

**„Setting out to explore the place of evil in the mind“:
Erklärungsmuster des Bösen in der
englischen *Gothic novel* 1764-1824**



INAUGURALDISSERTATION

zur Erlangung des Grades eines Doktors der Philosophie
am Institut für Englische Philologie
des Fachbereichs für Philosophie und Geisteswissenschaften
der Freien Universität Berlin

vorgelegt von
Anke Guske
aus Berlin

Jahr der Einreichung
2008

Erster Gutachter: Prof. Dr. Wilhelm Fuger

Zweiter Gutachter: Prof. Dr. Manfred Pfister

Datum der Disputation: 06. Februar 2009

Bildnachweis Titelseite:

William Blake: *The Good and the Evil Angels*. 1795. Farbdruck/Aquarell auf Papier. Tate Gallery. Abdruck in: *Gothic Nightmares: Fuseli, Blake and the Romantic Imagination*. Hrsg. von Martin Myrone. London: Tate Publishers 2006. S. 90.

Selbstständigkeitserklärung

Hiermit versichere ich, dass ich diese Arbeit in allen Teilen selbstständig verfasst und keine anderen als die angegebenen Hilfsmittel verwendet habe. Die Arbeit wurde weder ganz noch in Teilen in einem früheren Promotionsverfahren eingereicht oder veröffentlicht.

Danksagung

An erster Stelle möchte ich mich bei meinem Betreuer Herrn Prof. Dr. Wilhelm Füger herzlich für die engagierte und geduldige Betreuung bedanken. Er hat mich mit seinem profunden Fachwissen stets unterstützt, und seine konstruktive Kritik und wertvollen Hinweise haben wesentlich zur Erstellung dieser Arbeit beigetragen.

Besonderer Dank gilt meinen Eltern, Ingrid und Werner Guske, die mir meine akademische Ausbildung ermöglicht und mich stets in meinem Promotionsvorhaben unterstützt haben.

Danken möchte ich auch meinem Arbeitgeber Comactiva Translations Berlin für sein Verständnis und Entgegenkommen, sowie meinen Freunden und Kollegen, die mich immer wieder motiviert haben. Vielen Dank an Matthias Vogel für das Korrekturlesen der Arbeit. Und, last but not least, geht mein Dank an Sven, der mir immer wieder den Rücken freigehalten hat und der nie an mir zweifelt. Ich weiß es zu schätzen.

„a belief in a supernatural source of evil is not
necessary; men alone are quite capable of
every wickedness“

Joseph Conrad, *Under Western Eyes* (1911)

Inhaltsverzeichnis

1.	Einleitung	1
2.	Forschungsstand.....	8
2.1.	Zur Problematik des Bösen	8
2.2.	Untersuchungen zum Bösen in der englischen Literatur unter besonderer Berücksichtigung der <i>Gothic novel</i>	11
3.	Zur Typologie und Entwicklung der <i>Gothic novel</i> : Wann gilt ein Roman als <i>gothic</i> ?.....	20
4.	Mentalitätsgeschichtliche Hintergründe zur Entstehung der <i>Gothic novel</i> ..	26
4.1.	Zur Moraldebatte im 18. Jahrhundert	26
4.1.1.	Shaftesbury: Private Tugend – gesellschaftlicher Nutzen	26
4.1.2.	Mandeville: Private Laster – gesellschaftliche Vorteile	36
4.1.3.	Unterschiede im Überblick	44
4.2.	Zur Ästhetik des <i>sublime</i>	46
5.	<i>Gothic villains</i> und dämonische Frauen	50
5.1.	Ahnen und spezifische Charakteristika des <i>Gothic villain</i>	51
5.2.	Dämonische Frauen	55
5.3.	Gängige Typologien des <i>Gothic villain</i>	59
6.	Erklärungsmuster des Bösen: Historische Fallbeispiele	64
6.1.	Spezifizierte natürliche Ursachen – Erziehung und soziale Bedingungen	65
6.1.1.	Montoni und Madame Cheron (<i>The Mysteries of Udolpho</i>)	66
6.1.2.	Marchesa di Vivaldi (<i>The Italian</i>)	74
6.1.3.	Ambrosio (<i>The Monk</i>).....	82
6.1.4.	Victoria di Loredani (<i>Zofloya, or The Moor</i>)	95
6.1.5.	Zwischenresümee	107
6.2.	Spezifizierte übernatürliche Ursachen – der Pakt mit dem Teufel	109
6.2.1.	Matilda (<i>The Monk</i>)	110
6.2.2.	Melmoth (<i>Melmoth the Wanderer</i>).....	116
6.2.3.	Zwischenresümee	127

6.3.	Unspezifizierte Ursachen – das unerklärte Böse	128
6.3.1.	Manfred (<i>The Castle of Otranto</i>)	130
6.3.2.	Schedoni (<i>The Italian</i>)	138
6.3.3.	Matilda di Laurentini (<i>Zastrozzi</i>)	152
6.3.4.	Robert Wringhim (<i>The Private Memoirs and Confessions of a Justified Sinner</i>).....	160
6.3.5.	Zwischenresümee	173
7.	Erklärungsmuster des Bösen im Wandel der Zeit.....	175
7.1.	Nachklänge der <i>Gothic novel</i> im englischen Roman des 19. und 20. Jahrhunderts.....	175
7.2.	Hauptvarianten neuer Protagonistentypen im Kielwasser des <i>Gothic villain</i>	183
7.3.	Der Doppelgänger als Bindeglied zur gespaltenen Persönlichkeit im (post-)modernen Roman.....	186
8.	Fazit und Ausblick.....	195
	Literaturverzeichnis	201
	Lebenslauf	217

1. Einleitung

Die Auseinandersetzung mit dem Bösen ist eines der ältesten Themen menschlicher Weltanschauung und hat besonders in den letzten zehn Jahren im Rahmen der Diskussionen um Gewalt, Terror und Verbrechen vermehrt Aufmerksamkeit auf sich gezogen. Doch nicht nur die Frage nach den Ursachen und Motiven des faktischen Bösen, auch das Interesse am metaphysischen Bösen erlebt eine regelrechte Renaissance. So organisierte das Institut für Deutsche und Niederländische Philologie der Freien Universität Berlin im Sommersemester 2006 die Ringvorlesung „Der Teufel – Stationen einer kulturgeschichtlichen Karriere“, die Teufelsbilder aus der Perspektive verschiedener wissenschaftlicher Disziplinen beleuchtete. Und auch in der Alltagskultur ist das Böse heute allgegenwärtig: Längst ist es nicht mehr nur in seiner mahnenden religiös-moralischen Funktion zu finden, sondern seine Symbole und Gegenpositionen zu allgemein geltenden sozialen Normen werden zur Provokation und Thematisierung tabuisierter gesellschaftlicher Aspekte genutzt und schließlich auch verniedlicht, ironisiert und fern ihrer ursprünglichen Bedeutung verwendet. Einen interessanten ethnologisch ausgerichteten Überblick über die verschiedenen Gesichter des Bösen und der Umgangsweise mit ihm in unterschiedlichen Kulturen zeigte das Bremer Überseemuseum im Frühjahr 2008. Dort wurde herausgestellt, dass das Böse mit seinen Symbolen, Mythen und assoziierten Themen in der modernen Alltagskultur auch außerhalb spezifisch religiöser Bezugshorizonte in vielen Lebensbereichen aufgenommen wurde und in den verschiedensten Formen auftritt – von der Gothic-Jugendzene und der Rockmusik über Comics, Kinder- und Jugendbücher bis hin zu Spielzeugen oder Gebrauchsgegenständen wie einem Quietscheentchen mit Teufelshörnern.

Die Ausprägungen des Bösen sind seit jeher auch integraler Bestandteil der Literatur. Keine Epoche kommt ohne den Kampf der beiden polaren Kräfte Gut und Böse aus – dennoch gibt es immer wieder Veränderungen in der Art der literarischen Darstellung, die, auf der Grundlage der vorherrschenden philosophischen und theologischen Ethik-Entwürfe, geprägt wird von politischen Ereignissen, sozialen Verhältnissen, wirtschaftlichen Entwicklungen und ästhetischen Idealen, kurz, der Weltanschauung und Erfahrung sowie den Absichten bestimmter Interessengruppen und einzelner Autoren. Eine narrative Teilgattung hat die Kon-

ventionen der literarischen Darstellung von Gut und Böse besonders stark verändert: die der englischen *Gothic novel* zu Ende des 18. Jahrhunderts. „Setting out to explore the place of evil in the mind“¹, fanden die so genannten ‚gotischen‘ Autoren nicht nur neue Wege der Analyse und Erklärung des Bösen, sondern auch eine neue Form der literarischen Umsetzung ihrer Ziele. In der Literaturwissenschaft des 20. Jahrhunderts wird dies oft als Umbruch bezeichnet, da sich die gotischen Autoren in der von der Aufklärung geprägten Welt des 18. Jahrhunderts für in der rationalistischen Weltsicht verdrängte Werte wie Phantasie, Vorstellungskraft und Transzendenz einsetzten. Dabei sollte jedoch nicht übersehen werden, dass auch die *Gothic novels* in literarischen Traditionen verwurzelt sind, und das nicht nur in der Tradition von Shakespeare und Milton, sondern auch in der unmittelbaren: ohne den Gefühlskult des sentimentalen Romans wären die *Gothic novels*, ohne die schurkischen *Rakes* in den realistischen Romanen von Richardson oder Smollett die *Gothic villains* wahrscheinlich nicht möglich gewesen.

In der Darstellung möglicher Beziehungsentwürfe von Gut und Böse haben einige Schauerromane grundlegend neue Wege aufgezeigt. Dass dieses Thema in der Literaturwissenschaft jedoch bisher vernachlässigt wurde, demonstriert beispielsweise Gloria Cigmans *Exploring Evil through the Landscape of Literature*, mit dem selbst im Jahr 2002 noch eine Untersuchung zum Bösen in der englischen Literatur erscheinen konnte, die den Schauerroman außen vor lässt und nur gotische Sonderfälle wie Mary Shelleys *Frankenstein* und spätere, durch den Schauerroman inspirierte Werke behandelt.² Bei der Betrachtung der *Gothic novel* ist unübersehbar, dass einige der gotischen Autoren das Böse vom Stigma des Anomalen, Unnatürlichen befreien oder zumindest die vorher angelegten ethisch-moralischen Maßstäbe relativieren. Sie sehen das Böse als einen natürlichen Teil der menschlichen Seele und schaffen psychologische Einsichten in die Entwicklung und die Ausprägungen dieser Seelenkräfte bis hin zu pathologischen Erscheinungsformen. Diese Erkenntnisse liegen vor allem im Moralverständnis des 18. Jahrhunderts in England begründet, in dem sich ein wichtiger Wandel des Menschenbildes vollzog. Dabei ermöglichte das Spannungsverhältnis zwischen optimistischer und pessimistischer Weltsicht, zwischen Benevolenz und

¹ MacAndrew, Elizabeth: *The Gothic Tradition in Fiction*. New York: Columbia University Press 1979. S. 47.

² Cigman, Gloria: *Exploring Evil through the Landscape of Literature*. Oxford/Bern: Peter Lang 2002.

Egoismus, zwischen alter und neuer Ordnung neue Einsichten in die Psyche des Menschen. Trotz des historischen Rahmens, der räumlichen Abgeschlossenheit des Geschehens und der seelischen Isolation, der die Charaktere in den *Gothic novels* unterliegen, ist die Entwicklung der Charaktere – oder genauer gesagt, des *Gothic villain* als einzigem sich entwickelnden Charakter – keinesfalls unabhängig vom sozialen Umfeld und äußeren Erlebnissen, eben den persönlichen Erfahrungen der Figuren mit der Welt. Vielmehr gehen einige der gotischen Autoren davon aus, dass gerade die Unvereinbarkeit von individuellen Neigungen, Bedürfnissen und Vorstellungen mit sozialen Rollen, Erwartungen und Gegebenheiten für die Entstehung von böartigen Eigenschaften verantwortlich ist oder zum Ausbruch beziehungsweise zur Verstärkung von negativen Anlagen führt. Die Folgen dieser Freisetzung der negativen Seelenkräfte äußern sich nicht nur in Angst und Schrecken für die Opfer des Schurken, sondern letztendlich auch in seiner Selbstzerstörung: Er wird selbst zum Opfer seines Handelns und seiner unkontrollierbaren Leidenschaften, und sein Schicksal endet entweder in asketischer Sühne oder im Tod.

Ziel meiner Arbeit ist es, Art und Konsequenzen des Wandels von einem optimistischen zu einem pessimistischen Menschenbild aufzuzeigen und vor diesem speziellen Hintergrund die Strategien herauszuarbeiten, mit denen bestimmte gotische Autoren dem Ausbruch des Bösen im Menschen Rechnung zu tragen versuchten. Begründeten sich ihre Wirklichkeitsentwürfe auf einem skeptischen Menschenbild? Wie beziehungsweise inwieweit setzten sie sich mit der Benevolenzlehre auseinander, die im 18. Jahrhundert speziell in England den literarischen Mainstream prägte? Wie setzten sie das von ihnen favorisierte Menschenbild darstellungstechnisch um? Welche Erklärungen bieten die Romane für besonders markante Ausprägungen des Bösen?

Nach einer kurzen Darlegung des Forschungsstandes zur Problematik des Bösen in der Literatur unter besonderer Berücksichtigung der englischen *Gothic novel* sollen im dritten Kapitel kurz spezifische Charakteristika der *Gothic novel* und die Entwicklung ihrer Definition dargestellt werden. Kaum eine Untersuchung kommt heute ohne die Frage aus, welche Werke als *Gothic novel* betrachtet werden können und welche Merkmale sie ausmachen. Längst ist man davon abgekommen, rein historisch-phänomenologische Definitionen anzuwenden, und

obwohl die von mir zu untersuchenden Romane mit Ausnahme von Hoggs *The Private Memoirs and Confessions of a Justified Sinner* alle im Zeitraum der traditionellen gotischen Ära von 1764 bis 1820 liegen, plädiere auch ich für eine weitere Definition des Begriffs, um den Schauerroman nicht als eine kurzzeitige Sondererscheinung in der Landschaft der englischen Literatur zu werten, sondern seine Stellung als ernstzunehmende Literaturform zu verdeutlichen, die Einfluss auf spätere Romanformen genommen hat – nicht nur auf im Bereich der phantastischen, Kriminal- oder Horror-Literatur angesiedelte Werke, sondern auch auf den realistischen Roman. Die Entwicklungen, die gotische Elemente und Themen in der Literatur des 19. und 20. Jahrhundert genommen haben, werden dann später in einem kurzen Ausblick im siebenten Kapitel anhand einiger Beispiele Berücksichtigung finden.

Im vierten Kapitel sollen die spezifisch englischen Bezugshorizonte geklärt werden. Der Ästhetikwandel des 18. Jahrhunderts hin zum Ideal des Erhabenen hat eine Reihe von Elementen des Schauerromans beeinflusst, wie Atmosphäre, Darstellung von Natur, Gebäuden und gotischem Schurken. Die Schurken sind jedoch mit ihren ambivalenten Charakterzügen hauptsächlich durch den Wandel des Menschenbildes geprägt, der im 18. Jahrhundert in England stattfand. Dabei sind konkret zwei gegensätzliche Theorien ins Auge zu fassen, die im 18. Jahrhundert auch über England hinaus Aufnahme fanden: die Benevolenzlehre von Anthony Ashley Cooper, Dritter Earl of Shaftesbury, die besagt, dass Tugend und soziales Verhalten der natürliche Zustand des Menschen sind und deshalb auch seinem privaten Glück dienen, und die Ansicht von Bernard Mandeville, dass die einzige Triebkraft des Menschen der Egoismus sei und der Mensch nur aus reinem Selbstzweck in Gemeinschaften zusammenlebe. Dabei vollzieht sich der Wandel des Menschenbildes keineswegs durch einen klaren Bruch, sondern durch graduelle Abstufungen der Unsicherheit über die Natur des Menschen. Füger weist darauf hin, dass im 18. Jahrhundert selbst die Autoren „zwischen Gegnerschaft und innerer Affinität zu den Einsichten Mandevilles“ schwankten, die sich der Weltsicht Shaftesburys verpflichtet fühlten, und dass andererseits in der *Gothic novel*, der grundsätzlich eine pessimistischere Weltsicht zugeschrieben wird, „bei aller Faszination durch Tabubrüche die Distanz zu Mandeville gleich-

wohl gewahrt“ blieb.³ Das Spannungsverhältnis dieser entgegengesetzten Weltanschauungen in Bezug auf Tugend und Moral ist der unmittelbare Nährboden für die Erklärungen, die in gotischen Romanen für die Existenz des Bösen im Menschen geboten werden.

Besonderes Gewicht liegt in meiner Untersuchung auf der Figur des *Gothic villain*. Er ist die Verkörperung des Bösen im Schauerroman und der handlungstragende Charakter. Wie sich an der Entwicklung des Schauerromans nach 1820 erkennen lässt, kommt eine *Gothic novel* ohne Burgen, Klöster oder die verfolgte Unschuld aus – aber nicht ohne einen *Gothic villain*. An seiner Figur sind sowohl das zu Grunde liegende Menschenbild als auch die Erklärungsmuster des jeweils als Bösen geltenden ablesbar. Deshalb sollen die Eigenschaften und Entwicklungen dieser Figur im fünften Kapitel umfassend betrachtet werden. Es ist bisher in der anglistischen Literaturwissenschaft weithin üblich gewesen, die Figur des gotischen Schurken zu untersuchen und Unterkategorien für ihn zu finden; sein weibliches Pendant, die dämonische Frau, wird dagegen nur als unwichtigere Randerscheinung gewertet. Ich werde zeigen, dass die Erklärungsmuster des Bösen für dämonische Frauen die gleichen sind wie für die männlichen *Villains*, auch wenn bösertige Frauenfiguren meist Nebenrollen einnehmen und schurkische Attribute bei ihnen durch das weibliche Rollenverständnis anders bewertet werden. Deshalb wurden für die historischen Fallbeispiele in Kapitel sechs sowohl männliche als auch weibliche Schurken ausgewählt.

Die Bildung von Kategorien und Einordnung von Werken oder Charakteren ist stets eine heikle Sache. Schließlich läuft man dabei Gefahr, zu vereinfachen, zu reduzieren und zu verzerren. Kiely hat dieses Problem in Bezug auf den romantischen Roman, zu denen er auch die *Gothic novels* zählt, treffend zusammengefasst. Wenn man sich beispielsweise auf dualistische Phänomene – auf vielen Ebenen ein zentrales Thema von *Gothic novels* – konzentriert, sei man, so Kiely,

„tempted to focus upon split character types or contradictory ideologies; that is, to bring order to the problem by tracing single patterns of disjunction. However useful this may be, it raises difficulties. In focusing too narrowly, one risks misrepresenting the breadth and depth of the division and

³ Füger, Wilhelm: „Bold Truths“, präsentiert als ‚Rhapsody void of Order or Method‘. Bernard Mandeville: Querdenker im Spannungsfeld von Debunking und Edutainment.“ In: *Germanisch-Romanische Monatsschrift*, 52:1 (2002). S. 70.

sacrificing rich, though imperfect, texts to abstractions. If anything, romantic fiction has already suffered too much categorization. Its fate is to have been pigeon-holed more often than read.⁴

Ich möchte deshalb vorab einige Grundlagen meiner Kategorisierung erläutern, um klarzustellen, was sie leisten kann und wo ihre Grenzen liegen. Mein Ziel kann weder sein, die ausgewählten Figuren, noch das übergeordnete Thema des Spannungsverhältnisses Gut-Böse in den ausgewählten *Gothic novels* umfassend zu beleuchten. Die gewählten Kategorien haben primär heuristischen Charakter und sollen bestimmte Gemeinsamkeiten von Figuren herausstellen, ohne ihre Verschiedenartigkeit in Frage zu stellen. Sie sollen die Erklärungen, die für die Ursachen und die Entstehung beziehungsweise den Ausbruch und die Entwicklung des Bösen im Menschen in den *Gothic novels* geboten werden, beschreiben und ordnen, wobei nie vergessen werden darf, dass die Kategorien fließend sind. Die meisten Figuren sind Mischtypen, und die individuellen Ursachen der Bösartigkeit zeigen Merkmale verschiedener Kategorien. Verstärkend kommt hinzu, dass *Gothic novels* selten eindeutig sind und in vielen Aspekten und damit auch bei den Ursachen des Bösen viel interpretatorischen Spielraum lassen. Dies liegt zum einen im Wesen der *Gothic novel*, da eine ihrer Absichten ist, die Phantasie der Leser anzuregen, zum anderen aber auch an gesellschaftlichen Konventionen, die zumindest oberflächlich gewahrt bleiben mussten, damit die Werke veröffentlicht werden konnten. Die Figuren wurden jeweils unter dem Erklärungsmuster eingeordnet, das in der Gesamtbetrachtung überwiegt.

Wie oben erwähnt, beziehen sich die Kategorien sowohl auf männliche als auch auf weibliche *Villains*. Dies relativiert die Grenzen der gängigen Figurentypologien zusätzlich und zeigt ein umfassenderes Bild des Bösen und seiner Ursachen. Leider kommen dämonische Frauenfiguren in vielen Studien zur *Gothic novel* immer noch zu kurz. Auch wenn der Interessenschwerpunkt des überwiegenden Teils der gotischen Romane klar auf dem *Gothic villain* oder der sensiblen Heldin liegt, nehmen weibliche Schurken ebenfalls eine wichtige Rolle ein. Die Erklärungsmuster für ihre Bösartigkeit weichen prinzipiell nicht von denen der männlichen *Villains* ab, sie sind jedoch oft nicht explizit oder zumindest nur in weniger ausführlicher Form dargestellt. So erfüllt beispielsweise die Marchesa di Vivaldi in *The Italian* eine wichtige Funktion, da sie ist ein Bindeglied zwischen

⁴ Kiely, Robert: *The Romantic Novel in England*. Cambridge (MA): Harvard University Press 1972. S. 26.

unbeherrschten Leidenschaften und gesellschaftlichen Normen verkörpert. Zusätzlich repräsentiert sie die Abweichung von der definierten Geschlechterrolle und die Sanktionen, die auf solch eine Abweichung folgen. In *Zofloya* schließlich gibt es sogar einen weiblichen *Gothic villain*, und die männlichen Figuren haben weit weniger Gewicht. Die Eigenschaften der männlichen und weiblichen Figuren unterliegen somit zwar einer unterschiedlichen Bewertung, sie werden an unterschiedlichen Normen gemessen, die Ursachen ihrer negativen Eigenschaften folgen jedoch weithin den gleichen Erklärungsmustern. Eines haben alle untersuchten Schurken gemein: Sie sind Menschen. Übernatürliche Figuren wurden bewusst außer Acht gelassen, da ihre Betrachtung auf einer anderen Ebene, nämlich der eines metaphysischen Weltbildes, stattfinden müsste und hier das in den *Gothic novels* vermittelte aufklärerische Menschenbild und dessen Problematik im Mittelpunkt stehen sollen.

Ohne psychoanalytisch fundierte literaturwissenschaftliche Ansätze ist eine Betrachtung des gotischen Schurken heute kaum noch vorstellbar. In der Ambivalenz des *Villain* liegt der Kern der psychologischen Konzeption dieser Figur. Dieses Thema der zwiegespaltenen – oder später sogar multiplen – Persönlichkeit hat sich in späteren *Gothic novels* weiterentwickelt, und die zwei Seelen des *Gothic villain* nehmen im 19. und 20. Jahrhundert nicht selten in Form von Doppelgängern, *Doubles*, auch physische Gestalt an. Der innere Kampf zwischen Gut und Böse findet dabei ein pathologisches Ventil: eine gespaltene Persönlichkeit, Identitätsverlust, Größenwahn und Existenzangst bestimmen die gotischen Schurken. Diese moderneren Erklärungsmuster der gespaltenen Identität und des Doppelgängers sollen im siebenten Kapitel beschrieben werden.

Die vorliegende Arbeit konzentriert sich damit auf die unabdingbare Eigenschaft der *Gothic novels*, das Böse als nicht zu übersehenden und daher klärungsbedürftigen Teil des Menschen darzustellen, psychologisch zu durchleuchten und nach den Ursachen für besonders starke Ausbrüche von Bösartigkeit zu suchen. Die Untersuchung der verschiedenartigen Erklärungsmuster lässt sowohl auf das sich wandelnde Menschenbild der gotischen Autoren schließen, als auch die Kontinuität gotischer Themen in späteren Romanen deutlicher erkennen. Gezielter als in bisherigen Studien wird damit nicht zuletzt auch die Katalysator-Rolle der *Gothic novel* für die Geschichte des englischen Romans in den Blickpunkt gerückt.

2. Forschungsstand

2.1. Zur Problematik des Bösen

Die Problematik des Bösen, ursprünglich ein philosophisches und theologisches Thema, ist bisher hauptsächlich in anderen Disziplinen als der Literaturwissenschaft diskutiert worden. Deren Vielzahl zeigt sich, wenn man neuere Aufsatzsammlungen zu diesem Thema betrachtet: Theologie, Mythologie, Philosophie, Anthropologie, Psychologie, Soziologie, Biologie, Politikwissenschaft – und schließlich auch in kleinerem Rahmen die Literaturwissenschaft – sind hier vertreten und betrachten das Böse aus verschiedenen Blickwinkeln wie Theodizee, Ethik und Moral, Ursprung, Erscheinungsformen und Auswirkungen, Kriminalität und Terrorismus, um nur einige zu nennen. Seit Ende der 1980er Jahre erfährt das Böse besondere Aufmerksamkeit in der interdisziplinären Forschung. Eine Reihe von Aufsatzsammlungen sind in diesem Zusammenhang erschienen, die ein breites Spektrum von Herangehensweisen und Arten des Erkenntnisinteresses abdecken. Beispiele für diese heterogenen Veröffentlichungen sind *Die andere Kraft. Zur Renaissance des Bösen*¹ und *Das Böse. Eine historische Phänomenologie des Unerklärlichen*², oder auch *Bausteine zur Philosophie. Band 20: Das Böse*³ sowie *Understanding Evil: An Interdisciplinary Approach*⁴. Andere Aufsatzsammlungen setzen bestimmte Schwerpunkte: *Die Philosophie und das Böse/La philosophie et le mal*⁵ konzentriert sich auf philosophische Ansätze, *Renaissance des Bösen?*⁶ der Schriftenreihe der Freien Akademie zielt besonders auf soziale Aspekte ab und der Sammelband *Elf Reden über das Böse*⁷ legt seinen Schwerpunkt auf literaturwissenschaftliche Themen. Eine interdisziplinär angelegte Einführung zum Thema des Bösen ist mit *Gut und Böse*⁸ in der Beck'schen Reihe zu finden,

¹ Schuller, Alexander und Rahden, Wolfgang von (Hg.): *Die andere Kraft. Zur Renaissance des Bösen*. Berlin: Akademie Verlag 1993.

² Colpe, Carsten und Schmidt-Biggemann, Wilhelm (Hg.): *Das Böse. Eine historische Phänomenologie des Unerklärlichen*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1993.

³ *Bausteine zur Philosophie. Band 20: Das Böse*. Ulm: Humboldt-Sudienzentrum, Universität Ulm 2003.

⁴ Breen, Margaret Söner: *Understanding Evil: An Interdisciplinary Approach*. Amsterdam/New York: Rodopi 2003.

⁵ Holzhey, Helmut und Leyvraz, Jean-Pierre (Hg.): *Die Philosophie und das Böse/La philosophie et le mal*. Bern u. a.: Haupt 1993.

⁶ Albertz, Jörg (Hrsg.): *Renaissance des Bösen? Schriftenreihe der Freien Akademie, Band 19*. Berlin: Freie Akademie 1999.

⁷ Siepmann, Helmut und Kaspar Spinner (Hg.): *Elf Reden über das Böse. Meisterwerke der Weltliteratur, Band VI*. Bonn: Romanistischer Verlag 1992.

