bild in eine schreckliche Beleuchtung und zeigt uns den Abgrund, der sie von der „Menge“ ihrer Mitmenschen trennt.

Am Ende bleibt ihr nur ein einziger Weg, um diesen Abgrund zu überwinden und aus dem goldenen Käfig ihrer eigenen Unantastbarkeit heraus zu kommen: die konventionelle Liebesheirat. Die Romanze mit Will Ladislaw, die den gesamten Roman durchzieht, wird ihr mangels anderer Ziele mehr und mehr zum Lebensinhalt; im Grunde muss man geradezu feststellen, dass ihre überpersönlichen Wünsche nur so lange vorhalten, wie sie sich der Gefühle des Mannes noch unsicher ist. Ob sie ihn auch dann geheiratet hätte, wenn ein reales philanthropisches Projekt dadurch verhindert worden wäre – wenn beispielsweise Lydgate ihr Angebot, für ein festes Gehalt am neuen Krankenhaus zu arbeiten, angenommen hätte –, diese Frage bleibt ein reines Was-wäre-wenn. In der Realhandlung wird Dorothea mit solch vertrackten Alternativen keinen Augenblick belastet. So wie sie am Anfang aus Idealismus Casaubon heiraten konnte, ohne dafür auf Liebe verzichten zu müssen, so kann sie am Ende aus Liebe Will Ladislaw heiraten, ohne dafür auf ein idealistisches Lebensziel verzichten zu müssen. Zwar muss sie das gesamte Casaubonsche Vermögen und nebenbei auch ein paar Illusionen auf dem Altar der neuen Ehe opfern, aber dazu ist sie leichten Herzens bereit. „...Ich brauche so wenig - keine neuen Kleider“, erklärt sie ihrem Liebhaber, vor Rührung schluchzend, „und ich will lernen, was alles kostet.“

Mit diesen Worten betritt Dorothea, erschöpft von ihrem langen und erfolglosen Höhenflug, wieder festes bürgerliches Land; und nach Lage der Dinge kann man ihr dazu nur gratulieren. Statt synaptische Tabellen zu bimsen, wird sie nun also lernen, was alles kostet. Statt die Jahre ihrer weiblichen Blüte einsam und fruchtlos in Lowick zu vertrauern, wird sie als Ehefrau und Mutter einen beschränkten, aber sicheren Beitrag für das Wohlergehen der Menschheit leisten. Und statt mit dem verknöcherten Casaubon wird sie mit einem attraktiven jungen Mann zusammen leben, der sie liebt und der gottlob nicht die Absicht hat, ein epochemachendes Werk zu schaffen. Was sich hier abspielt, ist rein psychologisch betrachtet ein ausgesprochen erfreulicher Vorgang: Es ist das Auftauen, die schrittweise Heilung, das erotische Erwachen einer „emotional retardierten“ – wie ein Kritiker etwas klinisch, aber zutreffend formuliert –, also einer kalten, einer völlig überspannten, von enttäuschender Ehe frustrierten und verkorksten viktorianischen Frau; es ist ihre Rückkehr zu den Quellen des Lebens. Was hat die Dorothea des Romanbeginns, ein junges, schönes Mäd-

chen, nicht für scheußliche Reden über Liebe und Ehe geführt, und wie glücklich, wie befreit wirkt sie dagegen am Schluss, wenn sie sich vor ihrer Schwester zu Will Ladislaw bekennt! Man könnte ihr im Grunde keine schönere Lösung, kein vernünftigeres Happy End wünschen.

Tatsächlich aber ruft gerade das Ende des Romans des Romans bis heute bei den meisten Rezipienten ein gewisses Unbehagen hervor, und in den Begründungen, die man dazu liest, taucht immer wieder der Gedanke auf, dass Dorothea ihrer Anlage nach etwas Besseres oder doch wenigstens etwas Spezielleres verdient hätte, als sie bekommt. Diese Kritik betrifft zunächst einmal der Mann, den sie bekommt. Will Ladislaw, kann man da etwa lesen, sei eine missglückte, eine oberflächlich-lasche Figur und Dorotheas absolut nicht würdig. Auf der anderen Seite gibt es aber, namentlich in jüngerer Zeit, auch freundlichere Meinungen über ihn; und genau genommen ist er ja auch der Einzige, der für sie in Frage kommt.