⁸ Pieper, Annemarie: *Gut und Böse*. München: C. H. Beck 1997.

einen Überblick über den Begriff des Bösen und seiner historische Entwicklung in der philosophischen und theologischen Diskussion bietet der Eintrag „Malum“ in *Historisches Wörterbuch der Philosophie*⁹. In der Einführung zu diesem Begriff weist Odo Marquard darauf hin, dass dieser in einem historischen philosophischen Wörterbuch besonders wichtig sei, da er das gesamte Wortfeld der interdependenten Begriffe

„des Übels und des Bösen, des Schlechten, Schlimmen, Schrecklichen, des Unvollkommenen, Unordentlichen, Dysfunktionalen, Widrigen, Kranken, Fatalen, des Ruchlosen, der Sünde und der Schuld, des Verkehrten, Irrigen, Lasterhaften, der Entfremdung, des Leides, des sonstwie Nichtigen und Negativen“¹⁰

umfasst. Gleichzeitig merkt Marquard an, dass es als Begründung für das Fehlen eines Artikels zum Begriff „das Böse“ in demselben Werk gleich drei verschiedene Thesen gebe, nämlich: dass er absichtlich in den Artikel „Malum“ eingegliedert worden sei, oder dass man ihn schlichtweg vergessen habe, oder aber, dass er aus zeitlichen Gründen „absichtlich, aber unfreiwillig verschoben“ worden sei.¹¹ An dem oben genannten umfassenden Wortfeld, das „Malum“ umschließt, sowie an den historischen Bedeutungswandeln und Schwerpunktverschiebungen in der Diskussion um diesen Begriff wird deutlich, wie vielfältig er ist und dass weitgefächerte Erklärungsmöglichkeiten der verschiedenen Ausprägungen bestehen.

Einigen der Aufsatzsammlungen liegen bestimmte Projekte zur Erforschung des Bösen zugrunde: So ist *Elf Reden über das Böse* aus einer Ringvorlesung der RWTH Aachen hervorgegangen, *Understanding Evil* eine Veröffentlichung des seit 1999 bestehenden inter- und multidisziplinären Forschungsprojekts „Perspectives on Evil and Human Wickedness“, das im Internet als Wickedness.Net zu finden ist. Hier arbeiten Wissenschaftler aus verschiedenen Disziplinen mit den folgenden Zielen zusammen:

„1. to provide a comprehensive forum which is committed to promoting inter-disciplinary and multi-disciplinary explorations of, and perspectives on evil and wickedness.

⁹ Ritter, Joachim (Hg.): *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, Band 5. Basel/Stuttgart: Schwabe & Co. 1980. S. 652-706.

¹⁰ Marquard, Odo: „Malum. I. Einführung und Überblick.“ In: *Historisches Wörterbuch der Philosophie*. S. 653.

¹¹ Marquard, „Malum“, S. 656.

2. to make available to scholars, researchers, and any one interested a set of research tools that bring together a wide variety of materials and resources which relate to this subject.¹²

Im Rahmen dieses Projektes finden einmal jährlich Konferenzen statt, und es werden kontinuierlich Aufsatzsammlungen und zweimal pro Jahr ein E-Journal veröffentlicht.

Untersuchungen zum Bösen in der Literatur beziehen sich vorwiegend auf die Gattung des Dramas, da dieses auf der direkten Konfliktthematization im Dialog/Monolog beruht. Weiterhin beschäftigt sich der Großteil der Arbeiten mit Themen aus dem germanistischen und romanistischen Bereich. Peter Michelsen betont, durch ein „Schwinden des Glaubens an die Person des Bösen in der Neuzeit findet gleichzeitig – von Milton über Dostojewski bis zu Thomas Mann – eine immer intensivere Beschäftigung mit ihr in der Dichtung statt.“¹³ Er untersucht die Teufelsfigur des Mephisto, der, so Michelsen, nicht „die Personifikation des absolut gegengöttlichen Prinzips des Satanischen“ darstelle, „sondern eine Figur, die in ihrer Art an die Menschen gebunden ist.“¹⁴ Die Transformation der Vermenschlichung des Bösen, also des Teufels, zur Übertragung des Bösen auf den Menschen wie im Falle des *Gothic villain* erscheint dann als logische Weiterführung dieser Entwicklung.

Besonders hervorzuheben ist in der Germanistik das Forschungsvorhaben von Peter-André Alt zur „Literarischen Ästhetik des Bösen“. In seinem Aufsatz „Aufgeklärte Teufel“ untersucht er das Böse im Trauerspiel des 18. Jahrhunderts und findet es dort nicht mehr auf der metaphysischen Ebene, sondern als handlungssteuerndes Element der Tragödie, das in sich selbst widersprüchlich, ordnungsstörend und negierend ist.¹⁵ Neben dem 18. wird auch dem 19. Jahrhundert besondere Aufmerksamkeit zuteil. In seinem Aufsatz „Wiederholung, Paradoxie, Transgression. Versuch über die literarische Imagination des Bösen und ihr Verhältnis zur ästhetischen Erfahrung“ betrachtet Alt die Entwicklung dieser drei Grundfiguren an den Beispielen von Sades *Justine*, Goethes *Faust* und Poes *The Black Cat*. Er kommt zu dem Schluss, dass diese Grundfiguren nach „dem Zu-

¹² <http://www.wickedness.net/index1.htm>, 18.06.2008.

¹³ Michelsen, Peter: „Mephistos ‚eigentliches Element‘. Vom Bösen in Goethes ‚Faust‘“. In: Colpe, *Das Böse*. S. 229.

¹⁴ Michelsen, „Mephistos ‚eigentliches Element‘“, S. 247.

¹⁵ Alt, Peter-André: „Aufgeklärte Teufel. Modellierungen des Bösen im Trauerspiel des 18. Jahrhunderts“. In: *Die deutsche Tragödie. Neue Lektüren einer Gattung im europäischen Kontext*. Hg. von Volker C. Dörr u. Helmut J. Scheider. Bielefeld: Aisthesis 2006. S.89-125.

sammenbruch der traditionellen metaphysischen Deutungssysteme um 1800“¹⁶ „einen Raum des Imaginären eröffnen, der nicht als Medium einer pädagogischen Abschreckungslehre, sondern als Schauplatz mit eigenen Regeln und Gesetzen erscheint.“¹⁷ Karl-Heinz Bohrer betrachtet das Böse nicht auf der inhaltlich-interpretatorischen Ebene, sondern von der Frage aus, ob nicht die Ausprägungsformen der Literatur selbst Anteil am Bösen haben. Er untersucht die „Imagination des Bösen“ im 19. Jahrhundert, die die Ausgrenzung des Bösen aus der Kunst und Literatur rückgängig macht und im Gegensatz zur „romantisch-vorromantischen Rhetorik des Bösen“¹⁸ steht, zu der er auch die Erhabenheitsästhetik von Edmund Burke und die *Gothic novel* zählt. Anhand von Beispielen aus dem kulturellen Raum Deutschlands und Frankreichs argumentiert er, dass bei der Imagination des Bösen keine ästhetische Verbindung des Bösen mit dem Schönen mehr herrscht, sondern der künstlerische Schaffensakt, die Vorstellungskraft selbst mit dem Bösen verbunden wird. Die Imagination des Bösen wird besonders mit der französischen *École du mal*, z. B. Baudelaire, Flaubert und Sade, verbunden.¹⁹ Auch Georges Bataille beschäftigt sich in seinem Essay über Emily Brontë nicht nur mit dem Bösen in der Literatur sondern auch mit der Frage nach dem, um einen Begriff von Bohrer zu verwenden, ‚bösen Kunstwerk‘: „Literature, like the infringement of moral laws, is dangerous. (...) it can say everything and would be a great danger (...) were it not the expression of ‘those in whom ethical values are most deeply rooted’.“²⁰

2.2. Untersuchungen zum Bösen in der englischen Literatur unter besonderer Berücksichtigung der *Gothic novel*

Seit die *Gothic novel* sich von der Aura des Trivialen befreit hat, wurde ihr viel Aufmerksamkeit in der Literaturwissenschaft zuteil, Untersuchungen zum Bösen sind dabei jedoch relativ dünn gesät. Die umfassendste Bibliographie zur *Gothic novel* bietet Frederick S. Franks *A Guide to the Gothic*, die inzwischen in drei

¹⁶ Alt, Peter-André: „Wiederholung, Paradoxie, Transgression. Versuch über die literarische Imagination des Bösen und ihr Verhältnis zur ästhetischen Erfahrung (de Sade, Goethe, Poe)“. In: *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte*, 80 (2005), Heft 4. S. 531.

¹⁷ Alt, „Wiederholung, Paradoxie, Transgression“, S. 564.

¹⁸ Bohrer, Karl-Heinz: „Das Böse – eine ästhetische Kategorie?“ In: Ders.: *Nach der Natur. Über Politik und Ästhetik*. München: Carl Hanser, 1988. S. 117.

¹⁹ Siehe auch Friedrich, Sabine: *Die Imagination des Bösen: zur narrativen Modellierung der Transgression bei Laclos, Sade und Flaubert*. Tübingen: Narr 1998.

²⁰ Bataille, Georges: „Emily Brontë“. In: Ders.: *Literature and Evil*. London: Marion Boyars 2001. S. 25.

Bänden erschienen ist.²¹ Bis 1980 dominierten Materialsammlungen und generelle Abhandlungen, die mittlerweile zu Standardwerken geworden sind: beispielsweise die Monographien von Edith Birkhead, J. M. S. Thompkins, Aino Railo, Montague Summers, Devendra P. Varma und Robert Kiely (siehe Literaturverzeichnis). Einen Überblick über diese Standardwerke bietet David Punter in seiner Einleitung zu *The Literature of Terror*²², das immer noch eine umfassende Einführung in das Studium der *Gothic novel* darstellt. Punter vertritt eine erweiterte Definition des Schauerromans und legt seine Untersuchung sowohl epochenübergreifend (d. h. von der traditionellen gotischen Periode 1764-1820 bis zur Postmoderne), als auch interdisziplinär (der Horror-Film als ein Ausdrucksmittel des Gotischen im 20. Jahrhundert) an. Außerdem werden neben englischen auch amerikanische Schauerromane betrachtet, die besonders im 19. Jahrhundert ihre Blütezeit hatten. Auch Fred Bottings *Gothic*²³ gibt einen Überblick über Entstehung und Entwicklung des Schauerromans, konzentriert sich jedoch stärker auf thematische Schwerpunkte und einen modernen und gleichzeitig engeren Interpretationsansatz in Bezug auf Grenzüberschreitungen, Tabubrüche, Identitätsprobleme und psychologische Aspekte.

In den letzten Jahren treten vermehrt verschiedene Arten von Nachschlagewerken zur gotischen Literatur auf, was sicher auch auf die ständige Erweiterung des Forschungsbereichs ‚Gothic novel‘ und die mittlerweile kaum noch zu überblickende Sekundärliteratur zurückzuführen ist. Beispiele dafür sind *The Gothic*²⁴ von David Punter und Glennis Byron, *A Handbook to Gothic Fiction* von Marie Mulvey-Roberts und *The Encyclopedia of Gothic Literature* von Mary Ellen Snodgrass.

Die Forschungsansätze sind mittlerweile weit gefächert und setzen immer wieder neue Untersuchungsschwerpunkte: Das Spektrum reicht von ästhetischen²⁵

²¹ Die aktuelle Version des vierten Teils ist im Internet unter <http://www.thesicklytaper.com> (18.06.2007) einsehbar und enthält sowohl neue Veröffentlichungen, als auch ältere, die vorher übersehen wurden. Da Frederick S. Frank im Februar 2008 verstarb, ist die Zukunft der Website unklar, sie soll jedoch weitergeführt werden.

²² Punter, David: *The Literature of Terror: A History of Gothic Fictions from 1765 to the Present Day*. London/New York: Longman 1980. S. 15-18.

²³ Botting, Fred: *Gothic*. London/New York: Routledge 1996.

²⁴ Punter, David und Glennis Byron: *The Gothic*. (Blackwell Guides to Literature). Malden/Oxford: Blackwell Publishing Ltd 2004.

²⁵ Z. B. untersucht Jürgen Klein in *Der gotische Roman und die Ästhetik des Bösen*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1975 den Einfluss der Ästhetik des 18. Jahrhunderts auf den englischen Schauerroman unter besonderer Berücksichtigung von Edmund Burke. Eine postmoderne Lesart in Bezug auf Ästhetik und Konzepte des *sublime* in der Schauerliteratur bietet Vijay Mishra in *The Gothic Sublime*. Albany: New York University Press 1994.

über feministische²⁶, soziologische²⁷, marxistische²⁸ bis zu psychologischen²⁹ Studien. Ein viel diskutiertes Problem ist dabei die Definition des Begriffs *Gothic novel*. Ein Großteil der Untersuchungen wirft direkt oder indirekt die Frage auf, wodurch der Schauerroman charakterisiert wird und wo zeitliche oder thematische Grenzen zu setzen sind. Verschiedene Autoren untersuchen die *Gothic novel* in Bezug zu anderen Literaturformen oder -epochen: Robert D. Hume versucht, die Beziehung zwischen *gothic* und *romantic* zu beleuchten und Gemeinsamkeiten, vor allem aber Unterschiede herauszuarbeiten.³⁰ Michael Gamer betrachtet die Werke romantischer Autoren als Reaktion auf die Rezeption der *Gothic novels* durch Leser und Kritiker.³¹ Mario Praz und Robert Kiely behandeln die gotische Tradition dagegen nicht als eigenständiges Genre, sondern als eine Sondererscheinung der Romantik. Auch mit fantastischer Literatur wird die *Gothic novel* oft in Verbindung gebracht, so z. B. von Rosemary Jackson, die „imagination“ und „desire“³² als wichtige Bestandteile der fantastischen Literatur sieht: „In expressing desire, fantasy can operate in two ways (...): it can *tell of*, manifest or show desire (...).or it can expel desire, when this desire is a disturbing element which threatens cultural order and continuity“³³. Diese Funktion der Sichtbarmachung von sozialen Tabus und der Verbindung von gesellschaftlichen Bedingun-

²⁶ Ellen Moers prägte den Begriff *Female Gothic* in *Literary Women*, London: The Women's Press 1978. Feministische Studien beziehen sich besonders auf weibliche Identität, Mutterfiguren und Umkehr der traditionellen Konnotationen in Verbindung mit Familie und Heim. Siehe z. B. Winsor, Dorothy Ann: *The Continuity of the Gothic: The Gothic Novels of Charlotte Brontë, Emily Brontë and Iris Murdoch*. Ann Arbor (MI): University Microfilms International 1979; Kahane, Claire: „The Gothic Mirror“. In: *The (M)other Tongue*, S. 334-351; Ellis, Kate Ferguson: *The Contested Castle. Gothic Novels and the Subversion of Domestic Ideology*. Urbana/Chicago: University of Illinois Press 1989.

²⁷ Z. B. Just, Martin-Christoph: *Visions of Evil: Origins of Violence in the English Gothic Novel*. Frankfurt a. M. u. a.: Peter Lang 1997; Hagedorn, Jutta Angelika: *Der gotische Roman als sozialer Roman des späten achtzehnten Jahrhunderts*. Ann Arbor (MI): Dissertation auf Microfiche 1988.

²⁸ Z. B. Carson, James P.: „Enlightenment, Popular Culture, and Gothic Fiction“. In: *The Cambridge Companion to the Eighteenth-Century Novel*, S.255-276. Carson sieht in der Darstellung der Beziehungen zwischen Bediensteten-Figuren und Held/Heldin in Schauerromanen eine Verteidigung einer Ständegesellschaft und konservativer sozialer Werte. Auch Punter betont in *The Literature of Terror* das Interesse der Mittelschicht an vergangenen aristokratischen Werten und Lebensumständen im Schauerroman.

²⁹ Z. B. Weißmann-Orzowski, Elvira: *Das Weibliche und die Unmöglichkeit seiner Integration. Eine Studie der Gothic Fiction nach C.G. Jung*. Frankfurt a. M.: Peter Lang 1997.

³⁰ Hume, Robert. D.: „Gothic versus Romantic: A Reevaluation of the Gothic Novel“. In: *PLMA*, 84 I (1969), S. 282- 290.

³¹ Gamer, Michael: *Romanticism and the Gothic: Genre, Reception, and Canon Formation*. Cambridge: CUP 2000.

³² Jackson, Rosemary: *Fantasy: The Literature of Subversion*. London/New York: Methuen 1981. S. 1. Auch Neil Cornwell sieht in *The Literary Fantastic: From Gothic to Postmodernism*. New York/London: Harvester Wheatsheaf 1990 die Schauerliteratur, sowie Mythen und Folklore als Ursprünge der fantastischen Literatur.

³³ Jackson, *Fantasy*, S.3 f.

gen und daraus resultierenden individuellen psychologischen Problemen schlägt die Brücke zur *Gothic novel*.

Der Schauerroman wird oft auch als Bindeglied oder Untertyp einer anderen Romanart beschrieben, und fast jeder Epoche oder Romanart ist inzwischen ihr eigene gotische Sparte zugeschrieben worden: Es gibt *Victorian*, *Imperial*, *Postcolonial*, *Modern*, *Neo-* und *Postmodern Gothic*, außerdem *Historical*, *Sentimental*, *Terror* und *Horror Gothic*.

Der *Gothic villain*, die handlungstragende Figur des Schauerromans, ist aus Untersuchungen zum Schauerroman nicht wegzudenken, und seine Bedeutung als Schlüsselfigur zu den gotischen Themen und Intentionen wird damit flächendeckend anerkannt. Mit ihm untrennbar verbunden ist das Böse, *the Evil*, das zwar immer wieder Erwähnung findet, aber meist nicht näher betrachtet oder definiert wird. Nur selten nimmt es die zentrale Rolle ein, die ihm zusteht. Robert L. Platzner bemerkt dazu in seiner Diskussion mit Robert D. Hume:

„What any student of the Gothic must account for at the very first (...) is the singular quality of *evil* that distinguishes the *Gothic* vision from all other types of fantasy literature (...). For it is the *mystery* of evil or the ‘power of blackness’ which the truly Gothic writer seeks to rediscover, a belief in the reality and even the omnipresence of the demonic that the unarguable logic of ‘enlightenment’ had challenged“³⁴.

Wie in der Germanistik stammen auch in der Anglistik Untersuchungen zum Bösen oft aus dem Bereich des Dramas, vor allem des Dramas der Tudor- und Stuart-Zeit. Klaus Reichert unterscheidet zwischen zwei neuen Erscheinungsformen des Bösen in der Renaissance: zum einen dem „autonomen Subjekt“, das „nur den eigenen Gesetzen, jenseits aller Verbindlichkeiten der Moral und Religion, der Normen und Werte“ folgt.³⁵ Reichert stellt dies exemplarisch an Shakespeares Richard III. dar, bei dem das Böse nicht mehr durch einen diabolischen Pakt mit übernatürlichen Kräften in die Welt tritt, sondern durch Richards Verhältnis zu seiner Umwelt. Das autonome Ich, das sich nicht in die gesellschaftliche Ordnung einfügen lässt, wird von der Gesellschaft als das Böse stigmatisiert. Die zweite neue Form des Bösen ist die „durch Fremdbestimmung ausgelöste Zerstörungskraft“³⁶, die Iago in *Othello* verkörpert. Hinter seiner aufrechten Fas-

³⁴ Platzner, Robert L. und Robert D. Hume: „Gothic versus Romantic’: A Rejoinder.“ In: *PMLA* 86 (1971), S. 267.

³⁵ Reichert, Klaus: „Ich bin Ich‘. Auftritte neuer Formen des Bösen in der Frühen Neuzeit“. In: Ders.: *Der fremde Shakespeare*. München: Carl Hanser 1998, S. 300.

³⁶ Reichert, „Ich bin Ich“, S. 304.

sade, dem Schein des Moralischen und Guten, verbirgt sich sein gefährliches Ich, denn Iago tut Unrecht um des Unrecht willen, er ist an sich böse. Auch Kaspar Spinner beschäftigt sich mit den Formen des Bösen im elisabethanischen Drama³⁷: Er kontrastiert Shakespeares Iago mit Marlowes Dr. Faustus, und auch er erkennt Iago als menschengewordenes Böses, als zynischen, unmenschlichen Egoisten, der unter einer anständigen Fassade verborgen ist, bis eine Verletzung seiner Eitelkeit sein wahres Ich an die Oberfläche treten lässt. Dr. Faustus sei dagegen „gewiß ein böser, unrettbar verlorener Sünder. Aber kein Bösewicht.“³⁸

Molly Smith sieht einen Schwerpunkt des jakobäischen Dramas in der Beschäftigung „with the darker side of the human psyche, with the themes of madness, violence, revenge, adultery, incest, and with the psychological state of melancholia.“³⁹ Dabei ließe das Interesse an übernatürlichen Kräften immer weiter nach, während die Stücke die gesellschaftliche Moral zunehmend kritisierten: „evil arises either as a result of the social environment or from within the characters themselves“.⁴⁰

Miltons *Paradise Lost* ist ein klassisches Beispiel für die Thematisierung des Bösen in der Literatur, wobei vom Bösen gleichzeitig eine starke Faszination ausgeht, die Mitgefühl und Identifikation beim Leser schafft. Alexander Bidell interpretiert das Böse in Miltons Epos sowohl aus der metaphysischen Sicht des 17. Jahrhunderts als auch mithilfe neuester Denkansätze und kommt dabei zu dem Schluss, dass aus beiden Sichtweisen das Böse nicht nur einfach böse sei, sondern dem Guten diene. *Truth* könne nach Milton „nur durch die Kenntnis beider Wege und die bewusste Entscheidung für einen der beiden erlangt werden“.⁴¹ Die Dualität und Vermenschlichung Satans mache eine Identifikation des Lesers mit ihm möglich und wahrscheinlich⁴², und das Bewusstsein, ebenfalls ein gefallenes We-

³⁷ Spinner, Kaspar: „Figurationen des Bösen in Marlowes ‚Faust‘ und Shakespeares ‚Othello‘“. In: *Elf Reden über das Böse*. S. 45-56.

³⁸ Spinner, „Figurationen des Bösen“, S. 52.

³⁹ Smith, Molly: *The Darker World Within. Evil in the Tragedies of Shakespeare and His Successors*. Newark: University of Delaware Press 1991. S. 11.

⁴⁰ Smith, *The Darker World Within*, S. 15.

⁴¹ Bidell, Alexander: *Das Konzept des Bösen in Paradise Lost. Analyse und Interpretation*. Frankfurt a. M.: Peter Lang 2003. S. 8.

⁴² Peter Paul Schnierer sieht die zentrale Stellung Satans im Nebeneinanderstellen seiner Geschichte zur Geschichte der Menschheit begründet – Milton beschreibe Vertreibung und Fall von beiden. Weiterhin gleiche er Satan und die Menschheit durch die „Anthropomorphisierung des Bösen“ und die „Diabolisierung des Menschen“ einander an. Siehe: Schnierer, Peter Paul: *Entdämonisierung und Verteufelung. Studien zur Darstellungs- und Funktionsgeschichte des Diabolischen in der englischen Literatur seit der Renaissance*. Tübingen: Max Niemeyer 2005. S. 81 f.

sen zu sein, lasse den Leser auf der Suche nach der Wahrheit auch die andere, dunkle Seite erforschen. Es ginge also um „die Vermittlung von Wahrheit durch Wissen“⁴³ und eine Horizonterweiterung, denn die dunkle Seite sei nicht ausschließlich gesellschaftsfeindlich, sondern eröffne auch Möglichkeiten zu Individualität und Heterogenität.

Eine breit angelegte Studie präsentiert Gloria Cigman mit *Exploring Evil through the Landscape of Literature*. Ausgehend von der Schöpfungsgeschichte und deren moralischen Implikationen betrachtet sie verschiedene literarische Werke aus verschiedenen Gattungen vom Mittelalter bis heute, wobei auch das moderne Medium des Films mit eingeschlossen wird. Jedoch lässt sie die klassischen Schauerromane des ausgehenden 18. und beginnenden 19. Jahrhunderts völlig außer acht und erst *Frankenstein* findet als Startpunkt der Romanwelt des 19. Jahrhunderts Erwähnung.

Silke Singh nimmt in ihre Studie *Historische Wandlungen der Personalisierung des Bösen in der englischen Literatur*⁴⁴ Werke aus fast 400 Jahren britischer und amerikanischer Literaturgeschichte auf. Ihre Schwerpunkte sind dabei das Drama der Renaissance, die *Gothic novel*, Romane des *Fin de siècle* und der Vampirroman. Anhand der von ihr ausgewählten Schauerromane *The Monk* und *Melmoth the Wanderer* stellt sie fest, dass die *Gothic novel* die Abkehr von metaphysischen Erklärungen rückgängig macht und das Motiv des Teufels als Personifizierung des Bösen wieder vermehrt einsetzt. Dennoch versteht sie den Aspekt der Willensfreiheit des Menschen als entscheidendes Kriterium bei der Darstellung des Bösen und gesteht so der *Gothic novel* neben der übernatürlichen Erklärung des Bösen auch eine Innensicht des menschlichen Bösen zu, ausgelöst durch äußere Repression von Bedürfnissen bei Ambrosio und unangemessenes Streben nach übernatürlichen Fähigkeiten und Wissen bei Melmoth.

2002 befasste sich die All-Turkey English Literature Conference mit dem Thema „Evil in English Literature“ und deckte dabei ein umfangreiches Spektrum ab. Neben Vorträgen zur Theorie des Bösen, zum Drama der Renaissance und dem Revival des Schauerromans zum Ende des 19. Jahrhunderts, wurden hier auch Dramen und Prosawerke des 20. Jahrhunderts thematisiert, sowie die klassische *Gothic novel* von Ann Radcliffe. Christopher Thomas Cairney sieht die

⁴³ Bidell, *Das Konzept des Bösen*, S. 117.

⁴⁴ Singh, Silke: *Historische Wandlungen der Personalisierung des Bösen in der englischen Literatur*. Frankfurt a. M.: Peter Lang 2002.

Gothic novel als vielfältige Gattung, die mindestens zwei verschiedene Arten des Bösen aufweise: Auf der einen Seite ein „repentant evil“, wie es in *Otranto* der Fall ist, auf der anderen ein „unrepentant evil“ wie in *Udolpho*.⁴⁵ Diese Gegensätzlichkeit der Konzeption des Schurken bringe eine Vermittlung gegensätzlicher Ideologie/Moral mit sich.

Auch einige umfangreiche Einzelstudien haben sich dem Bösen in der *Gothic novel* gewidmet: Jürgen Klein führt in *Der gotische Roman und die Ästhetik des Bösen* den Beweis dafür, dass der Schauerroman nicht nur eine Randerscheinung oder ein „Irrweg der englischen Romanliteratur des 18. Jahrhunderts“⁴⁶ ist, sondern in der Relation von Ästhetik und Ethik, von rational und irrational, von Philosophie und Psychologie seine Ursprünge hat. Klein identifiziert die Spannung zwischen dem Individuum und der Gesellschaft als zentrales Thema der Schauerromane, deshalb hätte der gotische Roman auch einen nicht unwesentlichen Einfluss auf die Literatur des 20. Jahrhunderts und stehe nicht als historisch isolierter Romantypus da. Diese Spannung würde ausgedrückt durch eine Ästhetik des Bösen, die Klein im Besonderen auf Edmund Burke bezieht und die im gotischen Schurken ihren Ausdruck durch den „Versuch der Umwertung aller Werte“⁴⁷ fände. Das Böse versuche, Macht über die Welt zu bekommen, und der Mensch nutze dies, um mithilfe des Bösen „den Restriktionen zu entgehen, die ihm von Faktizität, gesellschaftlicher Norm, Ethik und Religion auferlegt werden.“⁴⁸

Auch für Martin-Christoph Just steht der Konflikt zwischen Individuum und Gesellschaft, insbesondere in Bezug auf die Identitätsfindung im Vordergrund der Schauerromane. In *Visions of Evil: Origins of Violence in the English Gothic Novel* argumentiert Just, die Charaktere litten vor allem unter der Diskrepanz von eigenen Wünschen und äußerer Moral, unter den ihnen auferlegten Rollenerwartungen, und versuchten in dieser Konfliktsituation ihre Identität zu definieren, woran sie nicht selten scheiterten. Die Autoren stellten dabei die psychischen Zustände der Figuren dar, die zu Angst, Gewalt, Verbrechen und Schrecken führten:

⁴⁵ Cairney, Christopher Thomas: „Two Types of Evil, Two Types of Gothic: The Ideology of the Villain ‚Montoni‘ in Ann Radcliffe’s *The Mysteries of Udolpho*“. In: 23rd All-Turkey English Literature Conference: *Evil in English Literature*. Istanbul: Istanbul University 2003. S. 51-57. Hier S. 56.

⁴⁶ Klein, *Ästhetik des Bösen*, S. 375.

⁴⁷ Klein, *Ästhetik des Bösen*, S. 12.

⁴⁸ Klein, *Ästhetik des Bösen*, S. 12.

Gothic novels „are not about *evoking* dread, but about *presenting* it“⁴⁹. Die Autoren gingen davon aus, dass Gewalt ein der Gesellschaft innewohnendes Element sei, und wollten untersuchen, worin die Gründe dafür lägen. Damit wendet sich Just gegen die Theorie des Eindringens des Bösen von außen: Das Verbrechen „which triggers off all subsequent events, is always a human act“⁵⁰, Angebote des Teufels wirkten nur als Katalysator für schon früher durch die Gesellschaft verursachte Abweichungen oder sogar Perversionen des Individuums. Just betrachtet den Begriff *Gothic novel* deshalb nicht als eine Romanform mit bestimmten äußeren Charakteristika, sondern als eine „narrative expression of a specific moral disposition, as a psychological rather than a merely structural category“⁵¹. Der Leser werde gezwungen, moralische Entscheidungen zu treffen, da es keine übergeordnete moralische Instanz gäbe, sondern die Autoren das Interesse auf die soziale Interaktion und psychologische Glaubwürdigkeit legten. Diese Definition eröffnet Just auch die Möglichkeit, die klassischen viktorianischen Romane, da sie an zeitgenössischen gesellschaftlichen Fragen interessiert waren, eher mit der gotischen Tradition zu verbinden als die Autoren, die traditionell dem Gotischen zugeordnet werden, wie etwa Poe oder Stoker. Letztere stellten weder die soziale Interaktion in den Vordergrund, noch betrachteten sie wirklich psychologische Zustände als soziale Probleme.

Robert Ignatius Le Tellier identifiziert in *An Intensifying Vision of Evil: The Gothic Novel (1764-1820) as a Self-Contained Literary Cycle* den ewigen Kampf zwischen Gut und Böse als thematische Grundlage der Schauerromane, welche in einem Zyklus miteinander verbunden wären. Die Autoren hätten sich gegenseitig beeinflusst und die Techniken, Themen und Wirkungen ihrer Vorgänger immer weiter verfeinert bis die Entwicklung des Schauerromans abgeschlossen war: „complete in itself, and integrated sufficiently in ideas and practice as to constitute a type of cycle.“⁵² Besonders in der Entwicklung des *Gothic villain* lasse sich dieser Zyklus erkennen: Die Intensität würde einerseits durch die zunehmend realistische Darstellung von Thema und Charakter und andererseits durch die zunehmenden metaphysischen Implikationen in dieser Darstellung erreicht. Dies mache die *Gothic novel* zu einem „complete literary cycle that uses

⁴⁹ Just, *Visions of Evil*, S. 299.

⁵⁰ Just, *Visions of Evil*, S. 28.

⁵¹ Just, *Visions of Evil*, S. 23.

⁵² Le Tellier, Robert I.: *An Intensifying Vision of Evil: The Gothic Novel (1764-1820) as a Self-contained Literary Cycle*. Salzburg: Universität Salzburg 1980. S. 14.

many old ideas and motifs and that by re-processing them becomes in its turn the starting-point, the inspiration of much in the literature of the next one-and-a-half centuries.“⁵³

Chitra Pershad Reddin untersucht in *Forms of Evil in the Gothic Novel* die politischen, psychologischen und kosmischen Zusammenhänge in der Darstellung des Bösen im *roman noir*, wie sie die *Gothic novel* auch bezeichnet. Sie betrachtet zunächst den Unterschied der Darstellungsformen des Bösen in früheren Romanen des 18. Jahrhunderts und im Schauerroman. Dabei stellt sie fest, dass die gotischen Autoren ein „intensely inward psychological and metaphysical view of evil“⁵⁴ vermittelten und das Böse als einen natürlichen Teil der menschlichen Seele ansähen, im Gegensatz zu den Autoren des *Augustan Age*, die menschliches Verhalten in Relation zum sozialen Leben des 18. Jahrhunderts bewerteten und das Böse, oft satirisch oder komödiantisch, als ein zufälliges, abnormales Element des menschlichen Charakters darstellten. Die festen und selbstverständlichen moralischen Werte, die noch bei Shakespeare, Milton und den *Augustans* zu finden seien, würden von den gotischen Autoren in Frage gestellt und durch Zweifelhaftigkeit und Chaos ersetzt. Dies spiegele die politische Umbruchsituation der Zeit wider, die Unzufriedenheit mit den gesellschaftlichen Bedingungen, die sich in der Realität durch die Amerikanische und die Französische Revolution manifestierten, und die Unsicherheit, die durch die industrielle Revolution entstanden wäre. Themen der *Gothic Novel* seien deshalb Ungerechtigkeit und Tyrannei. Außerdem werde durch neue philosophisch-literarische Einflüsse ein neues psychologisches Bild des Bösen gezeichnet. Der *Gothic Villain-Hero* sei „[d]eceived by his senses“ und ein „victim of his passions“, welche im Schauerroman „powerful forces of evil“⁵⁵ seien. Dieses Chaos der Leidenschaften reflektiere das feindliche Universum, das sich vor allem in einer wilden und böartigen Natur zeige. Während die *Augustans* davon ausgingen, dass Gott, Natur und Mensch in Harmonie verbunden seien und in einem „essentially ordered and benevolent universe“⁵⁶ existierten, stellten die gotischen Autoren diese Weltanschauung in Frage und sähen das Böse und das Chaos als bestimmende Kräfte.

⁵³ Le Tellier, *Intensifying Vision*, S. 38.

⁵⁴ Reddin, Chitra P.: *Forms of Evil in the Gothic Novel*. New York: Arno Press 1980. S. 13.

⁵⁵ Reddin, *Forms of Evil*, S. 144.

⁵⁶ Reddin, *Forms of Evil*, S. 283.

3. Zur Typologie und Entwicklung der *Gothic novel*: Wann gilt ein Roman als *gothic*?

Das Wort *gothic* bedeutet laut *OED* „mediæval, ‘romantic’, as opposed to classical“ und wurde zunächst abwertend im Sinne von „[b]arbarous, rude, uncouth, unpolished in bad taste“¹ verwendet. Im 18. Jahrhundert erfuhr es jedoch einen Konnotationswandel: Merkmale des Gotischen, die im Gegensatz zur modernen zivilisierten Gesellschaft standen wie Wildheit, Chaos, Feudalherrschaft und Grobheit, erschienen Autoren erstrebenswert, um der englischen Kultur einerseits die Verbindung zur eigenen Vergangenheit und andererseits „a fire, a vigour, a sense of grandeur“² zu geben, die sie dringend brauchte. Während Varma 1957 noch die Meinung vertrat, dass die *Gothic novel* einen literarischen Umbruch und eine vorromantische Bewegung darstellt – „A growing taste for Gothic was but one symptom of a great change of ideas, which evolved into the Romantic movement“³ – wird der Schauerroman heute wegen der „very apparent continuities between eighteenth-century ‘realistic’ fiction and the Gothic form“⁴ immer öfter als Teil der literarischen Entwicklungen im 18. Jahrhundert gesehen.

Die Definition der zeitlichen und typologischen Grenzen der *Gothic novel* ist heute längst nicht mehr so unstrittig wie noch vor einigen Jahrzehnten. In den früheren Untersuchungen zur *Gothic novel* wurde diese meist als ein historisches Phänomen betrachtet, das auf die Zeitspanne 1764–1820 begrenzt war.⁵ Durch seine ideologischen und ästhetischen Überschneidungen mit romantischen Werten wurde der Schauerroman auch als vorromantische Erscheinung bewertet.⁶ Seit den 80er Jahren des letzten Jahrhunderts hat der Terminus *Gothic novel* jedoch eine zweite Bedeutung erhalten: Neben dem literarhistorischen Begriff, der eine literarische Epoche definiert, hat er sich auch zu einem typologischen Genrebegriff

¹ *Oxford English Dictionary*. 2nd ed. Oxford: OUP 1989. Vol. VI, S. 702.

² Punter, *Literature of Terror*, S. 6. Eine umfassende Untersuchung des Wortes *gothic* findet sich in Haslag, Josef: „*Gothic*“ im siebzehnten und achtzehnten Jahrhundert: Eine wort- und ideengeschichtliche Untersuchung. Köln/Graz: Böhlau Verlag 1963.

³ Varma, Devendra P.: *The Gothic Flame. Being a History of the Gothic Novel in England: Its Origins, Efflorescence, Disintegration, and Residuary Influences*. London: Barker 1957. S. 12.

⁴ Carson, „Enlightenment“, S.256.

⁵ Zum Beispiel Varma, *Gothic Flame*, oder Railo, Eino: *The Haunted Castle. A Study of the Elements of English Romanticism*. New York: Humanities Press 1964.

⁶ Zum Beispiel Kiely, *Romantic Novel*, und Praz, Mario: *Liebe, Tod und Teufel. Die schwarze Romantik*. München: dtv, 4. Auflage 1994.

entwickelt, der Romane mit bestimmten ‚gotischen‘ Eigenschaften bezeichnet.⁷ Deshalb gilt es, zwischen der *Gothic novel* ‚im engeren Sinn‘ und ‚im weiteren Sinn‘ zu differenzieren, wobei je nach Erkenntnisziel beide Ansätze nützlich sein können.

Die *Gothic novel* im engeren Sinn beschreibt im Wesentlichen einen Typ von Roman, der in England besonders Ende des 18. Jahrhunderts populär war und sich durch eine Reihe von Eigenschaften auszeichnete, die Spannung, Schrecken und eine besondere, erhabene Atmosphäre erzeugen sollten. Dabei hat sich die Unterscheidung von drei verschiedenen Ausprägungen etabliert⁸:

1. *Historical Gothic*, d. h. Romane, die Handlung und Figuren in einen historischen Rahmen setzen und dabei gotische Tendenzen aufweisen. Sie sind jedoch nur oberflächlich mit dem Schauerroman verbunden, wie z. B. *The Old English Baron* von Clara Reeve.
2. *Terror Gothic*, das den Schwerpunkt auf den Schrecken und den Nervenzitzielt setzt, ohne wirklich brutale Szenen darzustellen, und in dem meist natürliche Erklärungen für zunächst anscheinend übernatürliche Ereignisse geboten werden, wie z. B. *The Mysteries of Udolpho* von Ann Radcliffe.
3. *Horror Gothic*, das Brutalität, Gewalt und Qual detailliert beschreibt, wie z. B. *The Monk* von M. G. Lewis.

In gewisser Weise beschäftigen sich die Schauerromane mit der dunklen Seite des *Sentimentalism*, mit der extremen Darstellung von Emotionen, gewürzt mit übernatürlichen, phantastischen und suggestiven Elementen. Die Autoren wollen so psychologisch auf den Leser einwirken. Im Zentrum stehen die Emotionen und psychischen Zustände der Figuren und deren Reflektion im gotischen Setting, besonders der Natur, die auf den Leser übergreifen und ihn mit den Figuren mitfühlen lassen sollen.

Über das erste Auftauchen der *Gothic novel* herrscht weithin große Einigkeit: Es ist das Jahr 1764, in dem Horace Walpole *The Castle of Otranto* den Grundstein für das Genre der *Gothic novel* legt. Walpole selbst gibt seinem Werk den Untertitel „A Gothic Story“ und behauptet in seinem ersten Vorwort, es wäre

⁷ Bereits 1969 gibt Robert D. Hume den Anstoß für diese Entwicklung: „Historically, the term ‘Gothic’ is applied to the novels of Walpole, Mrs. Radcliffe, M. G. Lewis, Mary Shelley, and Maturin. It can be extended to include such works as *Wuthering Heights*, *Moby Dick*, and Faulkner’s *Sanctuary*. The work of Poe, Hawthorne, and Charles Brockden Brown (...) is actually part of the original Gothic tradition; at that period literary fashions in America ran about a generation behind those in Europe.“ Hume, „Gothic versus Romantic“, S. 282.

⁸ Siehe z. B. Varma, *Gothic Flame*, S. 206.

ein gefundenes und übersetztes Manuskript, das angeblich 1529 in Neapel gedruckt und noch früher, nämlich zur Zeit der Kreuzzüge, geschrieben wurde. Diese Form der Authentifizierung ist in vielen Schauerromanen zu finden – und das nicht nur in der Anfangszeit. Selbst James Hogg – im engeren Sinne kein gotischer Autor mehr, denn Maturins *Melmoth the Wanderer* von 1820 begrenzt im Allgemeinen die gotische Ära – setzt dieses Mittel noch 1824 in *Confessions of a Justified Sinner* ein. Walpole entschuldigt mit der ‚Wahrheit‘ der Ereignisse die „*air of the miraculous*“, die das Werk bestimmt:

„Miracles, visions, necromancy, dreams, and other preternatural events, are exploded now even from romances. That was not the case when our author wrote; much less when the story itself is supposed to have happened.“⁹

Erst nach dem Erfolg des Romans gibt er im Vorwort zur zweiten Ausgabe seine Autorschaft zu. Dort legt er auch die Intentionen dar, die er mit dieser neuen Art des Romans verfolgt:

„It was an attempt to blend the two kinds of romance, the ancient and the modern. In the former all was imagination and improbability: in the latter, nature is always intended to be, and sometimes has been, copied with success. Invention has not been wanting; but the great resources of fancy have been dammed up, by a strict adherence to common life.“ (Otranto 11)

Walpole erklärt damit seine Absicht, Menschen in außergewöhnlichen Umständen zu zeigen, die aber trotz aller wundersamen Ereignisse und phantastischen Begebenheiten immer im Bereich des Wahrscheinlichen agieren und „never lose sight of their human character“ (Otranto 11), wie es in Romanzen üblicherweise geschehen würde. Er will damit also eine typologische Lücke des zeitgenössischen englischen Romans schließen.

Otranto besitzt bereits die wichtigsten Ingredienzien des gotischen Romans im engeren Sinne: die übernatürlichen Ereignisse, die schauerromantische Umgebung, die zentralen Themen Schuld, Macht und Leidenschaft, die verfolgte Unschuld und ihren heldenhaften jugendlichen Retter, und nicht zuletzt den handlungstragenden *Gothic villain* Manfred. Diese Charakteristika sollen an dieser Stelle noch etwas näher betrachtet werden, denn sie sind essentiell, wenn es um die *Gothic novels* im engeren Sinne geht. Bei den *Gothic novels* im weiteren

⁹ Walpole, Horace: *The Castle of Otranto*. (1764) In: *Four Gothic Novels*. S. 7.

Sinne muss dann untersucht werden, welche dieser Merkmale erhalten bleiben und wie sich die Gewichtung der verschiedenen Eigenschaften ändert.

Übernatürliche Ereignisse sind in allen Schauerromanen im engeren Sinne zu finden, auch wenn es sich um *explained supernatural* handelt wie bei Ann Radcliffe. Von der wandelnden Statue Alfonsos in *The Castle of Otranto*, über den unheimlichen, sich in Luft auflösenden Mönch in *The Italian*, bis hin zu den übersinnlichen Kräften Matildas in *The Monk* – unerklärliche Ereignisse verstärken die schaurige Atmosphäre. Ihre Funktionen sind jedoch verschieden: mal als Wirkungsmächte im Dienst des Guten wie bei Walpole, mal als Gespinst der Phantasie der Figuren bei Ann Radcliffe, oder auch als menschliche Werkzeuge Satans bei Lewis.

Das Setting dieser Romane besteht im Wesentlichen aus zwei Komponenten: zunächst in der räumlichen und zeitlichen Distanz zum zeitgenössischen England. Um die Ereignisse und ihre Implikationen von der englischen Realität zu trennen, spielen gotische Romane meist in fernen (größtenteils katholischen) Ländern und zudem in der Vergangenheit. Außerdem ist eine schauerromantische Umgebung unabdingbar. Die Beschreibungen von Landschaft und Natur tragen dazu bei, eine erhabene Atmosphäre zu erzeugen und spiegeln gleichzeitig den Seelenzustand der Figuren wider. Aber auch Gebäude spielen eine zentrale Rolle in den Schauerromanen des 18. Jahrhunderts: Gotische Burgen, Klöster, Ruinen, unterirdische Gänge und geheime Falltüren bestimmen sowohl die Atmosphäre als auch die Handlung.

Die zentralen Themen der *Gothic novels* sind einerseits Machtausübung und „ambition“, the key motivation of the Gothic hero¹⁰, die stets mit einer auf sich geladenen Schuld einhergehen, die oft, in Anlehnung an die Erbsünde, eine Familienschuld ist, aber manchmal auch erst durch die Niederträchtigkeit des *Villain* entsteht. Auf der anderen Seite stehen Liebe, Leidenschaft und Lust. Dabei bezieht sich die Liebe auf das Paar der verfolgten Jungfrau und des jugendlichen Helden, und die Leidenschaft/Lust auf die Beziehung des *Gothic villain* zur verfolgten Jungfrau. Bei letzterer sind die Elemente der Sexualität und des Tabubruchs stark ausgeprägt, oft handelt es sich um inzestuöse und verbotene Begierden.

¹⁰ Punter, *Literature of Terror*, S. 44.

Die Definition der *Gothic novel* im engeren Sinne ist also stark mitgeprägt von bestimmten formalen Eigenschaften der Schauerromane: Darstellungsform, Personal und Mittel zur Erzeugung der gotischen Atmosphäre – kurz, die *gothic machinery* – bestimmen das Bild. Neuere Untersuchungen bewegen sich von dieser Definition weg, um ein tieferes Verständnis der Themen und Motivationen sowie der Psychologie der Charaktere zu erhalten, dabei gleichzeitig den zeitlichen Rahmen zu erweitern und die Kontinuität gotischer Themen bis hin zum postmodernen Roman nachzuweisen. Hier liegt auch der zweite wesentliche Unterschied zwischen der *Gothic novel* im engeren und weiteren Sinne: Bei letzterer wird die Definition immer von Gemeinsamkeiten von Romanen auf der Ebene abstrakter Konzepte bestimmt. Das kann beispielsweise die Atmosphäre und Ästhetik betreffen oder auch die Figurenpsychologie und Erklärungsmuster des Bösen. Obwohl auch ich eine erweiterte Definition des Begriffs vertrete, halte ich es für verwirrend, für Romane der viktorianischen oder neueren englischen Literatur den Begriff *Gothic novel* ohne erklärenden Zusatz zu verwenden. Einerseits, da die Unterschiede zum traditionellen englischen Schauerroman zu schwer wiegen und andererseits, weil heute unter dem Begriff *Gothic novel* immer noch eine Sparte der Trivialliteratur zu finden ist, die Liebesromane mit abenteuerlicher Komponente und mysteriösen Ereignissen umfasst.¹¹ Ein Versuch, die Begriffsproblematik zu umgehen, ist die Verwendung von Umschreibungen wie *Gothic tradition*¹². Ansätze, die von der *Gothic novel* im weiteren Sinne ausgehen, erkennen an, dass es sich bei Schauerromanen des 19. und 20. Jahrhunderts nicht mehr um klassische, sondern sich entsprechend der gesellschaftlichen und geschmacklichen Veränderungen entwickelte *Gothic novels* handelt. Den Begriff jedoch auf eine Epoche zu beschränken, würde dem Anliegen und der Bedeutung des Schauerromans nicht gerecht.

Angesichts dieser Lage eröffnet der Neuansatz der vorliegenden Arbeit auch eine Chance, neue Verbindungslinien zwischen den verschiedenen Varianten und Entwicklungsformen der unter dem wenig hilfreichen, da zu wenig differenzierten Etikett *Gothic novel* versammelten Romane zu schaffen. Maßgeblich dafür ist, die *Gothic villains* und *villainesses* deutlicher als bisher im Spannungsfeld der zeitgenössischen Moralvorstellungen zu betrachten und zu bewerten. In dem Maße, in dem dies gelingt, gewinnt das ihnen zu Grunde liegende Menschenbild schärfere

¹¹ Z. B. von Victoria Holt.

¹² Wie in MacAndrew, Elizabeth: *The Gothic Tradition in Fiction*. New York: Columbia UP 1979.

Konturen, wodurch dessen sich zuspitzende Problematik verdeutlicht wird. Dabei wird gleichzeitig bereits auf die in der Folgezeit immer weiter zunehmende Komplexität dieser Diskussion verwiesen.

4. Mentalitätsgeschichtliche Hintergründe zur Entstehung der *Gothic novel*

4.1. Zur Moraldebatte im 18. Jahrhundert

4.1.1. Shaftesbury: Private Tugend – gesellschaftlicher Nutzen

„[T]o have the natural, kindly or generous affections strong and powerful towards the good of the public is to have the chief means and power of self-enjoyment (...) to want them is certain misery and ill“.¹

Der große Einfluss von Anthony Ashley Cooper, Third Earl of Shaftesbury, im England des 18. Jahrhunderts ist allgemein anerkannt. Auch wenn es unterschiedliche Meinungen gibt, worauf sich dieser Einfluss genau bezieht oder was er zur Folge hatte, so bleibt die große Verbreitung von Shaftesburys Ideen unbestritten. Dies bezieht sich nicht nur auf den philosophischen Kontext, denn „since theology and ethics were subjects of vital interest, the *Characteristics* had a large part in determining the content of English literature“, und so wurde Shaftesburys Benevolenztherorie „largely responsible for the vigorous literary interest in philanthropy that characterizes all English literature of the mid-century“.²

Dass er ein größeres Publikum erreichte als die meisten Moral-Theoretiker, mag laut Voitle daran gelegen haben, dass er kein Geistlicher war, sondern dem Adel angehörte, und nicht zuletzt auch an dem einfachen Stil, in dem die Essaysammlung *Characteristics of Men, Manners, Opinions, Times* von 1711 verfasst war. Sie erfuhr bis Mitte des 18. Jahrhunderts, als schließlich „the notions involved had become so commonplace that it was difficult to imagine anyone buying a book in order to read them“³, eine Auflage nach der anderen.

Shaftesbury war Schüler von John Locke, jedoch wandte er sich mit seiner Idee eines angeborenen *moral sense* gegen Lockes empiristische Erkenntnistheorie, die besagt, dass der Mensch als *Tabula rasa* geboren werde, und erst durch die sinnliche Wahrnehmung und die Erfahrung Erkenntnis gewinne. Ebenso bildete Shaftesburys Benevolenzgedanke einen Gegenpol zu dem auf die egoistische

¹ Shaftesbury, Anthony Ashley Cooper, Third Earl of: *An Inquiry Concerning Virtue or Merit*. In: Ders.: *Characteristics of Men, Manners, Opinions, Times*. Hrsg. von Lawrence E. Klein. (Cambridge Texts in the History of Philosophy.) Cambridge: Cambridge University Press 1999. S. 200. Im Folgenden in Klammern im Text zitiert.

² Moore, Cecil A.: *Backgrounds of English Literature 1700-1760*. Minneapolis: University of Minnesota Press 1953. S. 4.

³ Voitle, Robert: *The Third Earl of Shaftesbury*. Baton Rouge (LA): Louisiana State University Press 1984. S. 128.

Natur des Menschen gegründeten Gesellschaftsmodell von Thomas Hobbes⁴. Hobbes geht davon aus, dass der Mensch allein durch seinen Selbsterhaltungstrieb, seinen Egoismus, geleitet werde. Der Naturzustand, in dem die Menschen „without a common Power to keep them all in awe“ leben, sei deshalb ein permanenter Krieg, „and such a warre, as is of every man, against every man“⁵, in dem es keinen Platz für Recht und Unrecht gebe, denn „Justice, and Injustice are none of the Faculties neither of the Body, nor Mind. (...) They are Qualities, that relate to men in Society, not in Solitude.“⁶ Da der Kampf gegeneinander jedoch kontraproduktiv wäre, weil er das Leben des Einzelnen mehr gefährde als schütze, gingen die Individuen einen Gesellschaftsvertrag ein, und übertrugen ihre Naturrechte freiwillig einer übergeordneten Instanz, die sie voreinander schützt. Diesem Souverän obliegt schließlich die Entscheidung über Recht und Unrecht und damit über die moralischen Normen.

Shaftesbury hingegen führte die Ansätze der Cambridger Platoniker⁷ fort, die dem Menschen neben der sinnlichen Wahrnehmung auch eine geistige, moralische Wahrnehmung zuschreiben und davon ausgehen, der Mensch sei grundsätzlich gut, da er nach dem Ebenbild Gottes erschaffen wurde. Er war ein Vertreter der *moral sense*-Schule, der dem Begriff *moral sense* seine wesentlichen Inhalte gab. Dieser postuliert die Fähigkeit eines jeden Menschen zwischen Recht und Unrecht zu unterscheiden, Gut und Böse zu erkennen. Diese Fähigkeit sei angeboren und eine Mischung aus sinnlicher Wahrnehmung, Reflexion und intuitiver Bewertung, wenn es um moralische Fragen geht.⁸ Im Gegensatz zu den Cambridger Platonikern hielt Shaftesbury aber nichts von dem Gedanken, dass die göttliche Bestrafung Motivation für die Neigung zum Guten sei, sondern er stand

⁴ Obwohl Shaftesburys Schriften nicht in erster Linie als Reaktion auf Locke oder Hobbes zu verstehen sind. Seine Suche nach einem neuen Moralbegriff gründet sich auf seine Unzufriedenheit mit den existierenden religiösen Erklärungen. Vgl. Voitle, *Shaftesbury*, S. 116; Park, Chan-Goo: *Das moralische Gefühl in der britischen moral-sense-Schule und bei Kant*. Tübingen: Univ., Diss. 1995, S. 27; Tuveson, Ernest: „The Importance of Shaftesbury.“ In: *A Journal of English Literary History*, 20 (1953), S. 279.

⁵ Hobbes, Thomas: *Leviathan*. Harmondsworth: Pelican Books 1968. S. 185.

⁶ Hobbes, *Leviathan*, S. 188.

⁷ Shaftesburys erste Veröffentlichung war so auch eine Einführung zu einer Ausgabe von Predigten des Cambridger Platonikers Benjamin Whichcote, die er als „more effective antidote to the poison of Hobbes than anything most clergymen had to offer“ (Voitle, *Shaftesbury*, S. 118) empfand. Vgl. auch Darwall, Steven: *The British Moralists and the Internal 'Ought' 1640-1740*. Cambridge: Cambridge University Press 1995, S. 177. Zum Verhältnis von Shaftesbury zu den Cambridger Platonikern siehe Cassirer, Ernst: *The Platonic Renaissance in England*. New York: Gordian Press 1970, S.159 ff. Erwin Wolff dagegen hält den Einfluss der Cambridger Platoniker auf Shaftesburys Gedankenwelt für überschätzt, siehe Wolff, Erwin: *Shaftesbury und seine Bedeutung für die Literatur des 18. Jahrhunderts*. Tübingen: Niemeyer 1960. S. 9.

⁸ Park, *Das moralische Gefühl*, S. 23; Tuveson, „Importance of Shaftesbury“, S. 280.

solchen Ideen in ethischen Systemen sehr ablehnend gegenüber.⁹ Angst vor Strafe oder Streben nach Belohnung waren für ihn die falschen Gründe für tugendhaftes Verhalten, das so nur oberflächlich sein konnte. Wahre Tugend kann nicht durch äußere Einflüsse erzeugt werden, sondern entsteht durch den Willen eines Individuums, sein Verhalten auf das Gute auszurichten, um der Gesellschaft und damit sich selbst als Teil von ihr zu nutzen.

Shaftesbury wird oft als Urheber der Benevolenzidee bezeichnet und auch als Wegbereiter der Empfindsamkeit¹⁰, da der dort herrschende Gefühlskult „in der moralischen und ästhetischen Aufwertung der Empfindungen bei dem Third Earl of Shaftesbury, insbesondere durch seine Lehre vom *moral sense*“¹¹ vorbereitet wurde. Die Neuheit seiner *moral sense*-Theorie und Begründung des wachsenden Altruismus in der Literatur des 18. Jahrhunderts durch den Einfluss seiner Benevolenztheorie aber werden in der Wissenschaft seit Mitte des 20. Jahrhunderts in Frage gestellt.¹² Eine wesentliche Errungenschaft Shaftesburys ist jedoch die Loslösung der Begriffe Gut und Böse und der Moral von der Religion:

„with Shaftesbury we begin to see conduct in terms of what we should now call ‘normal’ instead of in terms of obedience to divine or natural law; and with Shaftesbury we begin to think of departures from desirable behavior as the ‘abnormal’ and ‘maladjustment’ rather than ‘sin’. The villains become environment and training, rather than the hereditary ‘degenerate nature of man,’ as in Swift.“¹³

In seinem 1699 veröffentlichten Essay *An Inquiry Concerning Virtue or Merit*, „[the] only work of Shaftesbury’s that fits orthodox modern philosophical forms“¹⁴, das 1711 in überarbeiteter Fassung in den *Characteristics* erschien, setzt sich Shaftesbury das Ziel, Beschaffenheit und Sinn der Tugend an sich zu erklären und ihre Vorteilhaftigkeit für Individuum und Gesellschaft zu beweisen. Seine Ausgangsfragen im ersten Buch des Essays sind dabei, in welcher Weise die Religion die Tugend beeinflusst, ob Tugend ein notwendiger Bestandteil der

⁹ Darwall, *The British Moralists*, S. 180.