Das Problem liegt hier wohl eher in den Gewichten und Relationen der verschiedenen Handlungsteile. Was sich zwischen Will und Dorothea ereignet, diese rührend umständliche viktorianische Liebesgeschichte mit ihren entsetzungsvollen Abschieden für immer, denen jedes Mal neue Begegnungen folgen, ihren unüberwindlichen Hindernissen, die zum richtigen Zeitpunkt spurlos verschwinden, ihren sorgsam konstruierten kleinen Missverständnissen und Eifersüchteleien, die dann ebenso sorgsam wieder aufgelöst werden, bis am Schluss als gänzlich überraschende Wendung das längst vorprogrammierte Happy End eintritt – nun ja, das hätte man bei Dickens oder bei Jane Austen sicher gern gelesen, aber in der strengeren und sachlicheren Atmosphäre des Middlemarch-Romans wirkt dergleichen doch ein wenig infantil, besonders wenn noch parallel dazu die wirklich marternende Tragödie Rosamonds und Lydgates abläuft. Und entsprechend ist denn auch Will Ladislaw an sich zwar ein durchaus sympathischer Junge, der gewiss in jedem Unterhaltungsroman einen bezaubernden Liebhaber abgeben würde; aber gegen die Konkurrenz eines Lydgate sinkt er unweigerlich zur zweiten Wahl herab. Wie man sich erinnert, bestand ja eine der effektvollsten Grundideen George Eliots darin, den Helden, nämlich Lydgate, und die Heldin, Dorothea, theoretisch füreinander zu bestimmen, ohne sie dann praktisch je zusammen zu führen. Dieser Kunstgriff stellt die Lesegewohnheiten eigentümlich auf den Kopf, und die vage Unzufriedenheit des Publikums mit der Schlusslösung, der beinahe mysteriöse Eindruck, dass die Heldin an den falschen Mann gerät, obwohl doch gar kein anderer für sie da ist, erklärt sich also nicht so sehr durch die Person Will Ladislaws

als vielmehr durch das, was er in seiner Person logischerweise nicht sein kann.

Ein weiterer irritierender Faktor betrifft natürlich Dorothea selbst, betrifft die hoch gespannte Erwartung, die der Leser ursprünglich an sie knüpfte und die nun auf einmal, wenn nicht enttäuscht, so doch abrupt gewendet wird. Hatte sich diese Figur nicht von der Mehrheit der zeitgenössischen Romanheldinnen gerade dadurch abheben sollen, dass sie endlich einmal etwas anderes fühlte als die Freuden und Schmerzen einer Liebesaffäre, endlich einmal nach etwas anderem strebte als dem privaten Glück zu zweit? Und dennoch endet sie genau so wie jede beliebige Heroine in jedem beliebigen Groschenroman. Die heilige Theresia der viktorianischen Epoche wird Kinderbrei und Windeln kochen, wird ihrem Gatten, dem Herrn Parlamentarier, zärtlich den Staub vom Gehrock brüsten. Ja, das muss doch einen kläglichen Eindruck machen!

Zwar gibt George Eliot dem trivialen Ausgang ein paar Einzelheiten bei, die eine notdürftige Brücke schlagen zwischen idealistischem Antrieb und bürgerlicher Alltäglichkeit: Zum Einen lässt sie Dorothea um der Liebe willen auf viel Geld verzichten. Zum Zweiten löst diese Liebe, die in den Augen der Gesellschaft eine Mesalliance ist, bei Verwandten und Bekannten einen attraktiven kleinen Skandal aus. Und zum Dritten wird uns angedeutet, dass Will Ladislaw im Laufe der Jahre zu einer „Persönlichkeit des öffentlichen Lebens“ und Dorothea somit doch noch zur Gefährtin eines „großen Mannes“ wird, dass also ihre zweite Ehe einlöst, was ausdrücklicher Zweck der ersten war. Aber diese Trostpflaster wirken eher durchsichtig als versöhnend. Was die Vermögensfrage anbelangt, so wurde Dorotheas Gleichgültigkeit, ja Abneigung gegen irdische Glücksgüter vorher so penetrant betont, dass ihr Verzicht darauf nun wirklich kein Verdienst mehr ist; auch dürfte die Armut an der Seite eines aufstrebenden Parlamentariers nicht allzu grauenerregend sein. Ähnlich harmlos steht es um den Gesellschaftsboykott, der sich mangels echter Kontroversen bald in Wohlgefallen auflöst. Und dass der bürgerlich-nette Will Ladislaw gleichsam nach Toreschluss noch die Perspektive eines „großen Mannes“ aufgehalst bekommt, dass der Nutzen seiner Arbeit Dorotheas Verbindung mit ihm quasi rechtfertigen soll, dagegen sträubt sich jedes Gefühl. Diese Verbindung ist dem Leser ja gerade deshalb sympathisch, weil sie eben nicht, wie jene andere, aus höheren Gründen geschlossen wurde, sondern aus einfacher menschlicher Liebe, die nicht nach rationalen Bewertungen fragt. Keine idealistische Verbrämung kann die simple Tatsache überdecken, dass sich Doro-