¹⁰ Göbel, Walter: „Der Shaftesbury-Mythos. Zum Verhältnis von Philosophie und Empfindsamkeit in England.“ In: *Anglia*, 110 (1992), S. 103. In Bezug auf die Empfindsamkeit in der Literatur ist Göbel aber der Meinung, dass nur in der empfindsamen Poesie ein eindeutiger Einfluss Shaftesburys nachgewiesen werden kann, dagegen sei der „empfindsamen Roman aber, der später entsteht, [...] weit weniger eindeutig vom Benevolenzideal geprägt und das frühe empfindsamen Drama entwickelt dieses Ideal lange vor Shaftesbury“ (Göbel, S. 116).

¹¹ Wolf, Werner: „Schauerroman und Empfindsamkeit“. In: *Anglia*, 107 (1989). S. 4.

¹² Tuveson, „Importance of Shaftesbury“, S. 267.

¹³ Tuveson, „Importance of Shaftesbury“, S. 275.

¹⁴ Darwall, *The British Moralists*, S. 182.

Religion ist und ob nur religiöse Menschen tugendhaft sein können. An dieser Stelle ist jedoch von größerem Interesse, dass Shaftesbury zur Klärung dieser Fragen das Wesen von Gut und Böse¹⁵ (*good* und *ill*¹⁶), Tugend und Laster (*virtue* und *vice*) erörtert, und zwar sowohl auf der privaten als auch auf der gesellschaftlichen Ebene. Diese Ebenen sind für ihn untrennbar miteinander verknüpft, denn seine Grundannahme ist:

„Now if, by the natural constitution of any rational creature, the same irregularities of appetite which make him ill to others make him ill also to himself, and if the same regularity of affections which causes him to be good in one sense causes him to be good also in the other, then is that goodness by which he is thus useful to others a real good and advantage to himself.“ (Inquiry 167)

Shaftesbury setzt dafür voraus, dass jedes Wesen einen ‚natürlichen‘ und einen ‚unnatürlichen‘ Zustand hat und immer nach dem ersteren strebt, denn nur der natürliche Zustand lässt es zufrieden und ausgeglichen sein. Jede größere Abweichung von diesem Zustand, die sich in Lasterhaftigkeit ausdrückt, lässt das Wesen elend und unglücklich werden. Um den Beweis dieser These geht es im zweiten Buch der *Inquiry*.

Um Gut und Böse definieren zu können, bedarf es eines Bezugsrahmens für die Beurteilung der Eigenschaften und Handlungen eines Wesens. Der absolute Rahmen ist für Shaftesbury „a system of all things and a universal nature“ (Inquiry 169), das den vielen einzelnen relativen Systemen übergeordnet ist. Ob ein Wesen nun als gut oder schlecht zu bezeichnen ist, hängt im Wesentlichen von zwei Faktoren ab: Erstens bezieht sich die Beurteilung ausschließlich auf sein eigenes Bezugssystem, also die Gattung oder Gesellschaft im Falle des Menschen, und ist damit relativ. Ein Wesen wäre nur absolut böse zu nennen, wenn man beweisen könnte, dass sein Verhalten für kein anderes System im gesamten Universum als gut zu bezeichnen ist. Gäbe es ein solches Wesen, wäre damit auch das Universum „ill or imperfect“ (Inquiry 169). Zweitens werden nur Verhaltensweisen als gut oder böse beurteilt, die aus einer Gemütsbewegung (*affection*) heraus

¹⁵ Ich werde mich im Folgenden bei den Schlüsselbegriffen Shaftesburys im Wesentlichen an die deutsche Übersetzung seiner Werke von Gerd Hemmerich und Wolfram Benda in der von ihnen herausgegebenen *Standard Edition. Complete Works, Selected Letters and Posthumous Writings*. Stuttgart 1981, halten. Zur genaueren Differenzierung werden die englischen Begriffe in Klammern dahinter zitiert.

¹⁶ Tuveson bemerkt zu Shaftesburys Begriff *ill* sehr richtig: „the very term is significant in that he does not use ‘evil’ or ‘sin’“ (Tuveson, „Importance of Shaftesbury“, S. 284). In der deutschen Übersetzung von Hemmerich und Benda wird auch ‚Übel‘ statt ‚Böse‘ verwendet.

entstehen, d. h. aus dem Wesen selbst heraus durch freie Entscheidung. Handlungen, die durch äußeren Einfluss erzwungen werden, sich durch eine Krankheit begründen oder zufällig sind, gehören nicht dazu. Gutes und tugendhaftes Verhalten sind also direkt abhängig von einer guten Gemütsbewegung, aus einer schlechten Gemütsbewegung kann nie eine gute Tat entstehen und umgekehrt.¹⁷ Es kommt auf die Gemütsart (*temper*), d. h. die Grunddisposition an:

„Nothing therefore being properly either goodness or illness in a creature, except what is from natural temper, *a good creature is such a one as by the natural temper or bent of his affections is carried primarily and immediately, and not secondarily and accidentally, to good and against ill. And an ill creature is just the contrary, namely, one who is wanting in right affections of force enough to carry him directly towards good and bear him out against ill or who is carried by other affections directly to ill and against good.*“ (Inquiry 171)

Einzelne Gemütsbewegungen müssen aber nicht per se gut oder böse sein. Es gibt auch solche, die nur in übermäßiger nicht aber in gemilderter Form schädlich sind. Ein Beispiel ist das Streben nach Eigenwohl (*self-good*), das eine wichtige Eigenschaft jedes Wesens bildet, denn es garantiert die eigene Existenz, Gesundheit und Fortpflanzung, und trägt somit zum Erhalt und Wohl der Gesellschaft bei. Ist das Streben nach Eigenwohl jedoch zu stark ausgeprägt, äußert es sich in schädlichen Leidenschaften (*passions*) wie z. B. Neid, Selbstsucht oder Wollust. Es geht also um das gesunde Maß solcher Gemütsbewegungen, damit sie dem Allgemeinwohl zuträglich sind. Auch scheinbar gute Gemütsbewegungen können ins Gegenteil umschlagen, wenn sie zu ausgeprägt sind: Übermäßige Mutterliebe kann z. B. dazu führen, dass das Kind schwach und selbstüchtig wird, während die richtige Dosis Mutterliebe unerlässlich für die gesunde Entwicklung des Kindes ist.

Das Wesen der Tugend und des Lasters wird parallel zu dem von Gut und Böse erklärt, es bezieht sich auf die zur Disposition zugehörigen Verhaltensweisen. Auch hier ist wichtig, dass eine Kreatur reflektiert handelt, also ein Wissen darüber erreichen kann, was gut und recht und was böse und unrecht ist. Nur durch die falsche Beurteilung dessen, was recht ist, wird das Laster erzeugt, nicht durch die falsche Beurteilung von Tatsachen, die zwar objektiv nicht recht sind, einem Wesen mit einem moralischen Sinn aber recht scheinen, weil es getäuscht wird. Die falsche Beurteilung von Recht und Unrecht, die Ursache des Lasters

¹⁷ Darwall, *The British Moralists*, S.183.

also, kann drei verschiedene Formen annehmen: Entweder ein Wesen hat seinen moralischen Sinn verloren, d. h. es erkennt zwar den Unterschied zwischen Gut und Böse, hat aber kein Interesse am moralischen Handeln. Oder sein moralischer Sinn ist durch Erziehung oder falsche Gewohnheiten verderbt worden, so dass es böse Handlungen als ehrenvoll ansieht. Als Drittes kann sein moralischer Sinn durch übermäßiges Streben nach Eigenwohl oder „by some sudden, strong and forcible passion, as of lust or anger“ (Inquiry 182) bezwungen werden. Es ist auch hier wieder nur das Übermaß gemeint, denn eine gesunde Selbstliebe fördert den Erhalt der Tugend, und beherrschbare Leidenschaften sind keinesfalls eine Gefahr für sie.

Erneut sind also Bewusstsein und Wille Entscheidungskriterien für Tugend oder Lasterhaftigkeit, genauso wie der Unterschied zwischen sinnlichem Streben und rationalem moralischen Sinn. Wenn eine Person einen Sinn für das moralisch Gute hat, aber ihr sinnliches Streben fehlgeleitet wird, ist sie trotzdem tugendhaft. Anders ist es, wenn sich ein Wesen nicht in dem natürlichen Zustand befindet, der für das Allgemeinwohl nötig ist, und keinen moralischen Sinn besitzt bzw. negative Leidenschaften seine guten sittlichen Gefühle besiegen. Der beste Beweis für eine starke Tugend ist für Shaftesbury eine Person, in der gute sittliche Gefühle und schlechte Leidenschaften vorhanden sind, die jedoch das Böse nicht durchbrechen lässt, sondern es beherrscht: „And thus vice and virtue are found variously mixed and alternately prevalent in the several characters of mankind“ (Inquiry 176). Wie bei den einzelnen Gemütsbewegungen, bei denen die Einhaltung des richtigen Maßes über Tugend oder Laster entscheidet, ist bei der Summe der Gemütsbewegungen in einem Wesen die Schaffung eines inneren Gleichgewichts wichtig für ein gutes Leben. Die innere Harmonie erzeugt einen tugendhaften Charakter und damit eine „schöne Seele“¹⁸, so wie die harmonische Ordnung aller Dinge Schönheit erzeugt.

Im zweiten Buch der *Inquiry* stellt Shaftesbury die Frage „what obligation is there to virtue, or what reason to embrace it?“ (Inquiry 192). *Obligation* meint dabei jedoch keine von Außen auferlegte Verpflichtung gegenüber göttlichen oder weltlichen Gesetzen oder gesellschaftlichen Vereinbarungen. Für Shaftesbury ist

¹⁸ Laut Wolf vereinen sich der von Shaftesbury vorbereitete Gefühlskult und der Einfluss des Puritanismus zum „Persönlichkeitsideal der ‚schönen Seele‘, das in einem Großteil der europäischen Literatur des 18. Jahrhunderts das Modell der positiven Zentralfigur stellt“ (Wolf, „Schauerroman“, S. 4).

die Verpflichtung zur Tugend ein inneres und selbstverständliches Streben, da tugendhaftes Verhalten dem Wesen am meisten Nutzen bringt.¹⁹ Er führt dazu den Beweis, dass das Handeln im Sinne des Gemeinwohls der natürliche Zustand des Menschen ist und dass darin kein Widerspruch zum Streben nach Eigenwohl besteht, da das Einzelne nur intakt sein kann, wenn es das Ganze auch ist und umgekehrt. Jede lasterhafte Handlung dagegen habe weiteren moralischen Verfall als Folge und mache den Menschen unglücklich, sogar wenn seine äußeren Lebensumstände äußerst positiv wären. Außerdem sei das Wichtigste die innere Balance der Leidenschaften: Sie müssen in Bezug auf ihre Stärke im richtigen Verhältnis zueinander stehen.

Shaftesbury unterscheidet drei Arten von Gemütsbewegungen, die die Handlungen eines Wesens bestimmen: die natürlichen, die das Gemeinwohl betreffen (*natural affections*); die egozentrischen (*self affections*); und die unnatürlichen, die weder auf das Gemein- noch auf das Eigenwohl ausgerichtet sind (*unnatural affections*). Lasterhaftigkeit entsteht, wenn die natürlichen Gemütsbewegungen zu schwach sind, die egozentrischen zu stark oder, der schlimmste Fall, wenn unnatürliche Gemütsbewegungen vorhanden sind. Für jeden dieser Fälle führt Shaftesbury einen Beweis, um letzten Endes zu zeigen, dass es das natürliche Ziel jedes Wesens sein muss, „wholly good and virtuous“ zu sein, da es andernfalls nur „misery and ill“ erwarten (Inquiry 200 f.).

Die natürlichen Gemütsbewegungen selbst, so Shaftesbury, sind die höchsten Freuden. Sie sind geistiger Natur, und für ihn deshalb langlebiger als sinnliche Vergnügungen, und umfassen z. B. Liebe, Dankbarkeit, Großzügigkeit, Mitleid und Hilfsbereitschaft²⁰. Die geistige und soziale Freude, die durch diese Gemütsbewegungen entsteht, gründet sich zum einen auf das Teilhaben am Gutergehen anderer, und zum anderen auf dem Bewusstsein, dass andere einen achten, schätzen und ehren. Die Wirkung von sozialer Liebe (*social love*) spüren auch lasterhafte Menschen, und so ist das Streben nach Zuneigung und Liebe oft auch eine Motivation, die bei lasterhaften Handlungen eine Rolle spielt. Da diese

¹⁹ Vgl. dazu Darwall, *The British Moralists*, S. 194. Darwall bezeichnet Shaftesbury als einen „rational egoist“, der letztendlich zu seinem eigenen Besten handelt, auch wenn Tugendhaftigkeit trotzdem beinhaltet, anderen um ihretwegen Gutes zu tun.

²⁰ Diese altruistischen Tugenden werden auch in den empfindsamen Romanen gepriesen. Nach Wolf sind bestimmte Einzeltugenden, „die (...) meist einen leidvollen Verzicht erfordern: *benevolence*, *generosity* und *pity*“ charakteristisch für diese Form des Romans, ebenso wie die „gefühlvolle Subjektivität – auch in der entsexualisierten Form der Herzensfreundschaft“ (Wolf, „Schauerroman“, S. 7), die Gemeinsamkeiten mit Shaftesburys Liebesbegriff aufweist.

aber von egoistischen oder unnatürlichen Gemütsbewegungen geprägt sind, die nicht auf Gegenseitigkeit beruhen, ist das Streben nach Zuneigung dort jedoch eher Laune als moralische Einstellung. Die natürlichen, sozialen Gemütsbewegungen versprechen höchsten Lebensgenuss und verhindern auch sinnlichen Genuss nicht, da die Mäßigkeit eines guten Menschen ihn sinnliche Vergnügungen mit einem reineren Gefühl beurteilen lässt. Er wird jedoch soziale Freuden immer über sinnliche Genüsse stellen. Dies liegt auch daran, dass sinnliche Vergnügungen ohne soziale Komponente als wenig positiv empfunden werden. Gesellschaft und soziale Freuden sind ein wichtiger Teil des Genießens, bei dem immer das rechte Maß eingehalten werden muss, um nicht ins Negative umzuschlagen: „For whoever is unsociable and voluntarily shuns society or commerce with the world must of necessity be morose and ill-natured“ (Inquiry 215).

Die egozentrischen Gemütsbewegungen sind z. B. Liebe zum Leben, Groll über erlittenes Unrecht, sexuelle Lust, Begierde nach Nahrung, Streben nach Wohlstand, nach Ansehen und nach Muße. Sind diese Gemütsbewegungen jedoch übermäßig ausgeprägt, bilden sie sich zu Lastern aus²¹: Furcht um das eigene Leben lässt einen vorsichtig sein, kann jedoch auch zu Feigheit werden. Zorn steigert sich im Übermaß zu Rachsucht, die immer nur kurzzeitig befriedigt werden kann, bis der Zorn erneut aufflammt. Übermäßiges Essen erzeugt Überdruß und Zügellosigkeit. Ist die sexuelle Begierde zu groß, entsteht aus ihr leicht eine Abhängigkeit, die den Menschen völlig beherrscht. Zu großes Streben nach Wohlstand wird zu Habgier und Geiz, übermäßiges Streben nach Ansehen zu Eitelkeit und krankhaftem Ehrgeiz oder Hybris, die wiederum Argwohn und Eifersucht zur Folge haben. Die Neigung zur Muße ist wichtig für die körperliche und geistige Regeneration, kann jedoch auch zu Trägheit führen. Allgemein wird ein Wesen bei zu hohem Eigeninteresse ungeeignet für seine Aufgaben in der Gesellschaft, und es erhält keine Hilfe anderer, da es keine freundschaftlichen Beziehungen unterhält. Dies schafft eine Absonderung von der Gesellschaft, die das Wesen übel gelaunt und unglücklich werden lässt.

Die unnatürlichen Gemütsbewegungen sind schließlich die schlechtesten, bei ihnen erzeugt das bloße Vorhandensein Lasterhaftigkeit, da sie grundsätzlich böse und auf überhaupt keine Art von Nutzen ausgerichtet sind. Zu ihnen gehören

²¹ Shaftesburys egoistische Gemütsbewegungen in ihrer übermäßigen Ausprägung entsprechen abgemilderten Formen der Sieben Todsünden: Hochmut, Zorn, Wollust, Völlerei, Habsucht, Neid und Faulheit.

Unmenschlichkeit, Schadenfreude, Bosheit, Neid, Misanthropie, Aberglaube und sexuelle Perversionen. Diese Gemütsbewegungen haben keine Grundlagen in der Natur, sondern werden durch üble Charakteranlagen (*ill nature*), schlechte Erziehung, mangelnde Zivilisation und Umgangsformen erzeugt. Weiterhin gehören auch rein negative Laster, die keine Verbindung zu irgendeiner Art von Leidenschaft aufweisen, wie z. B. Verrätertum oder Undankbarkeit. Das Wichtigste an dieser Kategorie ist, dass Lust und Vergnügen hier völlig außen vor bleiben, da unnatürliche Begierden immer nur für einen Moment befriedigt werden können, die ihnen zu Grunde liegenden wütenden Seelenqualen diese kurzfristige Befriedigung aber stets wieder verdrängen. Shaftesbury meint, diese innere Pein sei so quälend, dass es nicht verwunderlich sei, dass diese Menschen sich wenigstens für kurze Momente Erleichterung verschaffen, indem sie ihrer Bösartigkeit freien Lauf lassen. Da sie der Gesellschaft jedoch übelwollend gegenüber stehen und deshalb auch nicht freundlich von ihr aufgenommen werden, fühlen sie sich von ihren Mitmenschen verstoßen und nehmen ihr Umfeld als feindlich und düster auf (Inquiry 228). Damit befinden sie sich in einem Teufelskreis, aus dem sie selber nicht mehr ausbrechen können. „It is thus at last, that a mind becomes a wilderness“ (Inquiry 229), der natürlichen Gemütsbewegungen beraubt. Diese Menschen sind brütende Eigenbrötler, die in einer unaufhörlichen inneren Verbannung leben und keine wahre Freude finden, denn ihre Lasterhaftigkeit macht sie selber elend.

Tuveson bezeichnet die Untersuchung des Übelen in der menschlichen Natur als wahrscheinlich bedeutsamsten neuen Impuls Shaftesburys, der oft übersehen werde, weil die Aufmerksamkeit so sehr auf seine Benevolenzidee gerichtet sei. Die zwei Hauptaspekte dabei seien „first, the conception of undesirable behavior as ‘maladjustment’ – to use a modern term; and second, the call for study of states of mind in themselves, impartially and so to speak from within.“²² In der Tat setzt sich Shaftesbury, modern formuliert, für eine Erforschung der Psychologie des Menschen ein, um die Ursachen verschiedener Formen von abweichendem Verhalten zu klären, die er selbst in der *Inquiry* beschreibt, und für die er u. a. Gründe wie falsche Erziehung, mangelnde Kultur und fehlende *politeness* nennt:

²² Tuveson, „Importance of Shaftesbury“, S. 284.

„The parts and portions of the mind, their mutual relation and dependency, the connection of frame of those passions which constitute the soul or temper, may easily be understood by anyone who thinks it worth his while to study this inward anatomy. (...) However, it is apparent that few of us endeavour to become anatomists of this sort. Nor is anyone ashamed of the deepest ignorance in such a subject. (...) We never trouble ourselves to consider thoroughly by what means or methods our inward constitution comes at any time to be impaired or injured.“ (Inquiry 194 f.)

Shaftesbury wirft in seiner *Inquiry* also drei interessante Punkte auf. Erstens löst er die Begriffe ‚Gut‘ und ‚Böse‘ aus ihrem religiösen Zusammenhang und psychologisiert sie. Zweitens beinhaltet sein Konzept des angeborenen *moral sense*, dass dieser durch verschiedene äußere (und auch psychische) Umstände korrumpiert werden kann. Und drittens eröffnet er neue Sichtweisen auf den menschlichen Charakter, und zwar durch die Möglichkeit der Mischung verschiedener Gemütsbewegungen und Leidenschaften mit unterschiedlichen Veranlagungen und Willenskräften unter dem Einfluss verschiedener Lebensumstände und Erziehung. Dennoch bleibt die Tugendhaftigkeit der ‚natürliche‘ Zustand des Menschen, und die altruistischen Gemütsbewegungen sind ebenfalls die ‚natürlichen‘. Das soziale Gefüge und der Nutzen des Einzelnen für die Gesellschaft stehen an erster Stelle – auch in Bezug auf den Egoismus, den jeder in einem gesunden Maß besitzen muss, um für das Ganze gesund und nützlich zu bleiben. Nur die ‚unnatürlichen‘ Gemütsbewegungen, die „pathological states of mind“²³, stellen in Shaftesburys Konzept ein Problem dar: Tuveson fragt, wie denn etwas im perfekt organisierten Universum, das von einem ohne Frage guten Gott geschaffen wurde, nicht der Harmonie dienen könne²⁴. Und tatsächlich bleibt hier das Problem, wie die unnatürlichen Gemütsbewegungen Nutzen bringen können, so dass sie nicht als absolutes Böse anzusehen wären, womit Gott sonst nach Shaftesburys Erklärung schlecht oder zumindest nicht perfekt wäre. Der Bezugshorizont für die Beurteilung der Gemütsbewegungen ist aber relativ, d. h. nur auf die menschliche Gesellschaft bezogen, und das absolute Böse könnte nur (wie auch das absolute Gute) in Bezug auf das Ganze gemessen werden, das dem Menschen jedoch verborgen bleibt: „Strive as he may, however, man cannot see wholly. Absolute Good is inscrutable.“²⁵

²³ Tuveson, „Importance of Shaftesbury“, S. 287.

²⁴ Tuveson, „Importance of Shaftesbury“, S. 287.

²⁵ Voitle, Robert B.: „Shaftesbury’s Moral Sense.“ In: *Studies in Philology*, 52 (1955), S. 19.

4.1.2. Mandeville: Private Laster – gesellschaftliche Vorteile

„[T]he National Happiness which the Generality wish and pray for, is Wealth and power, Glory and Worldly Greatness; to live in Ease, in Affluence and Splendour at Home, and to be fear'd, courted and esteem'd Abroad (...) such a Felicity is not to be attain'd to without Avarice, Profuseness, Pride, Envy, Ambition and other Vices.“²⁶

Bernard Mandevilles *The Fable of the Bees; or, Private Vices, Publick Benefits* wurde 1714 veröffentlicht, ihr erster Teil *The Grumbling Hive; or, Knaves Turn'd Honest* bereits 1705. Oft wird nicht nur Mandevilles Position als Gegenpol zu der Shaftesburys angesehen, sondern Mandeville auch als schärfster Widerstreiter und Kritiker Shaftesburys bezeichnet.²⁷ Tatsächlich setzte sich Mandeville in „A Search into the Nature of Society“ und „The Third Dialogue between Horatio and Cleomenes“ satirisch mit Shaftesbury und dessen Ideen auseinander. Shaftesbury war bei der Veröffentlichung dieser Essays jedoch schon nicht mehr am Leben und obwohl die *Characteristics* bereits 1711 erschienen waren, „it does not seem that Shaftesbury became Mandeville's chief target until the 1720s.“²⁸

In der Satire *The Grumbling Hive* beschreibt Mandeville analog zur menschlichen Gesellschaft einen Bienenstock, in dem alle Bienen ausschließlich egoistische Ziele verfolgen und Verlogenheit und Betrug, also kurz gesagt das Laster, den gesamten Staat beherrschen. Jeder ist nur auf seinen eigenen Vorteil bedacht, möchte dies jedoch nicht offen zeigen, um gut in der Öffentlichkeit dazustehen. Diese beiden Faktoren schaffen eine Gesellschaft, der es wirtschaftlich gut geht, die Macht besitzt und den Fortschritt vorantreibt: „Thus every Part was full of Vice, Yet the whole Mass a paradise“ (I 24). Als alle Bienen plötzlich tugendhaft werden, bricht das System zusammen. Handel, Kunst und Wissenschaft liegen brach, da Bescheidenheit und gegenseitige Hilfe nun im Vordergrund stehen. Außerdem verlieren sie auch ihr Machtstreben und können ihren Staat so nicht mehr angemessen gegen Feinde verteidigen und müssen den Rückzug antreten,

²⁶ Mandeville, Bernard: *The Fable of the Bees and Other Writings*. Hg. F. B. Kaye. 2 Bände. Oxford 1957. Band II, S.106. Im Folgenden in Klammern unter Angabe des Bandes im Text zitiert.

²⁷ Edwards spricht davon, dass Mandeville in vielen Studien zur Literatur des 18. Jahrhunderts hauptsächlich als „foil of Shaftesbury“ erscheint (Edwards, Thomas R. Jr.: „Mandeville's moral prose.“ In: *English Literary History*, 31 (1964), S. 195).

²⁸ Horne, Thomas A.: *The Social Thought of Bernard Mandeville. Virtue and Commerce in Early Eighteenth-Century England*. New York: CUP 1978. S. 33. Kaye weist bereits in seiner Einführung zu Mandevilles Fabel von 1927 darauf hin, dass Bemerkungen zu Shaftesburys *Characteristics* nicht vor 1720 zu finden sind und die systematische Auseinandersetzung mit dessen System erst ab 1723 erfolgt (I lxxii).

um in Frieden leben zu können: „They flew into a hollow Tree, Blest with Content and Honesty“ (I 35). In der Moral der Fabel schließt Mandeville, dass Tugend keinen prosperierenden Staat entstehen lasse und nur „Fraud, Luxury and Pride“ (I 36) wirtschaftliches Wohlergehen schaffe. Ein blühender, mächtiger Staat ohne Laster sei eine Utopie, denn in die richtigen Bahnen gelenktes Laster sei nötig für Prosperität: „So Vice is beneficial found, When it's by Justice lopt and bound“ (I 37).

Die Fabel wurde von einem Großteil von Mandevilles Zeitgenossen als eine Propagierung des Lasters aufgefasst. Mandevilles Paradox, dass private Laster das gesellschaftliche Wohlergehen fördern, machte ihn zu einem „dangerous author because his argument threatened to subvert the historically moralized structures of deference and obedience upon which traditional society rested.“²⁹ 1714 erschien eine erweiterte Auflage der Bienenfabel, die ein Vorwort, eine Reihe von Kommentaren zu bestimmten Versen der Bienenfabel und das Essay „An Enquiry into the Origin of Moral Virtue“ enthielt.

In seinem Vorwort räumt Mandeville mit den Vorurteilen auf, er würde das Laster gutheißen und Tugend und Moral in der Bienenfabel verunglimpfen. Er erklärt, dass er nur die Unvereinbarkeit von Tugend und Prosperität zeigen und die Dummheit derer aufdecken möchte, die zwar nach dem Gewinn (*benefits*)³⁰ gieren, den sie von einer wohlhabenden und mächtigen Gesellschaft erwarten können, aber gleichzeitig die Laster und Missstände (*vices and inconveniencies*) in dieser Gesellschaft beklagen, die doch schließlich bisher in allen großen Staaten zu finden gewesen seien. Der Sinn seiner Fabel sei, außer der Unterhaltung des Lesers, ihn zum Nachdenken über sein eigenes Verhalten zu bewegen, bevor er sich über das der anderen beschwere, und zu der Einsicht, dass, wer die Vorteile eines wohlhabenden Staates nutzen wolle, auch die Missstände in Kauf nehmen müsse. Mandeville verdeutlicht seine Position zum Laster, da seine Kritiker ihn seiner Meinung nach völlig falsch verstanden hatten:

²⁹ Hundert, E. J.: *The Enlightenment's Fable: Bernard Mandeville and the discovery of society*. Cambridge: CUP 1994. S. 153. Vgl. Scott-Taggart: „in his paradox Mandeville gave expression to the movement of his age from one moral world-view to the other.“ (Scott-Taggart, M. J.: „Mandeville: Cynic or Fool.“ In: *The Philosophical Quarterly*, 16 (1966), S. 228.)

³⁰ Die deutschen Übersetzungen der Mandevilleschen Begriffe folgen der Ausgabe des Suhrkamp Verlages: Bernard Mandeville: *Die Bienenfabel oder Private Laster, öffentliche Vorteile*. Mit einer Einleitung von Walter Euchner. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1980. Wie auch im vorangehenden Kapitel werde ich die englischen Begriffe in Klammern dahinter stellen, wenn es sich um zentrale Punkte handelt, bei denen Differenzierung wichtig ist.