theas ferneres Schicksal in keinem Punkt von demjenigen einer Celia oder Mary unterscheidet.

Worin könnte, worin müsste dieser Unterschied aber bestehen? All die Kritiker, denen es nicht behagt, wie Dorothea da so sang- und klanglos im bürgerlichen Ententeich untertaucht, was würden die ihr wohl statt dessen wünschen? Eine außerbürgerliche Alternative, etwa zu den hergebrachten Formen der Ehe oder zur weiblichen Lebensgestaltung, lässt sich von George Eliot kaum erwarten; dafür ist sie selber viel zu sehr den Konventionen ihrer Zeit verpflichtet. Sie bietet allenfalls über verschiedene andere Frauengestalten des Werkes ein paar kontrastierende oder relativierende Varianten zur Dorothea-Problematik an.

Da wäre beispielsweise Celia, die kleine Schwester aus der unteren Etage. Von Dorothea „liebes Kind“ genannt, ins Kinn gezwickt und beinahe tanzenhaft begönnet, bildet sie dennoch in ihrer Haltung eine Art Ismene zur Antigone; und wie unheroisch diese Rolle auch sein mag, für jede Antigone ist es gesund, wenn sie solch eine erdverbundene Ismene an ihrer Seite hat. Das erleben wir besonders im ersten Teil von „Middlemarch“, in den schön geführten Dialogen der beiden noch unverheirateten Schwestern, wo sich Celia bisweilen ausgezeichnet schlägt und der tugendstrotzenden Dorothea wirklich herzerfrischend Paroli bietet. Wenn die beiden dann unter die Haube kommen, verblasst dieses Motiv, und Celia gerät in die spießige Position der repräsentierenden Landedelfrau, wobei sie viel von ihrem pfißigen Charme verliert. Als sie dann auch noch zur fanatischen Mutter wird, was der noch kinderlosen Dorothea begreiflicherweise lästig fällt, scheint die Entfernung zwischen den Schwestern groß; doch wie die Mutterschaft der einen sie trennt, so führt die Mutterschaft der anderen sie wieder zusammen. Am Ende gibt es für Dorothea keinen Grund, sich Celia in irgendeiner Hinsicht überlegen zu fühlen. Ismene hat auf ihre stille Art den Sieg über Antigone davongetragen; und vielleicht ist das ja nur der Lauf der Welt.

Doch die schlichte Celia geht förmlich unter im Vergleich mit Rosamond Vincy, Dorotheas eigentlicher Gegenspielerin – nicht im klassischen Sinne der Rivalität, sondern abermals über eine jener fein verästelten Assoziationen, die den Gedankenbau des Werkes prägen. Während also Lydgate und Dorothea sich in ihren Charakteren und Bedürfnissen potenziell ergänzen, werden Rosamond und Dorothea mit fast mathematischer Exaktheit Eine als genaues Gegenbild, als schärfster Kontrast zur Anderen gezeichnet. Es heißt, George Eliot hätte sich dabei sehr schwer getan und gegen die ihr

völlig wesensfremde Rosamond einen wahren Widerwillen gehegt. Wenn das stimmt, kann man nur bedauern, dass diese Autorin, die es immer verlangte, ihre Geschöpfe warm zu lieben, nicht häufiger unter dem Druck eines solchen Widerwillens gearbeitet hat. Rosamond Vincy jedenfalls ist ihr hervorragend gelungen: eine staunenswerte Synthese aus alltäglichem Bürgermädchen und zerstörerischer femme fatale. Eine Verkörperung der zeitgemäßen weiblichen Ohnmacht und im gleichen Zug auch eine Verkörperung der ebenso zeitgemäßen weiblichen Macht. Ein armes Opfer in der Maske des Teufels.