„When I assert, that Vices are inseparable from great and potent Societies, and that it is impossible their Wealth and Grandeur should subsist without, I do not say that the particular Members of them who are guilty of any should not be continually reprov'd, or not be punish'd for them when they grow into Crimes.“ (I 10)

Er äußert daraufhin auch noch, dass er selbst glaube, dass eine „small peaceable Society“ (I 13) die Menschen glücklicher sein lassen würde als ein riesiges Volk mit viel Reichtum und Macht, wenn jedes Streben nach Größe und Macht außen vor gelassen werden könnte. Dies wird allerdings schon in der Bienenfabel deutlich, denn Mandeville verhöhnt die Bienen keineswegs für ihre Tugend, ja er bescheinigt ihnen sogar, sie seien „Blest with Content and Honesty“ (I 35), nachdem sie sich in ihr tugendhaftes Leben zurückgezogen hätten. Hier wird deutlich, dass Mandeville kein moralisches System zu entwerfen versucht, sondern in satirischer Weise gesellschaftliche Probleme aufzeigt, ohne Lösungen zu bieten. Er beschäftigt sich mit dem Gegensatz und der Unvereinbarkeit des Traumes von einer glücklichen feudalen Gesellschaft, in der jeder zufrieden in seiner Position lebt, und der Realität der Erfordernisse einer großen Nation, die ihre Vorteile nur durch menschliche Laster entfaltet.³¹

Mandevilles Ansatz ist hauptsächlich ein soziologischer und ökonomischer. Im Gegensatz zu Shaftesbury sieht er kein natürliches Verlangen des Menschen nach Geselligkeit. Er führt die Idee des Kampfes jeder gegen jeden von Hobbes weiter, wobei Menschen sich nur zusammentun, weil es ihren egoistischen Bedürfnissen, z. B. nach Sicherheit und Verbesserung der Lebensbedingungen, dient.³² Dazu kommen ökonomische Beweggründe, denn in großen Gesellschaften werden die Bürger durch Arbeitsteilung, die für die Prosperität unabdingbar ist, voneinander abhängig.³³ Mandeville definiert Gesellschaft folgendermaßen:

³¹ Siehe hierzu Edwards, „Mandeville's moral prose“, S. 204 ff. Sehr aufschlussreich ist auch der Artikel „Mandeville, Asceticism, and the Spare Diet of the Golden Age“ In: Prior, Charles W. A. (Hg.): *Mandeville and Augustan Ideas: New Essays*. Victoria (BC): University of Victoria 2000, S. 97-116. Stumpf untersucht darin Mandevilles Faszination am ‚Golden Age‘ und seine unterschiedlichen Positionen dazu. Wie für Edwards belegt die Vielfalt der eingenommen und verteidigten Positionen gegenüber der beiden Gesellschaftsformen und seine ironische Aufeinandersetzung mit ihnen, also Mandevilles ideologische Inkonsistenz, sein Talent als Autor bei der Beschreibung einer komplexen Welt und der komplexen menschlichen Persönlichkeit.

³² Vgl. Euchner, Walter: „Versuch über Mandevilles Bienenfabel“. In: Mandeville, *Bienenfabel*, S. 21 ff.

³³ Vgl. dazu Horne: „Mandeville is justly famous for his realization that the division of labor is crucial for material development.“ (Horne, *Social Thought*, S. 41.)

„a Body Politic, in which Man either subdued by Superior Force, or by Persuasion drawn from his Savage State, is become a Disciplined Creature, that can find his own Ends in Labouring for others, and where under one Head or other Form of Government each Member is render'd Subservient to the Whole, and all of them by cunning Management are made to Act as one.“ (I 347)

Sein Ziel war es, die gesellschaftlichen Zustände zu beschreiben und die Motivationen für das Handeln der Menschen aufzuzeigen. Dabei geht es um den Menschen in einer modernen, kommerziellen Gesellschaft. In der Ausgabe der Bienenfabel von 1714 veröffentlicht Mandeville seine moralphilosophische Untersuchung „An Enquiry into the Origin of Moral Virtue“, doch auch seine „moral psychology“ bildet „the basis of the principles that separate virtue and commerce“³⁴, da Tugend und Laster für ihn untrennbar mit einem Staatswesen verbunden sind. In der „Enquiry“ legt Mandeville dar, dass es allen Geschöpfen nur um die Befriedigung ihrer eigenen Bedürfnisse geht, ohne irgendeinen Gedanken an Gut oder Böse oder an andere Geschöpfe. Deshalb sind auch Gemeinschaften ab einer bestimmten Größe, wie die Menschen sie bilden, nicht ohne eine Regierung möglich, die dieses egoistische Verhalten reguliert.

Um eine Gesellschaft zu schaffen, müssen die Politiker die Menschen davon überzeugen, dass es für deren eigene Interessen nützlicher ist, bestimmte Begierden (*appetites*) zu unterdrücken und im Sinne der Gemeinschaft zu handeln. Da dies nur über ein Belohnungssystem zu erreichen ist, und da es gilt, eine allgemeingültige Belohnung zu erdenken, „Flattery must be the most powerful Argument that could be used to Human Creatures“ (I 42 f.). Die Konzepte von Ehre und Schande (*honour* und *shame*) werden als erstrebenswertes Gut und schlimmstes Übel eingeführt und damit die Menschen in zwei Klassen geteilt: die verworfenen, egoistischen, die dem kurzfristigen Vergnügen nachjagen und weder an Selbstbeherrschung noch an die Gemeinschaft denken; und die edlen, die danach streben, ihre eigenen Leidenschaften (*passions*) zu besiegen und für die Gesellschaft zu handeln. Dies alles funktioniert nur, weil die stärkste Leidenschaft des Menschen der Stolz ist, „so inseparable from his very Essence (how cunningly soever some may learn to hide or disguise it) that without it the Compound he is made of would want one of the chiefest Ingredients“ (I 44 f.). Deshalb werden alle Menschen die Klasse der edlen Menschen anstreben, und wenn sie diese nicht

³⁴ Horne, *Social Thought*, S. 33.

erreichen, so werden sie ihre Schwäche verbergen, um in der Öffentlichkeit zumindest so zu erscheinen.

Die Eigennützigten merkten, dass sie ihren Interessen besser folgen und mehr von der Uneigennützigkeit anderer profitieren konnten, wenn sie mit Bedacht handelten und Handeln nach dem Gemeinwohl vorgaben. Und so einigten sich alle darauf

1. „to call every thing, which, without Regard to the Publick, Man should commit to gratify any of his Appetites, VICE“ und
2. „to give the Name of VIRTUE to every Performance, by which Man, contrary to the impulse of Nature, should endeavour the Benefit of others, or the Conquest of his own Passions out of a Rational Ambition of being good“ (I 48 f.)

Mandeville spricht allein der Schmeichelei (*flattery*) die Kraft zu, Menschen nach künstlich geschaffenen moralischen Normen handeln zu lassen. Da Stolz die stärkste Leidenschaft des Menschen ist, und jeder Einzelne nach Bewunderung und Anerkennung durch andere strebt, gibt es niemand, der für geschickte Schmeichelei nicht zugänglich ist. Da nun alle Menschen moralisch erscheinen wollen, um ihren Stolz zu befriedigen, handeln sie oft entgegen ihren Neigungen, um den äußeren Schein zu wahren. Mandeville fasst zusammen: „the Moral Virtues are the Political Offspring which Flattery begot upon Pride“ (I 51).

In der Ausgabe der Bienenfabel von 1723 entwirft Mandeville schließlich noch ein anderes Modell der Entstehung der Moral. Im Gegensatz zum Politikerbetrug der „Enquiry“³⁵ beschreibt er in „A Search into the Nature of Society“ die Entstehung der Moral durch die Sozialisation: Ebenso wie die Beurteilung von Schönheit, Kunst und Bräuchen, könne auch die Moral nicht objektiv bewertet werden, sondern werde durch Erziehung und Gewohnheit geprägt.

In diesem Essay wendet er sich direkt gegen die Ansichten des Earl of Shaftesbury, die Mandeville zwar als „high Compliment to Humankind“ (I 324) bezeichnet, die jedoch leider falsch seien, da sie mit unserer Erfahrung des Zusammenlebens nicht übereinstimmten. Seine Thesen sind, dass erstens Tugend ohne Selbstverleugnung (*self-denial*) nicht möglich ist und dass zweitens nicht seine guten Eigenschaften den Menschen zu einem sozialen Wesen werden lassen, sondern im Gegenteil eine „Populous, Rich and Flourishing nation“ nicht ohne

³⁵ Euchner, „Versuch“, S. 39.

„the Assistance of what we call Evil both Natural and Moral“ existieren könnte (I 325). Ein bescheidener, guter Mensch, der in vollkommenem Glück lebe, brauche keine sozialen Errungenschaften wie Beruf, Titel, Wissenschaft und Luxus. Die „calm Virtues“ (I 333), die von Shaftesbury propagiert werden, unterstützten ein zurückgezogenes und ruhiges Leben, würden aber die Menschen nie zu großen Leistungen anspornen, da der Mensch einen natürlichen Hang zum Müßiggang habe, und dieser nicht durch Vorschriften, sondern nur durch „Passions of greater Violence“ (I 333) im Menschen selbst besiegt werden könne.

Dass die Menschen sich nun in Gemeinschaften zusammenschließen, liegt laut Mandeville an zwei Dingen: Der Mensch hat eine Vielzahl von Bedürfnissen, deren Befriedigung sich jedoch schwierig gestaltet, da sich entweder seine eigene Disposition oder die Beschaffenheit der Welt dagegenstellen. Unschuld schützt dabei nicht vor den überall lauern den Gefahren, deshalb tun sich die Menschen zusammen, um sich zu schützen, und werden damit zur Tätigkeit getrieben. Dies ist ein Grund für den Prosperität und Fortschritt der Gesellschaft, der andere sind die schlechten Eigenschaften des Menschen, wie Vergnügungssucht, Launenhaftigkeit, Hochmut, Prahlerei, Habsucht usw.³⁶ Diese Laster sind für Reichtum, Macht und Ansehen einer Nation unabdingbar, und sie sind nötig, um Arbeit für die Armen zu schaffen, die die Masse einer großen Gesellschaft bilden. Die Produktion von Luxusgütern beinhaltet eine Vielzahl von Tätigkeiten, und dabei darf nicht vergessen werden, dass die Arbeit ja nicht nur ein Dienst für andere ist, sondern zur eigenen Bedürfnisbefriedigung dient, da sie den Lebensunterhalt des Individuums stellt.

Besonders „private Losses and Misfortunes to the Publick“ (I 359) sind nützlich für das wirtschaftliche Wohlergehen einer Gesellschaft, da sie neue Arbeit schaffen. Gleichzeitig kann aber kein Mitglied der Gemeinschaft offen zugeben, dass es davon profitiert, ohne damit der Gemeinschaft zu schaden. Diese Situation entsteht aus folgendem Grund: Da jeder Mensch nur aus egoistischen Motiven handelt, wäre ein Zusammenleben unmöglich, wenn alle Motive und Gedanken stets frei geäußert würden, da sie wiederum den Stolz der anderen ver-

³⁶ Sowohl Entstehung als auch wirtschaftliches Wohlergehen und Fortschritt der Gesellschaft gründen sich also auf das Laster: „‘Vice’ is essential to a flourishing society in to senses of the word: firstly, vice in the sense of physical deficiency, privation and need makes society necessary for human survival; secondly, vice in the sense of moral defect (greed, vanity, pride, selfishness, lust, luxury and envy) stimulates production and improvement.“ Goldsmith, M. M.: *Private Vices, Public Benefits. Bernard Mandeville’s Social and Political Thought*. Cambridge: CUP 1985. S. 40.

letzen würden. Die Lösung für dieses Problem ist, dass der Mensch von Geburt an lernt, zu heucheln und seine wahren Motive zu verstecken: „it is impossible we could be sociable Creatures without Hypocrisy“ (I 349).

So sind es die Laster der Menschen und die Wildheit der Natur die eine Gesellschaft entstehen und blühen lassen. Ob man dies mag oder nicht, möchte man von den Vorteilen eines reichen und mächtigen Staates profitieren, so muss man diese Laster in Kauf nehmen, denn „what we call Evil in this World, Moral as well as Natural, is the grand Principle that makes us sociable Creatures“ (I 369). Tugenden schaffen das nicht, da sie den Menschen nicht zur Tätigkeit bewegen, „and therefore they may render a small Nation Good, but they can never make a Great one“ (I 146).

Mandeville geht wie Shaftesbury davon aus, dass der Mensch „a compound of various Passions“ (I 39) ist. Im Gegensatz zu Shaftesbury lassen sich diese Leidenschaften bei Mandeville jedoch nicht vom Verstand kontrollieren: „all of them, as they are provoked and come uppermost, govern him by turns, whether he will or no“ (I 39). Eine Leidenschaft kann nur durch eine zweite stärkere Leidenschaft im Zaum gehalten werden, der Verstand rechtfertigt die Leidenschaften und das daraus resultierende Handeln sogar noch.³⁷

Weiterhin postuliert Mandeville, dass diese Leidenschaften essentiell für den Wohlstand und den Fortschritt der Gesellschaft sind. Deshalb könne man Laster nicht verdammen, auch wenn man sie nicht gutheißen will. Konfrontiert mit dem Mandevilleschen Paradox, dass private Laster das öffentliche Wohlergehen fördern, bemerkt Edwards zu recht: „we uneasily sense that economic ‘good’ and moral ‘evil’ pertain to different systems of value, and that the one may be less consoling a product of the other“³⁸ als Mandeville uns glauben lassen möchte. Mandeville hat ein ähnliches, relatives Konzept von Gut und Böse wie Shaftesbury:

„It is in Morality as it is in Nature, there is nothing so perfectly Good in Creatures that it cannot be hurtful to any one of the Society, nor anything so entirely Evil, but it may prove beneficial to some part or other of the

³⁷ Vgl. Skarsten, A. Keith: „Nature in Mandeville.“ In: *Journal of English and Germanic Philology*, 53 (1954), S. 565 f.

³⁸ Edwards, „Mandeville’s moral prose“, S. 197. Vgl. auch Scott-Taggart: „Because Mandeville measures public benefits in terms of material standard of living, it follows that the tendency of private virtue is away from public benefits, although it does not show that there is an absolute inconsistency between them.“ (Scott-Taggart, „Mandeville“, S. 226.)

Creation: So that things are only Good and Evil in reference to something else, and according to the Light and Position they are placed in.“ (I 367)

Während Shaftesbury jedoch stets in seinem moralischen Wertesystem bleibt, schließt Mandeville vom gesellschaftlichen System auf die Bewertung individuellen Handelns. Dadurch, dass aber sein Ziel (nicht ausschließlich, aber weithin) die satirische Darstellung gesellschaftlicher Zustände ist, die den Leser über sich und die sozialen Zustände nachdenken und auch die traditionellen Konzepte von Gut und Böse neu überdenken lassen soll, entwirft er zwar sicher kein in sich stimmiges moralisches System, wirft aber wichtige Fragen auf, die sich in einer komplexen, kommerziellen Gesellschaft stellen.

Doch obwohl Mandeville lasterhaftes Verhalten als natürlich und notwendig für eine blühende Nation beschreibt, so gibt es doch auch eine Ausprägung dieses Verhaltens, die er für schädlich hält. Schmitz unterscheidet hier zwei Klassen von lasterhaftem Handeln:

1. Solches, das nützliche Folgen für die Gesellschaft hat.
2. Solches, das schädliche Konsequenzen hat und somit vom Staat zu unterdrücken ist.

Laut Schmitz ist ein Staat nur notwendig, wenn es auch schädliche eigennützige Handlungen gibt, die zum Bestehen der Gesellschaft sanktioniert und damit begrenzt werden müssen.³⁹ Dies bringt Mandeville bereits in der Bienenfabel zum Ausdruck – „So Vice is beneficial found, When it’s by Justice lopt and bound“ (I 37) – und auch im Vorwort von 1714 verdeutlicht Mandeville, dass er mit der Fabel nicht zum Ausdruck bringen wollte, dass Mitglieder der Gemeinschaft für lasterhafte Handlungen nicht gerügt werden sollten, oder „not to be punish’d for them when they grow into Crimes“ (I 10). Wenn lasterhaftes Verhalten zu Verbrechen wird, und hier muss man annehmen, dass dies geschieht, wenn der Schaden für die Gesellschaft durch das lasterhafte Verhalten größer ist als der Nutzen, muss der Staat regulierend eingreifen, um die Gesellschaft zu erhalten. Wo jedoch die Grenze zwischen nützlichem lasterhaftem Verhalten und Verbrechen liegt, lässt sich letztlich aber nicht nach abstrakten, allgemeingültigen Prinzipien entscheiden, sondern muss für den jeweils konkreten Einzelfall bestimmt werden.

³⁹ Schmitz, Heinz-Gerd: *Das Mandeville-Dilemma: Untersuchungen zum Verhältnis von Politik und Moral*. Köln: Dinter 1997. S. 89 f.

Obwohl die Bienenfabel schon seit ihrer ersten Veröffentlichung Aufmerksamkeit auf sich lenkte, gelang Mandeville der große Erfolg erst nach 1723, nachdem seine Thesen in der Öffentlichkeit verteufelt wurden und sich ihnen sogar die Middlesex Grand Jury entgegenstellte. Die Grand Jury warf der *Fable* Blasphemie und Untergrabung der guten Sitten vor:

„Fifthly, the more effectually to carry on these works of darkness, studied artifices and invented colors have been made use of to run down religion and virtue as prejudicial to society, and detrimental to the state; and to recommend luxury, avarice, pride, and all kind of vices, as being necessary to public welfare, and not tending to the destruction of the constitution: nay, the very stews themselves have had strained apologies and forced encomiums made in their favor and produced in print, with design, we conceive, to debauch the nation.“⁴⁰

Es gab mehrere Neuauflagen, bis Mandeville die Auflage von 1729 um eine Anzahl von Dialogen erweiterte. Im dritten Dialog wendet sich Mandeville, in Gestalt von Cleomenes, erneut gegen die Thesen Shaftesburys, die von Horatio vertreten werden. Horatio lässt sich von Cleomenes Mandevilles Thesen erläutern und ist nur allzu bereit, sich überzeugen zu lassen. Der Dialog ist jedoch nur eine weitere Ausführung der Ideen, die schon in Mandevilles früheren Essays stecken, und bringt nichts wesentlich Neues.

4.1.3. Unterschiede im Überblick

Abb. 1 Grundlegende Unterschiede in den Theorien von Shaftesbury und Mandeville

	Shaftesbury	Mandeville
Ansatz	Moralphilosophisch	Soziologisch/ökonomisch
Folgt der Tradition von	Cambridger Platonikern	Hobbes, Locke
Maßstab für gesellschaftliches Wohlergehen	Erreichen des eigenen natürlichen Zustandes durch Tugendhaftigkeit	Materieller Lebensstandard
Naturzustand des Menschen	Altruistisch	Egoistisch

⁴⁰ Mandeville, Bernard: *The Fable of the Bees And Other Writing*. Hrsg. von E. J. Hundert. Indianapolis/Cambridge: Hackett Publishing 1997. S.215.

	Shaftesbury	Mandeville
Laster und Übel	Abweichungen vom natürlichen Zustand des Menschen, deshalb von Nachteil für Individuum und Gesellschaft	Nötig für Entstehung, Wohlstand und Fortschritt der Gesellschaft, müssen aber durch Gesetze in Zaum gehalten werden
Moral	Jeder kann durch angeborenen <i>moral sense</i> selbst über richtig und falsch urteilen	Moralische Normen entstehen erst durch die Gesellschaft, „von oben“, durch Erziehung und Gewohnheit
Gesellschaft	Der Mensch ist von Natur aus gesellig	Gesellschaftsbildung dient zur besseren Bedürfnisbefriedigung
Hauptthesen	<ul style="list-style-type: none"> • Handeln im Sinne des Gemeinwohls hat den größten Nutzen für das private Wohl des Einzelnen. • Tugendhaftigkeit ist der natürliche Zustand des Menschen. 	<ul style="list-style-type: none"> • Eine große, blühende und mächtige Nation kann nicht ohne lasterhaftes Verhalten existieren. • Es gibt keine Tugend ohne Selbstverleugnung, also nur vorgetäuschte Tugend.

Der zur Bewertung von literarischen Figuren bedeutendste Unterschied ist die Frage, ob ein angeborener *moral sense* existiert oder nicht. Denn während bei Mandeville nur eine Ursache für das Laster existiert, nämlich der Naturzustand des Menschen, der Egoismus, bietet Shaftesburys Ansatz Möglichkeiten zur Differenzierung verschiedener Ausprägungen des Lasters. Bei ihm kommt es darauf an, ob bei einer Person grundsätzlich ein Bewusstsein für das moralisch Gute vorhanden ist. So wäre ein *Child of nature*, das aus unschuldigen Motiven lasterhaft handelt, trotzdem nicht als ‚schlecht‘ zu bezeichnen. Beispiele dafür sind Fieldings Tom Jones, der trotz seiner Eskapaden sehr wohl einen Sinn für das moralisch Gute hat und durch äußere Umstände und Naivität immer wieder fehlgeleitet wird, ebenso wie Maturins Immalee, die eine Verbindung mit dem dämonischen Melmoth ausschließlich aus Liebe eingeht und nicht um ihres Vorteils willen. Lasterhafte Figuren wären dagegen die *Gothic villains*, die bewusst gegen moralische Werte verstoßen, um ihre Gelüste zu befriedigen. Sie haben entweder ihren moralischen Sinn verloren, oder ihre negativen Leidenschaften besiegen gute sittliche Gefühle immer wieder. Nach Mandeville wären sie dagegen die einzigen Figuren im Naturzustand, während alle ‚guten‘ Figuren nur durch das Bewusstsein gesellschaftlicher Sanktionen einer festgelegten Moral folgen.

4.2. Zur Ästhetik des *sublime*

„[...] the sublime, which in all things abhors mediocrity.“⁴¹

Die Wandlung des Ästhetikideals vom klassisch Schönen zum Erhabenen im 18. Jahrhundert hat das Bild der *Gothic novel* sowohl bei der Beschreibung der Schauplätze und der Natur, als auch bei der Konzeption der schurkischen Figuren geprägt.⁴² Maßgeblichen Anteil daran hat Edmund Burkes *A Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful*, das erstmals 1757 erschien. Burke war selbstverständlich weder der Erste noch der Einzige, der sich mit dem Erhabenen beschäftigte.⁴³ Gefördert durch die englische Übersetzung der Abhandlung *Vom Erhabenen* des griechischen Philosophen Longinos aus dem 3. Jahrhundert hielt der Begriff *sublime* Einzug in den Sprachgebrauch des 18. Jahrhunderts.⁴⁴ Burke war jedoch der Erste, der das Erhabene unmittelbar mit dem Schrecken, *terror*, verknüpfte.⁴⁵ Obwohl sich die Kritiker einig darüber sind, dass Burkes *Philosophical Enquiry* viele Unzulänglichkeiten enthält, vor allem bei den physiologischen und auch den psychologischen Erklärungen⁴⁶, so ist der Einfluss auf die gotischen Autoren des 18. Jahrhunderts unbestritten. So beispielsweise Jürgen Klein:

„Aufmerksame Schriftsteller hätten also bei der Lektüre der ‚Inquiry‘ leicht auf den Gedanken kommen können, einen Roman zu schreiben, der sich um *terror* dreht. (...) Denn hier bei Burke liegen schon alle Ingredienzen für die Gothic Novel parat, allerdings mit religiöser Verbrämung; das Böse tritt noch nicht völlig in den Vordergrund. (...) Burkes Überlegungen

⁴¹ Burke, Edmund: *A Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful*. Oxford: Oxford University Press 1998. S. 74. Im Folgenden in Klammern im Text zitiert.

⁴² Außer auf die *Gothic novel* hatte der Ästhetikwandel auch Einfluss auf andere literarische Strömungen wie das neue Interesse an Folklore, die sich u. a. im Erfolg von James McPhersons *Ossian* zeigt, und die *Graveyard Poetry*.

⁴³ Zum Konzept des *sublime* im 18. Jahrhundert siehe z. B. Wood, Theodore E. B.: *The Word ‚Sublime‘ and its Context 1650-1760*. Den Haag/Paris: Mouton 1972. Speziell in der britischen Ästhetik: Hipple, Walter John Jr.: *The Beautiful, the Sublime, and the Picturesque in Eighteenth-Century Aesthetic Theory*. Carbondale: Southern Illinois University Press 1957; Monk, Samuel H.: *The Sublime: A Study of Critical Theories in 18th-Century England*. Ann Arbor: University of Michigan Press 1962. Eine Sammlung von Primärtexten (in Auszügen) der Zeit bietet Ashfield, Andrew und Peter de Bolla (Hg.): *The Sublime. A Reader in British Eighteenth-Century Aesthetic Theory*. Cambridge: Cambridge University Press 1996.

⁴⁴ Clery, E. J.: „The Pleasure of Terror: Paradox in Edmund Burke’s Theory of the Sublime.“ In: Porter und Mulvey-Roberts, *Pleasure in the Eighteenth Century*, S. 166.

⁴⁵ Weiskel, Thomas: *The Romantic Sublime: Studies in the Structure and Psychology of Transcendence*. Baltimore/London: John Hopkins University Press 1976. S. 85. Siehe auch Mishra, *Gothic Sublime*, S. 30.

⁴⁶ Siehe z. B. Hipple, *The Beautiful*, S. 85; Weiskel, *Romantic Sublime*, S. 84 ff.

gehen immer vom empirisch-psychologischen Standpunkt aus, so dass die moralische Frage gut-böse in einer rein ethischen Fassung gar nicht gestellt werden kann“⁴⁷.

Als Anstoß für die Entstehung der *Philosophical Enquiry* dient Burke seine Feststellung, dass die Konzepte des Schönen und des Erhabenen oft durcheinander gebracht würden, obwohl sie sich tatsächlich auf gegensätzliche Dinge bezögen. Deshalb setzt er sich als Ziel, zu untersuchen, welche Eigenschaften Objekte besitzen, die bestimmte Leidenschaften im Menschen ansprechen, die wiederum diese Objekte schön bzw. erhaben erscheinen lassen. Es geht Burke dabei nicht um eine vollständige Untersuchung, sondern, wie der Titel besagt, nur um die Ursprünge der beiden Konzepte. Dafür mischt er zwei verschiedene Ansätze, „a phenomenological and a physiological one“⁴⁸, d. h. er untersucht einerseits, welche Eigenschaften ein Objekt schön oder erhaben erscheinen lassen, und andererseits, wie diese Objekte über die Sinnesorgane des Menschen ein Gefühl von Schönheit oder Erhabenheit erzeugen können.

Die physiologischen Erklärungen Burkes spielen an dieser Stelle eine untergeordnete Rolle und sollen deshalb nur kurz erwähnt werden. Für meine Untersuchung ist vorrangig von Interesse, wie Burke die Verbindung zwischen der Wahrnehmung von Objekten mit den Sinnesorganen zu den zwei Gefühlskategorien Vergnügen und Schmerz, die unmittelbar mit den Konzepten des Schönen und des Erhabenen verknüpft sind, herstellt:

„Now the imagination is the most extensive province of pleasure and pain, as it is the region of our fears and our hopes, and of all our passions that are connected with them; (...) the imagination is only the representative of the senses, it can only be pleased or displeased with the images from the same principle on which the sense is pleased or displeased with the realities“ (Burke 17).

Dadurch unterliegt für Burke auch der Geschmack, der unmittelbar mit der Imagination zusammenhängt, allgemeingültigen Kriterien – lediglich über die Intensität bestimmter Wirkungen von Objekten lässt sich streiten, nicht über die allgemeine Tendenz, die die Wahrnehmung eines Objektes auslöst. Burkes *taste* funktioniert also ähnlich wie Shaftesburys *moral sense*: Er ist allgemeingültig und natürlich, und er fällt nicht in den Bereich der Vernunft, sondern es werden Leidenschaften angesprochen, die für Burke die „organs of the mind“ (Burke 48)

⁴⁷ Klein, *Ästhetik des Bösen*, S. 24.

⁴⁸ Healy, Patrick: *Beauty and the Sublime*. Amsterdam: SUN Publishers 2003. S. 16.

sind. Die Annahme der Allgemeingültigkeit des Geschmacks lässt Burke also aus seiner Sicht keine Geschmacksstudie seiner Zeit verfassen, sondern eine allgemeine Abhandlung darüber, wie bestimmte Eigenschaften von Objekten über die Sinnesorgane auf das menschliche Gemüt wirken und welche Empfindungen sie auslösen.