Mit dieser Figur wird dem Leser nichts Geringeres als die Selbstbefreiung einer Frau präsentiert – und wird durch die Autorin auf das Schärfste verurteilt. Dorothea erntete höchstes Autorenlob, weil sie in der Ehe mit Casaubon jeden Eigenwillen, jedes Urteil, jeden persönlichen Wunsch unterdrückte, um einem Mann, den sie nicht einmal liebte, auch dort noch zu gehorchen, wo er unrecht hatte. Genau das Gegenteil tut Rosamond. Obwohl zur Abhängigkeit erzogen und in keiner Weise für die Härten des Lebens ausgerüstet, beginnt sie aus der Not heraus mit überraschender Tatkraft ihre, mag sein, läppischen Ansprüche gegen Mann und Stadt zu verteidigen. Gewiss sind die konkreten Schritte, die sie dabei unternimmt, zumeist recht töricht und nur geeignet, Lydgate noch tiefer ins Verderben zu reißen; doch perspektivisch gesehen bekommt sie, was immer sie vom Leben verlangt, und geht als Siegerin aus dem Roman hervor – vielleicht nicht nur durch eigenes Verdienst, aber auch keineswegs unverdient.

Im Grunde könnte gerade ihr Verhalten für einen durchaus progressiven, durchaus lebensstüchtigen Frauentyp stehen, gegen den eine Dorothea nur noch nostalgisch bis reaktionär erschiene. Doch durch die Verknüpfung mit der Lydgate-Handlung wird es dem Leser unmöglich gemacht, die Figur unter diesem Aspekt zu bewerten. Rosamonds qualvoller Kampf gegen Lydgate ist ja in erster Linie ein Kampf der Alltäglichkeit gegen das Ideal, und der Sieg, den sie erringt, bedeutet nun wirklich in tragischster Form, was sich in Dorotheas zweiter Heirat noch als Happy End ausnimmt: den beschämenden Triumph des Bürgerlichen über die höhere Ambition.

Aber eine Frau in diesem Roman – und schon aus sentimentalischen Gründen will ich sie hier noch kurz erwähnen – tritt auch dem heutigen Leser genau so entgegen, wie sie ursprünglich angelegt wurde: Mrs. Bulstrode, eine Nebenfigur in jedem Sinne dieses Wortes – nicht jung, nicht schön, nicht idealistisch, eine kleine hausbackene und bigotte Middlemarcher Spießerin, treu und ehrlich zwar, aber auch herzlich beschränkt und bestimmt keine

Heldin, für die man schwärmt. Sie hat nur einen einzigen großen Auftritt: wenn sie erfährt, dass ihr Mann vor der ganzen Stadt als ein Übeltäter von der niedrigsten Sorte entlarvt worden ist – und wenn sie beschließt, trotzdem bei ihm zu bleiben. Dieser Vorgang erstreckt sich über wenige Seiten, und er wird so schlicht und klug erzählt, dass man in einem fort daraus zitieren möchte. „Der Mann“, heißt es da, „dessen Wohlstand sie ein halbes Leben lang geteilt und der sie mit unwandelbarer Liebe und Zärtlichkeit umgeben hatte – ihn konnte sie jetzt, da ihn die Strafe ereilte, unmöglich in irgendeiner Weise verlassen. Es gibt ein Verlassen, das weiterhin am selben Tisch sitzt und mit der verlassenen Seele dasselbe Lager teilt und sie durch lieblose Nähe um sicherer verdorren lässt.“ Keine betont heroische Pose setzt die Entscheidung der biedereren Heldin ins Unglaubliche herab; kein salbungsvoller Dialog entweicht den Moment, da sie ihrem Mann gegenüber tritt: „Ihr bleiches Antlitz, ihre veränderte dunkle Kleidung, das Zittern um ihren Mund, alles sprach: 'Ich weiß'; und ihre Hände und Augen ruhten sanft auf ihm.“