Auch die Handlungsmotive des Menschen sieht Burke analog zu Shaftesbury⁴⁹ im Dualismus Selbsterhalt und Gesellschaft. Das menschliche Gemüt hat drei Grundzustände: Indifferenz, Vergnügen und Schmerz. Damit nun ein Objekt die Leidenschaften des Menschen bewegen kann, muss es Schmerz oder Vergnügen bereiten können. Diese beiden Zustände sind positiver Natur, d. h. sie entstehen unabhängig voneinander aus dem Grundzustand der Indifferenz. Die Empfindung, die eintritt, wenn Schmerz oder Gefahr nachlassen, ist also nicht Vergnügen; Burke nennt sie *delight*, um hier begrifflich zu unterscheiden. Schmerz und Gefahr sind die Bezugsgrößen für die mächtigsten Leidenschaften des Menschen, und diese sind die zum Selbsterhalt dienenden. Das Erhabene hängt unmittelbar damit zusammen:

„Whatever is fitted in any sort to excite the ideas of pain, and danger, that is to say, whatever is in any sort terrible, or is conversant about terrible objects, or operates in a manner analogous to terror, is a source of the *sublime*“ (Burke 36).

Dabei sind für Empfänger Schmerz und Gefahr immer und nur dann *delightful*, wenn sie mit einer gewissen Distanz und in gewisser Weise auf ihn einwirken.

Neben den zum Selbsterhalt dienenden Leidenschaften gibt es noch die sozialen Leidenschaften Mitgefühl, Nachahmung und Ehrgeiz. Während der Ehrgeiz dazu dient, die Entwicklung der Menschheit voranzutreiben,⁵⁰ hält der Drang zur Nachahmung die Gesellschaft zusammen. Er prägt Sitten und Gebräuche, Einstellungen und Meinungen der Menschen eines Gemeinwesens. Die wichtigste soziale Leidenschaft in Bezug auf die schönen Künste ist das Mitgefühl (*sympathy*). Es ermöglicht den Menschen, sich in die Lage anderer zu versetzen und Anteil an ihrem Schicksal zu nehmen. Da der Schmerz so aber die gewisse

⁴⁹ Oder auch zu Francis Hutcheson, wie Burke Vertreter des angeborenen *Moral sense*, siehe Healy, *Beauty and the Sublime*, S. 20.

⁵⁰ Hier lässt sich bei Burke eine interessante Parallele zu Mandevilles Konzept des Stolzes finden: Das Verlangen des Menschen, besser zu sein als seine Mitmenschen oder zumindest so zu scheinen, lässt ihn, wenn er selber keine Vorzüge hat, sich welche einbilden und diese Eigenschaft ist der Grund dafür „that flattery is so prevalent; for flattery is no more than what raises in a man’s mind an idea of a preference which he has not“ (Burke 46).

Distanz hat, die er braucht, damit etwas als *delightful* empfunden wird, kann in der Kunst Vergnügen bereiten, was in der Wirklichkeit schockieren würde.

Der zweite Teil der *Philosophical Enquiry* beschäftigt sich mit den Eigenschaften, die etwas Erhabenes besitzen muss und mit den Leidenschaften, die es auslöst. Letztere sind *astonishment*, als stärkste Wirkung des Erhabenen, weiterhin Bewunderung, Ehrfurcht und Respekt. Das beherrschende Prinzip des Erhabenen ist *terror*. Da Angst sich stets auf Schmerz und Tod bezieht, wirkt sie ähnlich wie Schmerz. Deshalb ist alles, was optisch schrecklich und furchteinflößend ist, auch erhaben. Die grundlegenden Eigenschaften des Erhabenen sind Macht, Dunkelheit, jede Art von *privation*, wie Leere, Einsamkeit oder Stille, Größe, Unendlichkeit, dunkle trübe Farben, prachtvolle Ausstattung, extreme Lichtverhältnisse, plötzliche und unerwartete Ereignisse, laute Schreie, extrem unangenehmer Geruch oder Geschmack und jede mögliche Vorstellung von Schmerz von Mühe und Anstrengung bis zur Qual und Folter. Besonders die Macht ist hier herauszustellen: Sie scheint zunächst einen indifferenten Gemütszustand zu erzeugen, da sie sowohl Vergnügen als auch Schmerz erzeugen kann. Da die Vorstellung von Schmerz in jeglicher Form die Vorstellung des Vergnügens jedoch stets an Intensität übersteigt, erfüllt die Konfrontation mit etwas, wenn auch nur in unserer Vorstellung, Mächtigen, das Schmerz bereiten oder sogar töten kann, den Menschen automatisch mit Schrecken. Dass die Macht ihre Erhabenheit nur durch den Schrecken erhält, „will appear evidently from its effect in the very few cases, in which it may be possible to strip a considerable degree of strength of its ability to hurt“ (Burke 60), wodurch z. B. der erhabene, mächtige Stier zum harmlosen Ochsen wird, obwohl sich nichts an seiner Stärke geändert hat, sondern nur an seiner Gefährlichkeit.

Im Gegensatz zum Erhabenen sind schöne Objekte klein, glatt, zart, haben weiche Formen und klare, helle Farben. Beim Menschen deutet Schönheit auch auf angenehme Wesenszüge hin, denn, so Burke, das Gesicht spiegele Einstellungen und Charaktermerkmale wider, so dass sich von der Physiognomie auf den Charakter des Menschen schließen lasse. Im Gegensatz zur Schönheit kann Hässlichkeit ein Teil des Erhabenen sein, jedoch nur, wenn sie mit anderen Schrecken erregenden Eigenschaften kombiniert ist. Allein Hässlichkeit reicht nicht aus, um ein Objekt erhaben sein zu lassen. Burke unterscheidet also so absolut zwischen den Konzepten des Schönen und des Erhabenen, dass keine Interaktion zwischen

ihnen vorliegt. Schönheit ist allein abhängig von dem Grad der Eigenschaften, die Schönheit definieren,⁵¹ und etwas Schönes kann nicht erhaben sein.

Burkes Konzepte des Schönen und des Erhabenen waren so einflussreich, dass, so Hipple, spätere ästhetische Theoretiker diese Konzepte oft übernahmen und mit ihnen arbeiteten, auch wenn sie den Beweis dafür führen wollten, dass sie nicht in absolutem Gegensatz zueinander stünden.⁵² Doch heute wird Burkes Theorie des *sublime* nicht ausschließlich in Bezug auf die Ästhetik gesehen. So argumentiert Clery für die politische Dimension der *Philosophical Enquiry*: Die Gegensätze des Schönen und des Erhabenen spiegelten den damaligen politischen Diskurs von „private luxury versus public virtue“ wider, wobei das Erhabene „as an antidote for the corrupting effects of a commercial society“ agiere und mit Tugendhaftigkeit und Einsatz für die Gesellschaft verknüpft sei.⁵³ Für die *Gothic novel* bleibt jedoch der ästhetische Aspekt von Burkes Theorie ausschlaggebend. Das Konzept des „horror at a distance“ schafft dabei für die Autoren ein Dilemma zwischen der ästhetischen Komponente, aufgrund derer man die böartigen und lasterhaften Handlungen der Schurken möglichst grausam darstellen möchte, um die erwünschte Wirkung, *delight*, zu erzielen, und dem für die rationalistische Weltsicht wichtigen benevolenten Menschenbild, das die Existenz der Motivationen grausamen Handelns durch erklärbare Ursachen wegzudiskutieren versucht.

⁵¹ Hipple, *The Beautiful*, S. 314.

⁵² Hipple, *The Beautiful*, S. 315.

⁵³ Clery, „Pleasure of Terror“, S. 180. Clery betont dabei die Ironie, dass ausgerechnet der Roman das Konzept des Erhabenen und die Wirkungen des Schreckens für sich entdeckte, da diese populäre Form der Literatur damals zu den wenig angesehenen Produkten der modernen kommerziellen Gesellschaft gezählt wurde. Er unterscheidet hier aber auch populäre Literatur und ernsthafte Autoren, die auch die sozialen und politischen Implikationen des Erhabenen aufgriffen, wie James Macpherson, M. G. Lewis und Ann Radcliffe.

5. *Gothic villains* und dämonische Frauen

5.1. Ahnen und spezifische Charakteristika des *Gothic villain*

„The features of the Gothic villain, which, to the eighteenth century, made him a sublime character, result in the compounding of good and evil in him, the creation of a mixed character, and a frightening vision of a world of relative moral values.“¹

Der *Gothic villain* ist der zentrale Charakter der *Gothic novels* und sicher dasjenige ihrer Merkmale, das den meisten Einfluss auf die nachfolgende Literatur genommen hat. Ausnahmen gibt es zwar z. B. in früheren Werken, wie Clara Reeves *The Old English Baron*, die sich mehr mit dem historischen Ambiente beschäftigen als mit der Natur des Bösen. Je weiter die Entwicklung der *Gothic novel* jedoch fortschreitet, desto mehr rückt der Schurke und die Erforschung seiner Seele in den Mittelpunkt. Im Schauerroman bestimmen die *Villains* die Handlung und treiben diese durch ihre heimtückischen Machenschaften, ihre niederträchtigen Pläne und Intrigen voran. Die Grausamkeit und die faszinierende Aura und Schicksalhaftigkeit, die die Schurken umgeben, ziehen sowohl ihre Opfer im Roman als auch die Leser in ihren Bann. Der gotische Schurke ist eine der interessantesten Neuerungen des Schauerromans, obwohl er keinen völlig neuen Heldentypus darstellt, sondern spezifische Züge eines Archetyps trägt: Die Literatur weist eine lange Ahnenreihe von Figuren auf, die sowohl sein äußeres Erscheinungsbild als auch seine charakterlichen Eigenschaften stark beeinflusst haben. Und auch mit dem Ende der klassischen Ära der *Gothic novel* (1764-1820) lebt der Typus des faszinierenden Schurken weiter in Form von domestizierten *Gothic villains* oder *Byronic heroes*, von Psychopathen und Doppelgängern in der viktorianischen Literatur und dem neo-gotischen Roman des 20. Jahrhunderts (siehe siebentes Kapitel).

Zu den Ahnen dieses Typus gehören sowohl mythologische Figuren wie Satan, Prometheus, Faust oder der *Wandering Jew*, als auch Charaktertypen der englischen Literatur. Ein oft genannter Einfluss ist der elizabethanische *Hero-villain*. Railo bezeichnet Hamlet als frühesten Vorfahr von Manfred und Montoni, „i.e., the gloomy hero of the early romanticists“², denn sie haben die Melancholie gemeinsam und den dunklen, grübelnden Charakter. Züge verschiedener

¹ MacAndrew, *Gothic Tradition*, S. 44.

² Railo, *Haunted Castle*, S. 36.

Shakespearescher Helden sieht Praz in Radcliffes Schedoni: die Schuld und Verslossenheit von King John, das spöttische Lächeln des Cassius und die Ausweglosigkeit, den Schrecken ohne Erlösung aus *Richard III*³. Ingeborg Weber nennt Iago, Macbeth und Marlowes Barabas und Dr. Faustus als Vorfahren des *Gothic villain*⁴. Ein weiterer Einfluss ist Miltons Satan aus *Paradise Lost*, durch den „der Böse endgültig das Stigma gefallener Schönheit, eines durch Schwermut und Tod getrübbten Glanzes“ erhält und dem „die verführerische Kraft des unbeugsamen Rebellen“⁵ innewohnt. Von Miltons Satan übernimmt der *Gothic villain* die faszinierende Aura, die Grausamkeit und die Schicksalhaftigkeit. Im 18. Jahrhundert schließlich gibt es auch in den realistischen Romanen, die zeitlich vor der *Gothic novel* liegen, Vorläufer des gotischen Schurken wie Richardsons Lovelace aus *Clarissa* oder Smolletts Ferdinand Count Fathom.

All diese Figuren haben bestimmte äußerliche und charakterliche Merkmale, die auch beim *Gothic villain* zu finden sind. Dessen bemerkenswertes Äußeres wird zunächst durch seine faszinierenden Augen und seinen durchdringenden, oft stechenden Blick bestimmt. Die Augen sind immer wieder eine Quelle des Terrors in Schauerromanen, sie ziehen sowohl Opfer als auch Leser in ihren Bann, verbreiten panische Angst und strahlen gleichzeitig eine unwiderstehliche Anziehungskraft aus. Umso mehr, als sie oft von einem bleichen Gesicht und dunklen Brauen eingerahmt sind. Und auch sonst ist die Gestalt des *Villain* dunkel, beeindruckend und besitzt oft noble Züge, denn die Herkunft des Schurken ist fast immer aristokratisch. Punter bewertet diesen Punkt als besonders interessant, da Manfred und anderen Schurken eine Verbindung von feudalem Herrscher und antisozialen Kräften repräsentieren. Bestehende Konventionen werden durch die Vergangenheit, „the historical past, the realm of a social order characterised by absolute power and servitude“, bedroht.⁶ Das Böse würde somit durch die feudale Ordnung der Vergangenheit begründet. Nicht selten ist die Herkunft des *Gothic villain* auch geheimnisumwittert. Ihn umgibt ein Mysterium, dessen Ursprung oft in einem dunklen Punkt in seiner Vergangenheit liegt: Entweder hat er selbst oder bereits einer seiner Ahnen ein Verbrechen begangen, das es nun zu verbergen gilt, um Strafe zu vermeiden und vor allem den Ruf zu wahren. Sein Handeln ist grau-

³ Praz, *Liebe, Tod und Teufel*, S. 73.

⁴ Weber, Ingeborg: „Leser und Schurke: Überlegungen zur Gothic Novel.“. In: Hasler, Jörg (Hg.): *Anglistentag 1981: Vorträge*. Frankfurt a. M.: Peter Lang 1983. S. 244.

⁵ Praz, *Liebe, Tod und Teufel*, S. 69.

⁶ Punter, *Literature of Terror*, S. 53.

sam, gewalttätig und intrigant, er hat einen böartigen und egozentrischen Charakter.

In der Fachliteratur gibt es gegensätzliche Ansichten bezüglich der Komplexität des *Gothic villain*: Die eine Seite bezeichnet ihn, vor allem in seinen frühen Ausprägungen, als einen stilisierten und psychologisch flachen Charakter, getrieben von simplen, egoistischen Motiven, die seine Grausamkeit unzureichend erklären. Für diese Seite argumentiert z. B. Thorslev, der behauptet, der *Gothic villain* hätte „after all no psychological, much less philosophical complexity.“⁷ Außerdem fehle ihm das Heroische, das Rebellische, durch das erst das Mitgefühl des Lesers geweckt würde. Eine Wende vom Schurken zum Helden sieht Thorslev erst im *Gothic drama*, in dem der Schurke die Sympathie des Publikums durch seine tiefe und echte Reue für seine Taten gewinnen kann. Bertrand Evans zeichnet die Schauspieler dafür verantwortlich. Weil das Publikum bekannte Schauspieler mit den Schurken der Stücke identifizierte, wurde mehr Gewicht auf deren attraktive Qualitäten gelegt. Und vor allem die „agony of remorse“, von den Schauspielern intensiviert, zog das Publikum in den Bann des *Villain*.⁸

Die andere Seite versteht den gotischen Schurken als zwiegespaltene und deshalb keineswegs oberflächliche Figur. Im Gegensatz zu den realistischen Romanen des 18. Jahrhunderts wird das Böse in der *Gothic novel* nicht nur verteufelt oder karikiert, sondern es werden auch die Ursachen der ‚bösen‘ Charakterzüge des Schurken erläutert und damit seine Handlungsmotivationen erklärt. Alt beschreibt die „programmatische Distanzlosigkeit“ bei der Darstellung des Bösen in der Literatur (nicht im Speziellen auf die *Gothic novel* bezogen, jedoch für sie genau zutreffend) prägnant:

„Ich-Perspektive, Introspektion, Motivierung, Offenlegen psychischer und intellektueller Strukturen durch Veranschaulichung von Akten der Phantasie oder Imagination bilden Techniken der Literatur, die dem Bösen Anschaulichkeit jenseits abstrakter Systematisierung verschaffen (...); die Leistung der Fiktion besteht darin, dass sie uns das Böse nahe bringt und damit zu einem beunruhigenden Störfaktor für die je individuelle Wahrnehmung macht.“⁹

⁷ Thorslev, Peter Larsen: *The Byronic Hero. Types and Prototypes*. Minneapolis: University of Minnesota Press 1962. S. 53.

⁸ Evans, Bertrand: „Manfred's Remorse and Dramatic Tradition“. In: *Publications of the Modern Language Association of America*, LXII (1947). S. 762.

⁹ Alt, „Wiederholung, Paradoxie, Transgression“, S. 563.

Die Einsichten in die Psyche der *Gothic villains* verdeutlichen dem Leser neben den Gemeinsamkeiten der Schurken vor allem ihre bedeutsamen Unterschiede. Sie sind alle individuelle Charaktere, wobei die wichtigsten Divergenzen in ihren Handlungsmotiven, ihrer Vergangenheit und ihren Entwicklungsverläufen liegen. Die Beschreibung ihrer Motivationen, der Ursachen ihrer Bösartigkeit, lässt den Leser neben Abscheu vor der Grausamkeit auch Mitgefühl mit dem Schurken spüren. Auch wenn deren Handlungsweise von den Lesern nicht gebilligt wird, so können doch die Gedankengänge und deren Ursachen zumindest teilweise nachvollzogen werden. Die meisten der *Villains* sind eben nicht von Geburt an böse (obwohl es natürlich auch diese gibt), sondern werden es im Laufe ihrer Geschichte. Der *Gothic villain* ist damit nicht nur ein archetypischer Charakter: Obwohl er bestimmte archetypische Züge trägt, ist er in erster Linie ein soziales Wesen. In dem Artikel „The Experience of Character in the English Gothic Novel“ kritisiert Francis Russell Hart die Einschränkung des Blickwinkels durch die Interpretation der gotischen Schurken als Projektion, Archetyp oder Allegorie. Dies führe dazu, komplexe Psychologisierungen und individuelle Eigenheiten der Figuren zu übersehen: „The trouble with such readings is not that they are untrue but that the sense in which they *are* true is misrepresented so as to obscure the question raised by the novels.“¹⁰ Romane beschäftigten sich eben nicht, im Gegensatz zur *Romance*, mit stilisierten Figuren sondern mit individuellen sozialen Wesen. Deshalb sei in *Gothic novels* die Frage nach dem Dämonischen immer die Frage nach dem Dämonischen im Menschen, in sozialen Beziehungen. Jeder Charakter

„has his autonomous and explicable nature; each becomes a demonic spectre or projection only as a result of the perversion of social love; each has a nature distinct from that demonic role. If the novel is reduced to parable or to myth – the parable of the soul wrestling with an angry God; the myth of psychological doubles, secret sharers – then this essential duplicity is lost. The demonic is no longer represented as the corruption of nature in social relationship.“¹¹

Und genau dies sei, so Hart, das Beängstigende in den *Gothic novels* – das Dämonische als Teil eines komplexen menschlichen Charakters oder einer sozialen Beziehung und nicht als abgespaltener Mythos.

¹⁰ Hart, Francis Russell: „The Experience of Character in the English Gothic Novel“. In: Pearce, Roy Harvey (Hg.): *Experience in the Novel*. New York u. a.: Columbia UP 1968. S. 92 f.

¹¹ Hart, „The Experience of Character“, S. 97.

Auch in meiner Untersuchung soll nie aus den Augen verloren werden, dass es sich um die dunkle Seite des Menschen handelt, um das Böse als einen Teil des menschlichen Charakters, zu dem aber auch ein zweiter, komplementärer Teil gehört. Der Dualismus Gut–Böse ist in jedem gotischen Schurken vorhanden und erzeugt die Faszination, die diesen Charakter ausmacht.

5.2. Dämonische Frauen

Die ‚bösen‘ Frauenfiguren der Schauerromane sind schwieriger unter einem Begriff zusammenzufassen als ihr männlicher Counterpart, der *Gothic villain*. Ich habe, wie z. B. auch Le Tellier, den Oberbegriff ‚dämonische Frauen‘ gewählt, weil er am ehesten die diversen Ausprägungen des weiblichen Bösen umfasst. Unter ihm lassen sich *Gothic villainess*, *Demon-woman* und die späteren Figuren der *Belle dame sans merci* und *Femme fatale* im 19. Jahrhundert sammeln. Außerdem umfasst ‚dämonisch‘ im Sinne von „eine suggestive und unheimliche Macht ausübend“¹² auch einen wesentlichen Charakterzug aller dieser Frauenfiguren: Neben ihren heimtückischen Plänen oder Absichten wirken sie vor allem unheimlich, weil sie gegen weibliche Rollenerwartungen und Verhaltensnormen verstoßen.

Die Ahnenreihe der dämonischen Frauenfiguren ist lang, genauso wie beim männlichen Schurken, und sie alle verbindet die soziale Normabweichung. Da wäre als erstes Lilith, in der außerbiblischen Überlieferung des jüdischen Glaubens die erste Frau Adams, geschaffen aus der gleichen Erde wie er. Weil sie sich nicht von ihm beherrschen lassen will, flieht sie und wird zur Strafe in einen Dämon verwandelt, der Schwangere tötet und Neugeborene frisst. Oder Melusina, schön und stark, die sich einmal pro Woche in eine Schlange verwandelt, und deshalb einen ungestörten Tag pro Woche von ihrem Ehemann fordert. Als er ihr Geheimnis durch seine Neugier und den Bruch des Versprechens herausfindet, zerstört er damit seine Familie. Diese beiden Frauenfiguren gehören zu den übernatürlichen Wesen, die so oft in Mythen und der Folklore auftauchen, und Melusina führt direkt zur *Belle dame sans merci* der Romantik, die Männer erst verführt und dann ins Verderben stürzt. Dieser nach einem Gedicht von John Keats benannte Frauentypus hat seine Ursprünge in der Folklore und keltischen Sagen.

¹² *Duden Band 5. Das Fremdwörterbuch*. Mannheim u. a.: Bibliographisches Institut. 4. Auflage 1982. S. 163.

Ihr faszinierendes Wesen zieht die Männer an, sie verspricht ihnen Liebe und führt sie schließlich in ihr Unglück. Dennoch wird sie auch oft „als innerlich zwiespältiges Wesen gezeichnet, die von der Liebeserfahrung heimgesucht wird und darunter leidet, daß sie anderen Schmerzen zufügt“.¹³ Barbara Fass weist in diesem Zusammenhang darauf hin, dass die *Belle dame sans merci* von einer höheren Macht beeinflusst zu sein scheint: Melusina muss sich z. B. wie oben erwähnt einmal wöchentlich in eine Schlange verwandeln, was als Bestrafung gewertet werden könnte. Auch die linguistische Zweideutigkeit von *sans merci* deutet darauf hin, dass nicht nur die Figur selbst kein Erbarmen mit ihren Opfern hat, sondern sie ihrerseits auch keine Gnade durch die höhere Macht erfährt.¹⁴

Der Einfluss auf ihre Liebhaber und der sexuelle Aspekt verbinden die *Femme fatale* mit dem Typus der *Belle dame sans merci*. Barbara Fass sieht die Ursprünge der *Femme fatale* in der höfischen Liebesromanze und nicht in der Mythen- und Sagenwelt. Die *Femme fatale* fasziniert und betört ihren Liebhaber durch ihre „combination of beauty and imperiousness, inflaming his passions without granting him ease“.¹⁵ Der wichtigste Unterschied ist, dass die *Femme fatale* ein sterbliches Wesen ist und ihre Macht zwar unheimlich sein mag, aber nicht übernatürlichen Ursprungs ist. Das Dämonische wird nach der Romantik zunehmend psychologisiert, und die dämonische Frau zeigt sich in neuen Formen, z. B. als „tyrannische Hysterikerin“ in Dickens *Barnaby Rudge* (1841) oder „exotisch attraktive Asoziale“ in Mérimées *Carmen* (1849).¹⁶ Der Typ der *Femme fatale* gewinnt vor allem in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts an Bedeutung, begründet durch die kulturellen und sozialen Veränderungen und als Gegenpol zu den zunehmend weicher werdenden Männerfiguren. Männliche und weibliche Rollenattribute verschieben und vermischen sich. Durch die Dämonisierung von Frauen mit rollenuntypischem Verhalten wird die Angst und Unsicherheit ausgedrückt, die in der Gesellschaft bei solch einer Veränderung herrscht. So erhält auch die *New Woman* noch Merkmale der dämonischen Frau.¹⁷

¹³ Daemmrich, Horst S. und Ingrid G.: *Themen und Motive in der Literatur*. Tübingen/Basel: Francke 1995. S. 150 f.

¹⁴ Fass, Barbara: *La Belle Dame sans Merci & the Aesthetics of Romanticism*. Detroit: Wayne State UP 1974. S. 27.

¹⁵ Fass, *Belle Dame sans Merci*, S. 21.

¹⁶ Frenzel, Elisabeth: *Motive der Weltliteratur: ein Lexikon dichtungsgeschichtlicher Längsschnitte*. Stuttgart: Kröner 1976. S. 749.

¹⁷ Vgl. Höfele, Andreas: „Dandy und New Woman“. In: Pfister, Manfred und Bernd Schulte-Middelich (Hg.): *Die 'Nineties*. München: UTB 1983. S. 155 f.

In *Gothic novels* treten dämonische Frauen in verschiedenen Formen auf, jedoch immer als sterbliche Wesen. Die am meisten verbreitete Form ist die *Gothic villainess*, die dem Schurken bei seinen Intrigen zur Seite steht und ihn teilweise auch antreibt. Railo bezeichnet sie als „scheming and criminal-minded ambitious woman“, die für ihren persönlichen Vorteil fast alles tun würde.¹⁸ Er sieht Parallelen zu Frauengestalten aus Shakespeares Werken, und in der Tat liegt die Verwandtschaft zu Lady Macbeth, ehrgeizig und skrupellos, auf der Hand. Varma beschreibt die gotische Schurkin folgendermaßen:

„the gothic villainess, draped in her sable robes and decked with precious stones, her neck and arms uncovered, in her hand a golden wand, her hair loose, flowing wildly upon bare shoulders, her voluptuous eyes sparkling with terrific power, her whole demeanor calculated to strike the beholder with awe and admiration.“¹⁹

Sie ist meist von beeindruckender Gestalt und aristokratischer Herkunft, und wirkt zunächst nach außen sehr weiblich, doch ihre Willensstärke, Zielstrebigkeit und die zutage tretende Grausamkeit, wenn sie ihre Leidenschaft und ihren Egoismus nicht mehr kontrollieren kann, zeigen die dunkle Seite ihres Charakters, was von den anderen Figuren oft als männlicher Zug wahrgenommen wird. Typische *Gothic villainesses* können in Ann Radcliffes Romanen gefunden werden, beispielsweise die Marchesa di Vivaldi. Auch Donna Rodolpha aus Lewis *The Monk*, deren wahrer Charakter sich erst nach der Zurückweisung durch Alfonso zeigt, gehört in diese Kategorie. In den frühen Schauerromanen von Horace Walpole oder Clara Reeve ist dieser Frauentyp noch nicht zu finden, wohl aber in Beckfords *Vathek* (1786)²⁰. Es ist Carathis, die Mutter des *Gothic villain* Vathek, die einen starken Einfluss auf ihren Sohn hat und von ihm „as a person of superior genius“ (Vathek 89) geschätzt wird. Sie ist weder zurückhaltend in ihrer Meinung noch mit ihren Taten und besitzt die gleiche Hybris wie Vathek. Zudem beherrscht sie dunkle Künste: Sie hat eine Sammlung von außergewöhnlichen Zutaten, die von ihr mit der Absicht zusammengetragen wurden, „that she might one day, enjoy some intercourse with the infernal powers: to whom she had ever been

¹⁸ Railo, *Haunted Castle*, S. 51.

¹⁹ Varma, Devendra P.: „Introduction, in *The Romance of the Forest* by Ann Radcliffe“. In: Harwell, Thomas Meade (Hg.): *The English Gothic Novel*. Vol. 1. Salzburg: Institut für Anglistik und Amerikanistik, Univ. Salzburg 1986. S. 154.

²⁰ *Vathek* wird oft eher als *Oriental tale* denn als *Gothic novel* bezeichnet. Da der Roman aber grundsätzliche Ähnlichkeiten in Thema und Charakterisierung zeigt, kann eine Besprechung im Zusammenhang mit verschiedenen Aspekten des Schauerromans durchaus sinnvoll sein.

passionately attached, and to whose taste she was no stranger“ (Vathek 102). Dies schlägt die Brücke zum letzten Untertyp der dämonischen Frau: der *demon-woman*. In ihrer Ahnenreihe ist die Hexe zu finden, sie „gehört in die Tradition der Buhlteufel“²¹, und erlangt übernatürliche Fähigkeiten durch einen Pakt mit dem Teufel. Sie hat zwar auch das faszinierende Äußere der *Gothic villainess*, ihre teuflischen Machenschaften und diabolischen Kräfte gehen jedoch über deren boshaften Charakter hinaus. Zu diesem Typ gehört Matilda aus Lewis *The Monk*.