Dies ist wieder eine von den Stellen, an denen sich wie durch Zauberkraft Erläuterung zur Poesie erhebt und Autorenschwäche zu höchster Vollen- dung. Auf einmal wird ein starres Postulat ganz unverhofft mit warmem Leben erfüllt; und schon vergisst man die Bewertungsnormen des aufge- klärten 21. Jahrhunderts. Man stößt sich nicht mehr an den harten Kanten der viktorianischen Moralbegriffe. Der gleiche Opfermut, den man in Doro- theas Verhalten Mr. Casaubon gegenüber künstlich und verlogen fand, hier bei der unscheinbaren Mrs. Bulstrode wirkt er einleuchtend und normal. Denn hier geht es nicht um den moralischen Zwang, die vorgegebenen Gesetze und Prinzipien einzuhalten, sondern einfach darum, menschlich zu handeln, aus dem innersten Gefühl heraus.

Dieser Vorgang jedoch – in einer schlichten bürgerlichen Küchenseele glaubhaft dargestellt zu finden, was man bei der prädestinierten, der über- bürgerlichen Heldin niemals richtig akzeptieren mag – dieser seltsame, gänzlich unkalkulierte und vielleicht gerade darum so bewegende Effekt ist bezeichnend für die Wirkung, oder besser: für die Wirkungsverschiebung, die der Middlemarch-Roman erzeugt. Da verlagern sich die Gewichte der Handlung, da bekommt die Botschaft einen doppelten Sinn, das vorpro- grammierte Heldentum versinkt in Mittelmäßigkeit, und aus der Mittelmä- ßigkeit erwächst ein neues Heldentum. Doch gerade diese Art des Helden- tums bringt die Menschheit Schritt für Schritt voran. „Der Wachstum des Guten in der Welt“, heißt es im letzten Satz des Romans, „hängt in gewis- sem Sinne von unhistorischen Taten ab, und dass die Dinge für dich und

mich nicht so schlecht bestellt sind, wie sie es hätten sein können, verdanken wir zum großen Teil jenen, die getreulich ein Leben im Verborgenen gelebt haben und in Gräbern ruhen, die niemand besucht.“

Ein wunderbares Schlusswort - wenn es sich nur nicht wiederum auf Dorothea bezöge! Aus der Vielfalt des Romans geht so schön hervor, welcher Helden es in Wahrheit bedarf, um das „Wachstum des Guten in der Welt“ zu befördern. Es bedarf der Bulstrodes, der frommen Verbrecher, die ihr unrecht erworbenes Geld zum Bau von Krankenhäusern verwenden. Es bedarf der einfachen Männer vom Schlage eines Caleb Garth, die in der Arbeit den Sinn ihres Lebens sehen. Und es bedarf der Lydgates, vor allem der Lydgates, die für wenige lichte Jahre, bevor die Gemeinheit sie nieder zwingt, mit ihrem Talent und ihrem Tatendrang ein wenig frische Luft in den Provinzmief bringen. Der Middlemarch-Roman führt uns ein buntbewegtes Zeitbild vor, ein breites Panorama der Aktivitäten: Da baut man die ersten Eisenbahnen, man hält Wahlversammlungen ab und verfasst gepfefferte Leitartikel, der bürgerliche Alltag nimmt seinen Lauf, Geschäfte, Klatsch und fällige Wechsel, Zusammenbrüche und neue Karrieren... Wirkt nicht Dorothea unter diesem agierenden Menschengewimmel wie die feine Verwandte auf Besuch, die so gern in der Küche helfen möchte, aber unglücklicherweise nie dazu kommt? Und trotzdem wird uns eingeredet, dass ausgerechnet sie den größten Arbeitseifer entwickeln könnte, wäre nur die Küche anders beschaffen!