Wie der *Gothic villain* messen sich dämonische Frauen also nicht an den Moralvorstellungen der Gesellschaft und übernehmen eine aktive Rolle. Sie sind in den Schauerromanen jedoch nie zentrale Charaktere, sondern oft Katalysatoren für das Böse, und stehen dem *Gothic villain* bei seinen Machenschaften zur Seite. Die Gemeinsamkeiten mit ihm, wie Normabweichung, Ehrgeiz und Aktivität, begründen gleichzeitig auch den größten Unterschied: Die dämonischen Frauen der Schauerromane sind nicht ansatzweise Heldinnen. Dorothy Ann Winsor bemerkt hierzu richtig:

„that the villain can behave as he does and still be heroic seems to be permitted by his masculinity. This is evident from looking at the occasional fatal woman who aids him. She has no acceptable qualities and is always perceived as purely evil, with no dignity about her.“²²

Während beim *Villain* Willensstärke, Ehrgeiz, Macht und sogar Grausamkeit seine Männlichkeit betonen und ihn deshalb anziehend erscheinen lassen, sind die gleichen Eigenschaften bei einer Frauenfigur wenig attraktiv. Verstärkt wird dieser Effekt dadurch, dass die dämonischen Frauen Nebenfiguren sind und der Leser weniger oder sogar gar nichts über ihr Innenleben, ihre Vorgeschichte und ihre Motivationen erfährt. Die schurkischen weiblichen Charaktere der *Gothic novels* werden damit weniger zwiespältig dargestellt und sind stattdessen kälter und berechnender, so dass auch weniger Sympathie für sie empfunden wird. Beckford beschreibt Carathis sogar folgendermaßen:

„This Princess was so far from being influenced by scruples, that she was as wicked, as woman could be; which is not saying a little; for the sex pique themselves on their superiority, in every competition.“ (Vathek 101)

Trotz dieser Stigmatisierung von dämonischen Frauen lassen sich für einigen von ihnen ähnliche Erklärungsmuster ihrer Börsartigkeit finden wie für die

²¹ Frenzel, *Motive der Weltliteratur*, S. 748.

²² Winsor, *Continuity of the Gothic*, S. 10.

Gothic villains, auch wenn sie selten so deutlich wie beim *Villain* zu erkennen sind, da die ‚bösen‘ Frauenfiguren meist weniger Raum in den Romanen erhalten.

5.3. Gängige Typologien des *Gothic villain*

Bisher haben schon einige Autoren versucht, verschiedene Typen des *Gothic villain* zu isolieren. Je nach Ziel ihrer Studien haben sie verständlicherweise verschiedene Herangehensweisen und Gruppierungskriterien, und manche Schurken lassen sich einmal zusammen in einer Gruppe, ein anderes Mal in unterschiedlichen Gruppen finden. Beispielhaft werden im Folgenden drei Modelle²³ vorgestellt, die jeweils drei Typen von Schurken unterscheiden. Auch in der vorliegenden Arbeit sollen drei Kategorien gebildet werden, wobei die augenfälligste Abweichung ist, dass keine Geschlechtertrennung mehr vorgenommen wird. Auch wenn die ‚bösen‘ Frauenfiguren der *Gothic novels* nicht den gleichen Zweck und nur selten das gleiche Gewicht in den Romanen haben wie die ‚bösen‘ Männer, so lassen sich trotzdem ähnliche Erklärungsmuster für ihre Arglist finden. Außerdem müsste sonst ein so interessanter Roman wie Dacres *Zofloya, or the Moor* außen vor gelassen werden, da sein zentraler Charakter zwar ein *Gothic villain* ist, aber ein weiblicher: Victoria ist per definitionem keine *Gothic villainess*, die dem zentralen männlichen Schurken als helfende Hand und Unterstützerin zur Seite steht, sondern der handlungstragende Schurke selbst, während Zofloya die unterstützende Rolle einnimmt. Die männlichen Schurken machen nach wie vor den bedeutenderen Teil dieser Untersuchung aus, dennoch soll der bisherige Ansatz, verschiedene Unterkategorien des gotischen Schurken zu bilden und ihnen die dämonischen Frauenfiguren an die Seite zu stellen, erweitert und die schurkischen Figuren, ob männlich oder weiblich, in Beziehung zu bestimmten Erklärungsmustern der Bösartigkeit gesetzt werden.

Einen anerkannten Ansatz liefert Varma in dem breit angelegten Standardwerk *The Gothic Flame*²⁴. Er unterscheidet:

²³ Die getroffene Auswahl begründet sich durch die Schwerpunkte meiner Untersuchung: Varma wegen des starken Einflusses auf spätere Studien zum *Gothic villain*; Le Tellier, weil er sich mit dem Bösen in der *Gothic novel* beschäftigt und einer seiner Schwerpunkte auf den Figurenkonzeptionen liegt; und MacAndrew, weil sie in ihrer Studie von einer „split personality“ bei allen gotischen Schurken ausgeht, was ich ebenfalls annehme, auch wenn sich bei den von mir gewählten Kategorien nur ein Typ von Schurken vorrangig dadurch auszeichnet.

²⁴ Varma, *Gothic Flame*, S. 215 f.

1. Walpoles Manfred, d. h. den ehrgeizigen Tyrannen voller ungezügelter Leidenschaft. Clara Reeves Lord Lovel zählt Varma ebenfalls zu diesem Typus.
2. Den *Victim of Destiny*, dazu gehören z. B. Ann Radcliffes Schurken, Charles Maturins Guzman und William Godwins Falkland. Dieser Typ kämpft gegen Ungerechtigkeit und Heuchelei und ist einsam, verzweifelt und wird von der Gesellschaft verstoßen.
3. Den *Gothic Superman*, z. B. Beckfords Eblis oder Lewis' Lucifer. Dieser ist ein direkter Nachkomme von Miltons Satan, unsterblich und mit übernatürlicher Stärke ausgestattet. Er zeichnet sich durch seinen ungebrochenen Willen aus und steht von jeher außerhalb der Gesellschaft. Er triumphiert sogar noch in der Niederlage. Charlotte Dacres Zofloya würde auch in diese Gruppe gehören.

Die drei Typen, so Varma, „are fluid concepts which continually interact, though not annihilating distinction, for the Gothic villain remains to the last not a bundle of characteristics, but a set of characters“²⁵. Gleichzeitig sind die Typen eher chronologisch als nebeneinander anzuordnen.

Die dritte Kategorie halte ich für problematisch, da die genannten Figuren nicht nur Ähnlichkeiten mit der Satansfigur aufweisen, sondern Satan *sind*. In diesem Fall wird also ganz klar ein Archetyp verwendet, und dieser kann aus zwei entscheidenden Gründen niemals ein *Gothic villain* sein: Erstens ist der *Gothic villain* immer ein Mensch. Er mag in irgendeiner Weise mit dem Teufel assoziiert werden oder tatsächlich mit ihm verbunden sein, aber er ist ein Mensch aus Fleisch und Blut. Zweitens ist er ein, wenn auch in sehr unterschiedlichem Maße, zwiegespaltener Charakter, es herrscht in seinem Inneren ein „violent struggle (...) between his Moral Sense and natural goodness and the evil within which contorts him into madness.“²⁶ Die moralischen Bedenken der Schurken mögen teilweise gering sein und schnell wieder von den ihn beherrschenden Leidenschaften und Zielen beiseite geschoben werden, sie mögen oft auch durch Egoismus entstehen, aber sie sind spätestens am Ende einer *Gothic novel* präsent. Erst durch diese zwiespältige Persönlichkeit erhält der *Gothic villain* seine Faszination, denn der Leser muss auf irgendeine Art mit ihm fühlen können, was bei Lewis' Luzifer schwerlich der Fall sein dürfte. Varmas *Gothic Superman* kennt keinen *moral*

²⁵ Varma, *Gothic Flame*, S. 216.

²⁶ MacAndrew, *Gothic Tradition*, S. 49.

sense, er ist seine eigene Moral und steht per definitionem außerhalb der menschlichen Gesellschaft. Er ist nicht der handlungstragende *Gothic villain*, sondern das metaphysische Böse, der Teufel, mit dem der Schurke einen Pakt schließt. Deshalb kann er auch nicht in eine Typologie des *Gothic villain* aufgenommen werden.

Schließt man also die dritte Kategorie aus, da ein unabdingbares Merkmal des *Gothic villain* sein Menschsein und das dadurch begründete besondere Spannungsverhältnis zwischen Gut und Böse ist, bleiben nur zwei Typen: Der Tyrann und der vom Schicksal verfolgte Außenseiter. Dies lässt die Motivationen der Schurken außer Acht und bleibt oberflächlich. Werden die entscheidenden Unterschiede in der Figurenkonzeption, also die *Ursachen* der grausamen Seite der Schurken, ins Zentrum einer Einordnung von *Gothic villains* in verschiedene Typen gestellt, eröffnen sich neue Einblicke in die Innenwelt der Figuren. Festgestellte Erklärungsmuster des Bösen ermöglichen Einsichten in die Einstellungen der Autoren der jeweiligen Romane, die u. a. ihre Zeit widerspiegeln, sie können eine Hilfe für die Anwendung moderner Theorien auf die Romane sein (z. B. psychoanalytische oder sozialwissenschaftliche Ansätze) und auch einen Ansatzpunkt für die Weiterentwicklung des Schauerromans darstellen.

Eine andere Gruppierung von *Gothic villains* nimmt Le Tellier in seiner Studie *An Intensifying Vision of Evil* vor. Gemäß seinem zentralen Thema unterteilt er die Typen nach dem Stärkegrad des ‚bösen‘ Anteils an ihrem Charakter, der für ihn chronologisch zunimmt:

1. Der *Inscrutable Tyrant*²⁷. Diese Form ist für Le Tellier der Archetyp des *Villain-Hero*, wie er den *Gothic villain* nennt. Dazu zählt Manfred, als noch statischer und eindimensionaler Charakter, und als dessen Weiterentwicklung Ann Radcliffes Montoni. Die undurchschaubaren Tyrannen sind geprägt von ihrem Ehrgeiz und ihrem dunklen Geheimnis und besitzen eine beeindruckende Energie. Beckfords Vathek leitet zum nächsten Typ des Schurken über.
2. Der *Criminal Monk*²⁸. Im Gegensatz zum ersten Typ ist er sich der Bösartigkeit seines Handelns bewusst und erkennt auch Alternativen dazu. Er ist kein statischer Charakter mehr, sondern erfährt eine Entwicklung. Er zweifelt immer wieder an seinem Handeln und der Leser bekommt so einen

²⁷ Le Tellier, *Intensifying Vision*, S. 16 ff.

²⁸ Le Tellier, *Intensifying Vision*, S. 21 ff.

Einblick in sein Innenleben. Zu diesem Typ gehören Ambrosio und Schedoni.

3. Der *Accursed Wanderer*²⁹. Die Schurken der späten *Gothic novels* (Le Tellier beschränkt sich auf den traditionellen Zeitraum bis 1820) sind schicksalhafte Figuren, die stark an Mythen angelehnt und durch ihre Hybris geprägt sind. Beispiele sind hier Victor Frankenstein mit seinem Monster als Doppelgänger und Melmoth.

Diese drei Kategorien stimmen exakt mit Railos Einteilung der gotischen Schurken überein. Railo nimmt zwar keine expliziten Gruppierungen vor, die Kapitel „Tyrants of the Haunted Castle“, „The Criminal Monk“ und „The Wandering Jew and the Problem of Never-Ending Life“ erklären sich durch ihre Überschriften jedoch selbst. Diese Typisierung beruht auf der Entwicklung verschiedener Arten des *Gothic villain* aus verschiedenen Archetypen: Märchen-Bösewicht, Faust und Ewigem Juden. Im Gegensatz zu Varma bleibt bei Le Tellier ein *Gothic villain* aber ein *Gothic villain* und wird nicht mit übernatürlichen Teufelsgestalten vermischt.

Elizabeth MacAndrew geht in *The Gothic Tradition in Fiction* von einer gespaltenen Persönlichkeit aller gotischen Schurken aus. Auch sie unterscheidet drei Typen, bei denen es ebenfalls Überschneidungen gibt:

„Villain/heroes, whose madness and evil derive from the conflict within them, gave a close affinity with the sentimental hero, and give rise to the doubles figures. Manfred, Ambrosio, and Frankenstein belong to this type. (...) In contrast, a second type has little of the Sentimental hero about him because it is his function to be the darkness opposing light. Ann Radcliffe's Montoni in *The Mysteries of Udolpho* and Schedoni in *The Italian* are among these. Finally, the villain as a figure of the grotesque is demonic, confronting the reader with unrelenting evil. Such are Vathek and Melmoth the Wanderer.“³⁰

Auch MacAndrew bleibt also auf der Ebene der menschlichen Figuren, legt aber viel Wert auf die Beziehung zwischen *Gothic villain* und *Sentimental hero*, da die Kombination ihrer Eigenschaften für sie die gespaltene Identität der Schurken und damit die Faszination auf den Leser begründen.

Keiner der Autoren geht von fest umrissenen Kategorien von *Gothic villains* aus, denn anzunehmen, es gäbe eindeutige Schubladen für Figuren, würde

²⁹ Le Tellier, *Intensifying Vision*, S. 30 ff.

³⁰ MacAndrew, *Gothic Tradition*, S. 81 f.

keiner Art von Literatur gerecht. Gerade das fließende, fragwürdige, interpretative Element an der Einordnung erzeugt die Spannung zwischen Figur und Leser und macht den *Gothic villain* zu einem komplexen und lebendigen Charakter, der neue Einblicke in die Psychologie des Bösen bietet.

6. Erklärungsmuster des Bösen: Historische Fallbeispiele

Betrachtet man verschiedene *Gothic villains* unter dem Aspekt des Antriebs für ihr normkonformes bzw. normabweichendes Verhalten, sind vor allem drei Erklärungsmuster für ihre Börsartigkeit zu finden: soziale Einflüsse, übernatürliche Einflüsse, psychische Störungen. Da psychotisches Verhalten im 18. Jahrhundert noch kaum erforscht war, es also weder ein Verständnis des Phänomens noch eine Begrifflichkeit dafür gab, kann sich dieses Erklärungsmuster verkörpern darin äußern, dass de facto keine schlüssige Erklärung vorliegt. Es sind darüber hinaus äußerst selten Reinformen der Erklärungsmuster zu finden, vielmehr vermengen sie sich in den einzelnen Figuren oft miteinander. Jedoch werden bei jedem *Gothic villain* bzw. jeder *Villainess* bestimmte Schwerpunkte entweder explizit vom Autor gesetzt oder sind vom Leser interpretatorisch erschließbar, wobei im letzteren Fall noch zwischen dem zeitgenössischen und dem heutigen Leser zu differenzieren ist. Das folgende Schaubild gibt zunächst einen groben Überblick über die Kategorien und die verschiedenen Charaktere, die nachfolgend besprochen werden. Dabei beziehen sich die Bezeichnungen auf der Erklärungsebene primär auf die zeitgenössische Wahrnehmung, die Angaben zu Ursachen und Figurentyp auch auf spätere Sichtweisen und Interpretationen.

Abb. 2 Erklärungsmuster des Bösen im Menschen

Erklärung	Spezifizierte natürliche Ursachen	Spezifizierte übernatürliche Ursachen	Unspezifizierte Ursachen
Erklärungsbasis	z. B. Veranlagung + Erziehung, soziale Bedingungen (Umfeld/Erwartungen)	z. B. metaphysisches Weltbild, Einfluss des Teufels /Pakt mit dem Teufel	z. B. Veranlagung + Triebe (Sexualität, Aggression), psychische Störung, Manie
Erklärung nach heutiger Terminologie	soziologisch	metaphysisch	psychologisch
Figurentyp	tyrannischer Schurke	dämonischer Schurke	psychotischer Schurke
Beispiele	<ul style="list-style-type: none"> • Montoni • Madame Cheron • Marchesa di Vivaldi • Ambrosio • Victoria di Loredani 	<ul style="list-style-type: none"> • Matilda • Melmoth 	<ul style="list-style-type: none"> • Manfred • Schedoni • Matilda di Laurentini • Robert Wringhim

6.1. Spezifizierte natürliche Ursachen – Erziehung und soziale Bedingungen

Die *Gothic villains* dieser Kategorie zeichnen sich dadurch aus, dass ihre Bösartigkeit keinen geheimnisvollen Ursprung hat, sondern dass sich klar im Text erkennen lässt, dass natürliche („normale“) Umstände zu der entsprechenden Disposition geführt haben. Das sind solche, die in der Relation Individuum/Gesellschaft begründet liegen, speziell in der Erziehung und dem sozialen Umfeld, in dem sich die Figur bewegt. Diese Figuren sind in der Regel tyrannische Schurken, oft in einer gehobenen sozialen Position oder von aristokratischer Herkunft, die ihre Macht missbrauchen und aus rein egoistischen Motiven handeln. Meist ist ihr Handeln zielgerichtet, und ihr Schwanken und ihre Gewissensregungen – soweit vorhanden – sind eher durch gesellschaftliche Normen oder Furcht vor gesellschaftlichen Sanktionen begründet als durch persönliche moralische Bedenken.

„Normale Umstände“ bedeutet jedoch nicht, dass das Übernatürliche keine Rolle spielen darf. Eine Verstärkung des Bösen durch übernatürliche Einflüsse tritt bei den hier besprochenen Fällen genauso auf wie in den beiden anderen Kategorien. Die *Villains* müssen jedoch schon ohne diese Einflüsse einen boshaften, intriganten oder doppelzüngigen Charakter präsentieren, der durch das soziale Umfeld geprägt wurde und durch die teuflische Unterstützung nur noch mehr Möglichkeiten erhält, nach außen zu treten. Die charakterliche Veranlagung zu bestimmten negativen Charakterzügen darf hier ebenfalls eine Rolle spielen, obwohl sie eher dem unerklärten Bösen zuzuordnen ist. Da jedoch, wie von Shaftesbury, im 18. Jahrhundert weithin die Meinung vertreten wurde, dass schlechte Veranlagungen durch entsprechende Erziehung und Führung eingedämmt werden können, liegt dort das Hauptaugenmerk. Denn nur durch eine falsche oder mangelhafte Erziehung können sich gemäß dieser Ansicht negative Anlagen festigen und entfalten. Hier kann also auch eine Kritik an Erziehungsmodellen und den dahinter liegenden ideologischen Grundlagen angenommen werden.

Unterschiedlich ist der Grad an Deutlichkeit, mit dem im Text zu erkennen ist, dass eine natürliche Ursache des Bösen vorliegt. Während in manchen Romanen die Erziehung explizit oder sogar exzessiv als Ursache der Entwicklung des Schurken genannt wird, lassen andere mehr Raum für Interpretation. Die Erklärung des Bösen, die in diesen Romanen erfolgt, kann in ihrer schwächsten Form nur in der Position und den Lebensumständen der schurkischen Figuren impliziert

sein, wie z. B. bei Ann Radcliffe. In Lewis' *The Monk* nimmt sie die Form einer moralischen Botschaft an, indem Ambrosios Erziehung direkt angeprangert wird, während Dacre in *Zofloya* diese Erklärung durch ständige Wiederholung auffällig oft in den Vordergrund stellt, obwohl Victoria auch starke psychotische Anteile aufweist. Diese überzogene Wiederholung einer Erklärung ohne schlüssige Argumentation stellt deren Glaubwürdigkeit eher in Frage als sie zu bekräftigen.

6.1.1. Montoni und Madame Cheron (*The Mysteries of Udolpho*)

Ann Radcliffes *The Mysteries of Udolpho* wurde bereits bei seiner Veröffentlichung im Jahr 1794 sehr positiv aufgenommen. Neben einer hohen Popularität bei der Leserschaft äußerte sich auch die Kritik anerkennend über die Autorin, wobei vor allem ihr Stil – „the whole work is calculated to give the author a distinguished place among fine writers“¹ – und ihre Technik des *explained supernatural* hervorgehoben wurden: „The numerous mysteries of the plot are fully disclosed in the conclusion, and the reader is perfectly satisfied at finding villainy punished, and steady virtue and persevering affection rewarded.“² 1957 äußerte sich Varma dagegen kritisch zu genau diesem Punkt:

„The romance is rich in striking effects, but its shortcomings are many and obvious. Although (...) the author admirably manipulates her effects (...) the superstitious horrors are assigned to apparently very simple causes, and explained away by circumstances provokingly trivial.“³

Dennoch ist es für ihn ebenfalls die besondere Atmosphäre des Romans, die fesselt: „It is impossible to convey to one who has not read Mrs. Radcliffe an idea of the sustained atmosphere of romantic terror that pervades this book, her masterpiece.“⁴

Diese Atmosphäre entsteht durch Radcliffes Einsatz des Erhabenen, sowohl bei der Erzeugung von Schrecken, *terror*, als auch in den Naturbeschreibungen. Dabei wurde besonders der Einfluss von Edmund Burke viel diskutiert⁵. Ann

¹ A. Y. in der *Analytical Review* Nr. 19 vom Juni 1794. Zitiert nach: Rogers, Deborah D. (Hg.): *The Critical Response to Ann Radcliffe*. Westport (CT): Greenwood Press 1994. S. 19.

² William Enfield in der *Monthly Review* Nr. 15 vom November 1794. Zitiert nach: Rogers, Deborah, *Critical Response*, S. 24.

³ Varma, *Gothic Flame*, S. 97.

⁴ Varma, *Gothic Flame*, S. 94.

⁵ Siehe z. B. Ware, Malcolm: *Sublimity in the Novels of Ann Radcliffe: A Study of the Influence upon Her Craft of Edmund Burke's „Enquiry into the Origin of the Sublime and Beautiful“*. Kopenhagen: Ejnar Munksgaard 1963. Andere Kritiker sehen Anne Radcliffes Vorstellung des Erhabenen im Gesamtkontext der Diskussionen um diese Idee im 18. Jahrhundert, so bemerkt z. B.

Radcliffes Naturbeschreibungen verdanken seiner Differenzierung zwischen Erhabenem und Schönem viel, so bezeichnet sie beispielsweise in *The Mysteries of Udolpho* die Landschaft der Alpen als „perfect picture of the lovely and the sublime, of ‘beauty sleeping in the lap of horror.’“⁶ Ann Radcliffe ist die bekannteste Vertreterin der *School of terror*, da in ihren Romanen – anders als bei Lewis oder Charlotte Dacre, die zur *School of horror* zu zählen sind – Brutalität und Kapitalverbrechen nur in der von übermäßiger Sensibilität geprägten Phantasie der Heldinnen stattfinden. Die Heldin wähnt sich in Gefahr, ohne dass ihr tatsächlich grausame Dinge geschehen: So erweist sich z. B. in *Udolpho* die wurmzerfressene Leiche als wächsernes Memento Mori und die Überzeugung, Montoni hätte Signora Laurentini ermordet, als schlichtweg falsch. Dieses Konzept des Schreckens basiert auf Burkes Idee des Erhabenen, denn: „Whatever is fitted in any sort to excite the ideas of pain, and danger, that is to say, whatever is in any sort terrible (...), is a source of the sublime“ (Burke 36). Noch dazu erlebt der Leser diese Gefahr aus einer Distanz, die das Lesen solch einer *Novel of terror* in Burkes Worten *delightful* für ihn macht. Doch nicht nur der Leser, auch die Heldin Emily in *The Mysteries of Udolpho* erlebt diese emotionale Distanz beim Betrachten der erhabenen Natur, denn „die Emotion bleibt damit rational kontrollierbar, es kommt nicht zu die Grenzen der Vernunft überschreitenden Leidenschaften“⁷, die zerstörerisch wären und nicht mehr dem stark von Shaftesbury beeinflussten moralischen Ideal des 18. Jahrhunderts entsprächen. Kullmann bewertet Ann Radcliffes Einbettung in die zeitgenössische Weltsicht folgendermaßen:

„Weltanschaulicher Ausgangspunkt Radcliffes (und wohl auch der Mehrzahl ihrer Leser/-innen) ist der Rationalismus der Aufklärung. Hiermit verbunden sind unter anderem eine Hochschätzung der Naturwissenschaft-

Stoler: „Dennis’s power, Shaftesbury’s enthusiastic love of nature, Addison’s inclusion of architecture among sublime objects, Burke’s use of terror, and Blair’s emphasis on the wilder aspects of nature and his association of ghosts with the sublime – all these were to be embodied in the Gothic romance. Mrs. Radcliffe’s novels, in particular, utilized all of these ideas and, following the lead of Burke and the associationists, focused on the emotions aroused by sublime ideas and objects.“ (Stoler, John Andrew: *Ann Radcliffe. The Novel of Suspense and Terror*. New York: Arno Press 1980. S. 35). Auch James Kirwan stellt Ann Radcliffes Verwendung des Erhabenen in einen ähnlichen Gesamtkontext (Kirwan, James: „Vicarious Edification: Radcliffe and the Sublime“. In: Rosendale, Stephen (Hg.): *The Greening of Literary Scholarship*. Iowa: University of Iowa Press 2002. S. 224-245).

⁶ Radcliffe, Ann: *The Mysteries of Udolpho*. London: Penguin 2001. S. 55. Im Folgenden „Udolpho+Seite“ im Text zitiert.

⁷ Kullmann, Thomas: *Vermenschlichte Natur. Zur Bedeutung von Landschaft und Wetter im englischen Roman von Ann Radcliffe bis Thomas Hardy*. Tübingen: Niemeyer 1995. S. 213.

ten, ein religiöses Konzept, das im Deismus seinen Ausgangspunkt hat und die Betrachtung der Schöpfung als einzige Möglichkeit eines Zugangs zu Gott erachtet, und vor allem ein sentimentales Moralkonzept, das tugendhafte, angemessene Emotionen kultiviert.“⁸

Emily muss also sowohl ihre Anfälligkeit für zu hohe Einbildungskraft und *terror* überwinden, als auch an einer Betrachtung der Umwelt in angemessener, ‚vernünftiger‘ Weise festhalten, um in ihrer moralischen Integrität nicht von schädlichen *passions* übermannt zu werden. Erst in Ann Radcliffes späterem Roman *The Italian* wird die Bedeutung von *terror* in voller Bandbreite ausgespielt, denn der Schrecken wird hier,

„der Schlüssel zum Kern menschlichen Seins, der die seelische Kraft erst ganz zum Leben und zur Entfaltung bringt, weil er die Wahrnehmungsfähigkeit auf das Höchste steigert. Die durch Furcht geschärften sinnlichen und seelischen Fähigkeiten können im Zustand von *terror* in Bereiche eindringen, die, wiewohl sie real sind, sich nicht der Ratio und auch nicht in der mittleren, ausgeglichenen Gemütslage aufschließen.“⁹

In *Udolpho* tritt jedoch ein anderer, im Kontext dieser Arbeit viel wichtiger Aspekt des *sublime* hervor, der sich nicht auf die Wirkung des Erhabenen auf den Betrachter, sondern auf die Art der Wahrnehmung des Erhabenen durch den Betrachter bezieht. Es geht also nicht darum, wie die Empfindungen der betrachtenden Person beeinflusst werden, sondern was die Empfindungen über den Charakter der Figur aussagen. Dabei ist eine klare Verknüpfung von Moral und Ästhetik zu erkennen, denn „durch ihr Verhältnis zur Natur drücken sich Lebenshaltung und Selbstverständnis der handelnden Personen aus“¹⁰. Auch wenn Kirwan davon ausgeht, dass Ann Radcliffes Romane nicht in erster Linie Burke, sondern die gesamte Diskussion über das Erhabene im 18. Jahrhundert widerspiegeln¹¹, kommt er jedoch zu dem gleichen Schluss, nämlich: „a sensitivity to the sublime is, indeed, a clear index of moral feeling, the sure sign of a superior soul“¹². Diese moralische Integrität durch das Genießen der Natur und das Erkennen des Göttlichen darin findet ihren Gegenpol in der Insensibilität der schurkischen Charaktere gegenüber der Schönheit und der Erhabenheit der Natur: Sie

⁸ Kullman, *Vermenschlichte Natur*, S. 212.