Nein, die Küche, will sagen: das gesellschaftliche Umfeld, bleibt sich im Grunde immer gleich. Natürlich sind wir hin und wieder versucht, bestimmte Epochen der Vergangenheit für lebensvoller, für interessanter, für geistreicher oder für moralischer zu halten als die Zeit, die wir selbst erleben. Doch die Generationen vor uns hatten seltsamerweise den gleichen Eindruck, und schon darum dürfte er ein Trugschluss sein, genau so wie George Eliots These, dass die englische Provinz des 19. Jahrhunderts der Entfaltung menschlicher Größe keinen Nährboden mehr biete. Auf dieser Welt hat es noch niemals ein gesellschaftliches Klima gegeben, das der Entfaltung menschlicher Größe eigens förderlich gewesen wäre. Zu allen Zeiten, selbst noch in den produktivsten historischen Epochen, war die Mehrheit der Menschen kleinlich, egoistisch, gedankenarm und bestenfalls bedauernswert. Und zu allen Zeiten ging von dieser Mehrheit ein gesellschaftliches Klima aus, in dem Talente ruiniert und begeisterte Hoffnungen zuschanden wurden – ein Klima nationalen und rassistischen Dünkels, ein Klima der politischen Duckmäuserei oder einfach, so wie in „Middlemarch“, ein Klima des muffigen Spießertums.

Doch zu allen Zeiten ist es einigen wenigen Menschen gelungen, dem Sog des Üblichen zu widerstehen und sich über ihre Herkunft, ihre angelernten Normen, ihre lieben Gewohnheiten zu erheben. Nicht aufgrund eines günstigen gesellschaftlichen Klimas, sondern einem ungünstigen zum Trotz haben solche Menschen ihre Größe entwickelt, auch die Frauen unter ihnen, ja gerade sie. Die junge Jeanne d'Arc, aufgewachsen unter zurückgebliebenen Bauersleuten, verließ ihr Dorf in der festen Überzeugung, nur sie und keine Andere könne Frankreich retten. Theresia von Avila, aufgewachsen in der geistigen Enge des Mittelalters, verschmähete ihr weich gepolstertes Leben um eines scheinbar überspannten religiösen Traumes willen. Florence Nightingale, George Eliots Zeitgenossin, aufgewachsen in müßigen „höheren Kreisen“, hatte schon als junges Mädchen den Ehrgeiz, das Gesundheitswesen Englands zu reformieren. Rosa Luxemburg, aufgewachsen unter passiv leidenden polnischen Juden, reifte mitten im Industriezeitalter zu einer Revolutionärin fast schon mythischen Formats. Und Dolores Ibárruri, die legendäre „Pasionaria“, wuchs unter kraftlosen Elendsgestalten in der Dürre Kataloniens auf und fand dennoch zu der missionarischen Rolle, für die sie ausersehen war.

Solche Frauen erkennt man über alle Zeiten und Ländergrenzen hinweg, ganz gleich, ob sie härende Kutten tragen oder Jeans oder hochgeschlossene Kleider, ob sie in Straßenschlachten fallen oder in Hörsälen wieder auferstehen. Man erkennt sie an einer gewissen naiven, verschrobenen Einsamkeit, an der Art, wie sie in aller Unschuld noch das Selbstverständlichste in Frage stellen, an dem winzigen, hinreißenden Schuss Verrücktheit, der ihnen immer eigen ist. Vor allem aber erkennt man sie an ihrer glühenden, beängstigenden Energie. Nichts kann sie aufhalten oder lähmen; kein gesellschaftliches Klima der Welt hat sie je zur Untätigkeit verdammt. Wo immer solch ein Schwan in einem trüben Ententeich erscheint, und sei dieser Teich auch noch so abgelegen, noch so sumpfig, noch so ungünstigen Witterungen ausgesetzt, er wird früher oder später seine Flügel spannen, wird sich erheben, wird nicht eher ruhen, als bis er seinen Strom gefunden hat – ein Wunder, vergleichbar dem Erwachen des Genies. Im Grunde *ist* es das Erwachen des Genies, des seltensten und kostbarsten vielleicht, das es gibt auf der Welt: des Genies der Seele.

George Eliot wollte mit ihrer Dorothea dieses ewige Genie der Seele gestalten – und wollte zugleich auch dem Kunstgeschmack und den Tugendidealen des viktorianischen Zeitalters Genüge tun. Im Zwiespalt dieser doppelten Absicht ist ihr beides gleichermaßen misslungen; aber man kann sich wohl kein schöneres, kein imposanteres Misslingen denken. Nie

hätte ein geschlossenes, gleichsam fehlerfreies Werk die innere Dynamik und Gedankentiefe ausgestrahlt, die sich in „Middlemarch“ gerade aus dem offenen Rest zwischen Absicht und Realisierung ergibt.