⁹ Schröder, Priska: *Landschaftsbild – Wirklichkeitsbild: zur Funktion von Natur und Landschaft im Roman von Charlotte Smith, Ann Radcliffe, Jane Austen und Charlotte und Emily Brontë*. Marburg: Univ. Diss. 1988. S. 100.

¹⁰ Schröder, *Landschaftsbild*, S. 91.

¹¹ Kirwan, „Vicarious Edification“, S. 225 ff.

¹² Kirwan, „Vicarious Edification“, S. 232.

sind zu sehr mit sich selbst und ihren Leidenschaften beschäftigt, und verfügen nicht über den natürlichen *taste* – und damit gleichzeitig auch nicht über den *moral sense* – eines tugendhaften Charakters. Madame Cheron als *Gothic villainess* macht ihre Ignoranz des Zusammenhangs von Moral und *taste* deutlich, indem sie über den Charakter ihres Bruders, einem Vorbild in diesem Punkt, äußert: „In his youth he was always taking these likes and dislikes, when no other person saw any reason for them at all; (...) – but there is no accounting for tastes“ (Udolpho 107). Eitel und egozentrisch wie sie ist, meint sie mit „no other person“ vor allem sich selbst und erkennt nicht, dass St. Auberts Tugendhaftigkeit der *taste* bereits innewohnt, also in der Moral begründet liegt, während sie sich durch gesellschaftliche Statussymbole und oberflächliches Geplänkel blenden lässt. Bei Ann Radcliffe gibt es eben doch ein „accounting for tastes“, und dieses liegt fest in der moralischen Einstellung der Figuren verankert.

Ann Radcliffe lässt in *The Mysteries of Udolpho* mit Montoni und Madame Cheron einen *Gothic villain* und eine *Villainess* auftreten, die als Vorformen ihrer komplexeren und hinterlistigeren Pendants in *The Italian* angesehen werden können. Beide Romane sind entstehungsgeschichtlich eng mit *The Monk* verwoben. Während Lewis stark von *Udolpho* und dessen Erfolg angeregt wurde, wird *The Italian* als Ann Radcliffes Antwort auf *The Monk* angesehen, durch die sie Lewis *Horror Gothic* verurteilte.¹³

Das Hauptinteresse von *Udolpho* richtet sich auf die Heldin Emily und die Liebesgeschichte zwischen ihr und dem sensiblen jugendlichen Helden Valancourt und noch nicht auf den *Gothic villain*, wie es in nachfolgenden Schauerromanen wie *The Italian* oder *The Monk* der Fall sein wird. MacAndrews bewertet Ann Radcliffes Heldinnen folgendermaßen:

„Her heroines, of course, are not highly mimetic characters, but they are the central figures of her romances and, dramatic and threatening though her villains are, they are the means through which the heroine attains maturity and wins the hero, not themselves the center of interest.“¹⁴

Dies trifft in Bezug auf *Udolpho* zu, aber nur bedingt für *The Italian*, in dem die Schurkenfiguren eine wesentlich stärkere Position einnehmen und zudem eine psychologische Tiefe erhalten, die in *Udolpho* noch nicht gegeben ist. Dennoch zeigen besonders Montoni und in geringerem Maße auch Madame Cheron

¹³ Punter, *Literature of Terror*, S. 62.

¹⁴ MacAndrews, *Gothic Tradition*, S. 94.

Züge, die in den Figuren in *The Italian* ausgebaut und verschärft werden, und sind damit quasi ‚zähmere‘ Versionen der Schurken-Figuren.

Montoni, italienischer Edelmann und Herr von Udolpho, wird schon bei seinem ersten Auftritt im Roman als außergewöhnlich gut aussehend, männlich und lebendig beschrieben, aber auch als hochmütig. Auf jeden Fall fasziniert er seine Umgebung: „This Signor Montoni had an air of conscious superiority, animated by spirit, and strengthened by talents, to which every person seemed involuntarily to yield“ (Udolpho 117). Auch Madame Cheron verfällt seinem Charme, doch die sensible Emily „felt admiration, but not the admiration that leads to esteem; for it was mixed with a degree of fear she knew not exactly wherefore“ (Udolpho 117). Emilys diffuse Angst wird später zur fixen Idee und zum handlungsbestimmenden Element des Romans. Zunächst erhält Emily einige Andeutungen über Montonis Charakter von Valancourt, der Bemerkungen über sonderbare Umstände, die sowohl Montonis früheren Lebenswandel als auch sein Schloss in Italien betreffen, hört, und die Emilys Ablehnung gegenüber Montoni bestärken. Dann wird sie durch Montoni von ihrem Geliebten Valancourt getrennt, in Italien fern von ihrer Heimat festgehalten und fast zu einer Heirat mit dem reichen Count Morano gezwungen. Emily widersetzt sich Montonis Autorität jedoch stets: Sie gibt weder seinem Drängen auf die Heirat mit Morano, noch seinen späteren Versuchen, ihr die von ihrer Tante geerbten Besitztümer erst mit List und dann durch psychischen Druck abzunehmen, nach. Montonis unzugängliches, teilweise hinterlistiges und gewalttätiges Verhalten weckt immer wieder phantastische Vermutungen in Emily. So hält sie ihn während ihres Aufenthaltes auf Udolpho für den unrechtmäßigen Besitzer des Schlosses, der etwas mit dem Verschwinden der früheren Besitzerin zu tun hat, ja sogar für verantwortlich für deren Ermordung, außerdem auch für den Anführer einer Räuberbande und für den Mörder seiner Frau, Emilys Tante Madame Cheron. Die meisten ihrer Befürchtungen lösen sich früher oder später auf, doch diese aus ungerichteter Angst und lebhafter Phantasie geborenen Vorstellungen machen Ann Radcliffes *explained supernatural* erst möglich, denn „more specifically than her predecessors, she

revealed the apparently supernatural phenomena to be in part the projections of the heroine's haunted mind."¹⁵

Fest steht, dass Montoni ein Tyrann ist, der auch vor Gewalttaten nicht zurückschreckt. Insgesamt betrachtet ist er jedoch gleichzeitig ein sehr geradliniger Charakter, was ihn von vielen *Gothic villains* unterscheidet, besonders von den Schurken der Kategorie des unerklärten Bösen wie z. B. Schedoni. In Radcliffes Beschreibungen Montonis finden sich zwar immer wieder die typischen Merkmale und Begriffe, die für die teuflischen Schurken bezeichnend sind – z. B. „[the] fire and keenness of his eye, its proud exultation, its bold fierceness“ (Udolpho 149) oder „[he] delighted in the energies of the passions; the difficulties and tempests of life, which wreck the happiness of others, roused and strengthened all the powers of his mind“ (Udolpho 174) – er bleibt aber stets ein sehr weltlicher Schurke mit klaren Zielen und wirkt nie überlebensgroß. Montoni repräsentiert den Charakter des adeligen *Rake* mit hohem erotischen Potential: „Each turn of the page threatens to reveal a feudal noble of barly-bridled sensuality, *l'homme fatal*, the enslaver of woman, a perilously absorbing mixture of Don Juan and Bluebeard.“¹⁶ Die Position als adliger Herrscher und männlicher Vorstand von Udolpho impliziert eine natürliche Erklärung für seinen Charakter und seine Taten: Er verfügt über Macht und es ist für ihn ein natürliches Recht, seinen Willen durchzusetzen. Montonis Schandtaten dienen seinem Streben nach Besitz, Reichtum und Macht, seine Grausamkeit ist weder Selbstzweck noch unbedachte Handlung, sie ist ein Mittel, um seine Ziele zu erreichen – und zudem ein legitimes Mittel aus seinem Verständnis als Herrscher. Dies musste dem Leser nicht gesondert erklärt werden, denn die Figur des *Rake* war im 18. Jahrhundert weit verbreitet und damit selbsterklärend. Da Montoni seine Handlungen als legitim ansieht, überfällt ihn auch nie Reue für seine Taten, höchstens einmal Mitleid, als Emily unterwürfig um bessere Unterbringung und Behandlung ihrer sterbenden Tante bittet. Dies ist eine der „very few instances in which ‘what passes in that mind’ is described, and even fewer that reveal ambiguous feeling.“¹⁷ Für dieses Mitleid, das seiner Selbstwahrnehmung offensichtlich sehr fern liegt, schämt

¹⁵ Schmid, Astrid: *The Fear of the Other. Approaches to English Stories of the Double (1764-1910)*. Bern: Lang 1996. S. 116.

¹⁶ Graham, Kenneth W.: „Emily's Demon-lover: the Gothic Revolution and *The Mysteries of Udolpho*“. In: Ders.: *Gothic Fictions: Prohibition/Transgression*. New York: AMS Press 1989. S. 167.

¹⁷ Anderson, Howard: „Gothic Heroes“. In: Folkenflik, Robert (Hg.): *The English Hero, 1660-1800*. Newark/London: University of Delaware Press 1982. S. 211.

er sich sofort genauso, wie andere Schurken sich für ihre Reue schämen: „He turned away, ashamed of his better feelings, half sullen and half relenting“ (Udolpho 346).

Punter geht noch einen Schritt weiter, indem er erklärt, dass Montoni einem „less extreme model of the adult male“ ähnlicher sei als dem fleischgewordenen Bösen und Radcliffe ihn sogar „as a protective and stable figure“ darstelle. Zudem fehle seiner Bösartigkeit die Energie: „His wickedness comes over not as a positive force but as a kind of unfeelingness, laziness or irresponsibility“. ¹⁸ In der Tat tut Montoni Emily nichts an. Er behandelt sie zwar nicht zuvorkommend, aber ihr Leib und Leben sind nie wirklich in Gefahr, und ihre Entführung durch Count Morano verhindert Montoni sogar, indem er sich selbst einem Kampf aussetzt. Seine Frau behandelt er nicht aus purer Bösartigkeit schlecht, er ist nur nicht an ihr, sondern ausschließlich an ihren Besitztümern interessiert, die er durch die Heirat erlangen will. Als sie ihm diese verweigert, ist er wütend über das Fehlschlagen seiner Pläne, und da Madame Cheron seiner Bereicherungssucht nun nicht mehr dienlich sein wird, kümmert ihn ihr Wohlergehen nicht mehr. Montoni ist ein Egozentriker, ein Tyrann, ein ungerechter Herrscher, doch er ist kein widersprüchlicher Schurke, der von seinen *passions* beherrscht wird. Die einzige wirkliche Intrige, die Montoni spinnt, ist der Rachezug gegen Morano, welcher nicht nur Montonis Autorität missachtet, sondern auch noch versucht hatte, ihn zu vergiften. Er ist also kein typischer gespaltener Schurke, vielmehr findet in Udolpho der Kampf von Gut und Böse ausschließlich interpersonell statt: Der jugendliche Held Valancourt und der furchterregende Schlossherr Montoni bilden feste Gegenpole. Sie repräsentieren, so Garrett, gleichzeitig die Burkes Konzepte des Schönen und des Erhabenen. Valancourt „is tame, easily apprehended (...) and does not inspire awe“, während Montoni sich „full of dangerous potential and super-human possibility“ zeige. Parallel dazu seien Emilys Gefühle, *fear* gegenüber Montoni und *love* gegenüber Valancourt nach Burkes Ideen konzipiert. ¹⁹

Montoni hat jedoch nicht mehr als das Potential eines echten *Gothic villain*, denn es wird noch nicht umgesetzt. Und so wie sich seine Schandtaten für einen *Gothic villain* in einem moderaten Rahmen bewegen, so unspektakulär ist auch sein Abgang aus dem Roman. Nach Emilys gelungener Flucht aus Udolpho erfährt der Leser schließlich kurz, dass Montoni schnell das Interesse an Emilys

¹⁸ Punter, *Literature of Terror*, S. 88 f.

¹⁹ Garrett, John: „The Eternal Appeal of the Gothic“. In: *The Sphinx*, 2 (1977). S. 2 f.

Schicksal verloren hat und sich weiter in seine Auseinandersetzung mit dem Senat von Venedig verstrickt, die schließlich zu seiner Verhaftung führt. Hier zeigt sich sehr deutlich, dass nicht er, sondern Emily die Hauptfigur des Romans ist: Emilys Flucht geschieht nach ungefähr zwei Dritteln des Romans und Montonis weiteres Schicksal wird danach nur noch kurz auf einer Seite zusammengefasst.

Madame Cheron ist ein ähnlich geradliniger böser Charakter wie Montoni. Sie ist zwar die *Gothic villainess* des Romans, aber sie hat noch nicht die intriganten und widersprüchlichen Qualitäten der Marchesa di Vivaldi. Le Tellier trifft hier genau den Punkt, indem er bemerkt, dass Madame Cheron eine „serious insensitivity“ repräsentiere und durch ihr Streben nach Reichtum beherrscht würde. Vor allem aber wäre sie „more misguided than evil“ und verspinne sich selbst im Netz ihrer „petty ambitions“.²⁰ Wie Montoni ist sie egoistisch, versessen auf Besitz und soziales Ansehen. Sie erscheint als gefühlskalte Frau, die sich bloß für sich selbst interessiert, und weder Verständnis noch Mitgefühl für andere aufbringt. Sie tröstet Emily weder nach dem Tod ihres Vaters, noch unterstützt sie sie gegenüber Montoni, und misstraut der tugendhaften Emily sogar in Bezug auf Valancourt. Sie präsentiert sich eitel und kokett in der Gesellschaft und missversteht in ihrer überheblichen Selbstüberschätzung die scharfzüngigen Bloßstellungen durch Montoni und Cavigni als Komplimente. Aus dem gleichen Grund missinterpretiert sie auch Montonis Annäherung und erkennt seine wahren Absichten nicht. Als ihr klar wird, dass er sie nur ihres Besitzes wegen geheiratet hat, zeigt sie sich entsetzt, obwohl sie ja genau das gleiche im Sinn hatte:

„Madame Montoni was not of a nature to bear injuries with meekness, or to resent them with dignity: her exasperated pride displayed itself in all the violence and acrimony of a little, or at least of an ill-regulated mind. She would not acknowledge, even to herself, that she had in any degree provoked contempt by her duplicity, but weakly persisted in believing, that she alone was to be pitied, and Montoni alone to be censured; for, as her mind had naturally little perception of moral obligation, she seldom understood its force but when it happened to be violated towards herself“ (Udolpho 182).

Bemerkenswert an den Schurken-Figuren in *Udolpho* ist, dass die *Gothic villainess* hier nicht als Handlangerin oder Unterstützerin des *Gothic villain* eingesetzt wird. Madame Cheron intrigiert auf eigene Rechnung und sogar gegen Montonis Interessen, der seinerseits entsetzt über ihr falsches Spiel ist: „He had

²⁰ Le Tellier, *Vision of Evil*, S. 70.

been deceived in an affair, wherein he meant to be the deceiver; out-witted by the superior cunning of a woman, whose understanding he despised“ (Udolpho 182). So wie Montoni seine Macht als Ehemann und Schlossherr nutzt, um seine Interessen durchzusetzen, nutzt Madame Cheron die Möglichkeiten, die ihr als Frau im definierten sozialen Rahmen zur Verfügung stehen, um ihre Ziele zu verfolgen. Beide weichen dabei jedoch nur geringfügig von den gesellschaftlichen Normen ab und sind weder so bösartig und brutal, noch so intrigant und heuchlerisch oder so jähzornig und kraftvoll, wie die komplexeren gotischen Schurken. In *Udolpho* findet noch keine Psychologisierung der *Villain*-Figuren statt, und die Erklärungen für ihr Handeln finden sich in den gesellschaftlichen Umständen und Positionen der Figuren sowie in ihrer mangelnden *sensibility*. *Udolpho* wird damit eindeutig von Shaftesburys Weltansicht beherrscht: Die Bösartigkeit der Schurken-Figuren ist kein Selbstzweck, sondern wird durch fehlgeleitete Anlagen, gesellschaftlichen Einfluss und damit einem Verlust des *moral sense* erzeugt. Noch offensichtlicher als durch die Schurken wird der Einfluss der Benevolenzlehre in den Charakteren von Heldin und Held und der reinen, tugendhaften Verbindung zwischen ihnen, wobei vor allem die Wortwahl den Einfluss Shaftesburys deutlich macht:

„The pavilion on the terrace was the favourite scene of their interviews, and there Emily, with Madame Cheron, would work, while Valancourt read aloud works of genius and *taste* listened to her *enthusiasm*, expressed his own, and caught new opportunities of observing, that their minds were formed to constitute the *happiness of each other*, the same *taste*, the same *noble* and *benevolent sentiments* animating each.“ (Udolpho 133, meine Markierung, AG)

6.1.2. Marchesa di Vivaldi (*The Italian*)

Mit dem 1798 veröffentlichten Roman *The Italian* geht Ann Radcliffe einen anderen Weg als in *Udolpho*, denn der Roman „depends for its effect on natural terror, rather than supernatural suggestions“²¹. Leichte übernatürliche Anklänge unterstreichen zwar den gotischen Effekt und die Charakterisierung des Erzschurken Schedoni, dessen grausame Pläne noch dazu von einer starken *Gothic villainess* unterstützt werden, vor allem bestehen aber schlimmere reale Bedrohungen als *Udolpho*: Es geht um legitimierte Gewalt, die sich in Form von kirchlich sanktionierter Grausamkeit durch die Inquisition und Verbrechen im Namen

²¹ Birkhead: *The Tale of Terror*. New York: Russel&Russel 1963. S. 52.

der Familienehre manifestiert.²² Auch der machthungrige Schurke Schedoni und die *Villainess* Marchesa di Vivaldi sind in ihren Ansichten und Handlungen weitaus extremer und brutaler als die negativen Charaktere aus Udolpho: Sie trachten tatsächlich nach Ellenas Leben, die Bedrohung entspringt nicht mehr der überspannten Einbildung der Heldin.

Im Vergleich mit Madame Cheron ist die Marchesa eine ideale *Gothic villainess*. Ihre Figur wird bereits am Anfang des ersten Kapitels eingeführt und das mit einer Beschreibung ihrer üblen Charaktereigenschaften, die anders als bei ihrem Mann, der ebenfalls Stolz und eine gewisse Härte besitzt, nicht von Moralvorstellungen gezügelt werden:

„[Her] pride was that of birth and distinction, without extending to morals. She was of violent passions, haughty, vindictive, yet crafty and deceitful; patient in stratagem, and indefatigable in pursuit of vengeance, on the unhappy objects who provoked her resentment.“²³

Ann Radcliffe verstärkt die Antipathie des Lesers gegenüber der Marchesa noch, indem sie ihr sogar die mütterlichen Instinkte abspricht: „She loved her son, rather as being the last of two illustrious houses (...) than with the fondness of a mother“ (Italian 7 f.). Dies raubt der Figur der Marchesa komplett die Fähigkeit des Mitgefühls und Verständnisses gegenüber anderen Personen, denn eine Mutter, die ihren eigenen Sohn nicht liebt – zumal einen Sohn wie den Helden Vivaldi mit seinem sehr gefühlvollen Wesen – erscheint als eine besonders unbarmherzige und harte Frau. Mit der Mütterlichkeit ist ihr so auch ein wichtiger Teil gesellschaftlich definierter Weiblichkeit genommen, und ihre Schönheit ist die einer Eiskönigin und verfügt nicht über die süße Anmut der Heldin Ellena. Ihr Sohn Vivaldi steht ihr ebenfalls sehr distanziert gegenüber. Als er sich nach Signora Bianchis Tod und den vorherigen, merkwürdigen Warnungen des Mönchs in der Paluzzi-Ruine bei der Marchesa nach Schedoni erkundigen will, empfängt sie Vivaldi mit einem finsternen Blick, den sie mit einem Lächeln überspielen will, doch „Vivaldi liked the smile still less than the frown“ (Italian 48). Nachdem

²² Johnson sieht darin eine Umkehr von Burkes Betrachtungen des Schreckens: „*The Italian* reverses Burke, presenting that terror not as the intrusion of barbarous excess from outside the boundaries of civilization, but as a normal practice sponsored by states in such advanced stages of moral decay that they can scarcely recognize much less recoil from their own inhumanity.“ In: Johnson, Claudia L.: *Equivocal Beings: Politics, Gender, and Sentimentality in the 1790s*; *Wollstonecraft, Radcliffe, Burney, Austen*. Chicago: University of Chicago Press 1995. S. 123.

²³ Radcliffe, Ann: *The Italian*. Oxford/New York 1998. S.7. Im Folgenden im Text zitiert als „Italian+Seite“.

Ellena schließlich entführt wurde, verdächtigt Vivaldi sofort seine Eltern. Er merkt schnell, dass sein Vater nichts mit der Entführung zu tun hat, doch im folgenden Gespräch mit seiner Mutter dringt sein durch die Liebe zu Ellena und die Verzweiflung geschärfter Blick schnell „beyond the veil of her duplicity“ (Italian 101). Erst nach dem Tod der Marchesa entwickelt Vivaldi in seiner Trauer liebevolle Empfindungen, und bedauert, dass er seiner Mutter zu Lebzeiten so viel Kummer bereitet hat.

Der boshafte Charakter der Marchesa zeigt sich in ihren heimtückischen Plänen und Intrigen, die eine Heirat zwischen Vivaldi und Ellena verhindern sollen. Ihre Handlungsmotive sind dabei Hochmut und sozialer Dünkel, da Ellena ihrer Meinung nach keine standesgemäße Partie für Vivaldi darstellt. In diesem Punkt stimmt auch ihr Mann mit ihr überein, der ebenfalls gegen eine Verbindung mit Ellena ist. Der Unterschied liegt in der Art, wie die beiden die Hochzeit verhindern wollen: Während der Marchese zu den üblichen Drohungen greift – Verstoß aus der Familie und damit Verlust des Erbes und der sozialen Position – und die Sache als alleinige Entscheidung seines Sohnes betrachtet, der nach Meinung des Marchese von Ellena verführt und zur Hochzeit überredet wurde, veranlasst die Marchesa mit Schedonis Hilfe Ellenas Entführung und später sogar beinahe ihre Vernichtung. Sie agiert gegen Ellena, da sie in ihr einen Eindringling in die Familie sieht sowie eine Gefahr für das soziale Ansehen, und dies als persönlichen Angriff auf sich selbst begreift. Ellena dagegen handelt aus dem reinsten aller Motive, aus Liebe, und überlässt zudem Vivaldi das aktive Handeln in ihrer Beziehung. Sie zögert zunächst immer wieder, in eine Familie einzuheiraten, in der sie nicht willkommen ist. Dennoch wird sie von Vivaldis Familie verantwortlich gemacht und erfährt von der Äbtissin während ihrer Gefangenschaft im Kloster Santa della Pieta von der angeblichen Notwendigkeit „for taking measures to protect the peace and dignity of a noble family, which her late conduct had nearly destroyed“ (Italian 83). Dies ist umso grausamer, da Ellena niemals eine Verbindung mit Vivaldi forciert hat oder auch nur daran gedacht hätte, da sie tugendhaft, bescheiden und sich ihrer unterlegenen sozialen Position durchaus bewusst ist. Die Marchesa versteht ihr eigenes Handeln jedoch wie schon Montoni als ihr legitimes Recht, das sich aus ihrer sozialen Position heraus begründet. Miles sieht darin den Beweis für ein „anti-monarchical feeling“, das den Roman durchzieht:

„Against the Marchesa’s claims for aristocratic privilege *The Italian* sets the inviolable rights of the person, although honoured more in the continually threatened breach than in the observance. (...) The society in which Ellena and Vivaldi live is overwhelmingly one of violation.“²⁴

Und nicht nur Ellena und Vivaldi erfahren Ungerechtigkeit und die Verletzung ihrer Rechte als Individuen. Bereits Ellenas Mutter Olivia musste sich ohne eigene Schuld im Kloster verstecken um zu überleben. Weder ihr noch Ellena nützen ihre Tugendhaftigkeit gegen die Manipulation des Rechts durch die Mächtigeren. Erst durch die Wiederherstellung der moralischen Ordnung am Schluss des Romans empfangen sie die Früchte ihrer stets bewahrten moralischen Integrität in Form eines glücklichen Endes.

„In the Marchesa di Vivaldi she [Ann Radcliffe, AG] created one of her most powerful characters, perhaps the most uncomplicatedly evil person in her novels“, erklärt Le Tellier²⁵. In der Tat ist die Börsartigkeit der Marchesa geradlinig und im Gegensatz zu ihrem männlichen Counterpart Schedoni erklärbar. Neben einer gewissen Disposition hat offensichtlich die Erziehung der Marchesa zu sozialem Dünkel, Hochmut und Selbstgerechtigkeit zu ihrem Verhalten geführt. Denn auch wenn im Gegensatz zu anderen Figuren, wie z. B. zu Lewis’ Ambrosio, nie explizit auf Gründe der Börsartigkeit eingegangen wird, so lässt sich doch erkennen, dass eine Mischung aus Veranlagung und Erziehung wahrscheinlich ist. Über prägende Ereignisse in ihrem Leben wird nichts berichtet, doch die gesellschaftliche Stellung, die Disposition, die Äußerungen und das Verhalten der Marchesa lassen auf natürliche Gründe für ihre Börsartigkeit schließen. Allein an der Erziehung kann es dabei jedoch nicht liegen, denn der Marchese, der ebenfalls den Stolz und die Arroganz eines Mannes seiner Position an den Tag legt, handelt in derselben Situation weniger grausam und vor allem innerhalb der legalen Möglichkeiten. Nur Veranlagung kann es ebenfalls nicht sein, denn dann hätte die Marchesa weniger Skrupel, so wie z. B. Victoria di Loidani in *Zofloya*, die sich ohne größere Gewissensbisse das nimmt, was sie will.

Wenn es in den *Gothic novels* darum geht, dass Individuen nicht fähig sind, ihre *passions* ohne äußere Einschränkungen in angemessenem Rahmen zu halten²⁶, so ist die Marchesa in einem solchen Maße abhängig von ihrem sozialen

²⁴ Miles, Robert: *Ann Radcliffe. The Great Enchantress*. Manchester: Manchester University Press 1995. S. 161.

²⁵ Le Tellier, *Intensifying Vision*, S. 74.

²⁶ Kilgour, Maggie: *The Rise of the Gothic Novel*. London: Routledge 1995. S. 11.

Umfeld und in ihrem Verhalten in einem solchen Maße verwurzelt im gesellschaftlichen Regelsystem, dass ihre *passions* sie zumindest nicht unkontrolliert beherrschen. Im Gegensatz zu den *Villains* der Kategorie des unerklärten Bösen wird die Marchesa erst durch Schedonis Überredungskünste, Schmeichelei und Doppelzüngigkeit zu noch mehr Grausamkeit getrieben. Deshalb sehe ich die Marchesa auch nicht als „a type of elemental force (...) the same eternal spirit of demonic womanhood“ wie Carathis und Mathilda, nur in einer weltlichen, realistischen Version, wie Le Tellier behauptet²⁷. Sie ist sehr aktiv, temperamentvoll und besitzt eine gewisse kriminelle Energie gepaart mit Willensstärke, um ihre Ziele zu erreichen. Dennoch ist nicht sie die treibende Kraft im verbrecherischen Teil ihrer Pläne sondern Schedoni. Die Marchesa lässt sich von sozialen Normen und gesetzlichen Bestimmungen leiten, und das ist der entscheidende Punkt, ihr dämonische Qualitäten abzusprechen.

Die gesellschaftliche Einbindung dieser *Gothic villainess* ist ein aufschlussreicher Punkt in Bezug auf das vorherrschende Menschenbild des Romans, denn hier können sowohl Shaftesburys als auch Mandevilles Thesen angewendet werden. Beide Argumentationen kommen interessanterweise zu ähnlichen Ergebnissen und gehen das Phänomen nur von entgegengesetzten Ausgangspunkten an: Nach der Benevolenzlehre ließe sich argumentieren, dass die Marchesa im Grunde keinen schlechten Charakter hat, sondern nur durch eine mangelhafte Erziehung, einen korrumpierten *moral sense* und falsche Interpretation ihrer gesellschaftlichen Rechte so handelt, wie sie es tut. Hier würde, vereinfacht gesagt, Gut durch die fehlerhafte Gesellschaft zu Böse. Nach Mandevilles Theorie wäre es genau andersherum: Die Marchesa würde also ihre egoistischen Charaktereigenschaften, die gesellschaftlich schlecht bewertetes Verhalten nach sich ziehen, nur durch die gesellschaftlichen Normierungen zügeln und unterdrücken können. Ihr Egoismus wird aber sehr offensichtlich nicht ausreichend eingedämmt. So bliebe Böse durch eine fehlerhafte Gesellschaft Böse. Für beide Erklärungsansätze ist in diesem Fall ein Defizit der Gesellschaft und des sozialen Umfelds Voraussetzung: Entweder es wurden in der Erziehung, das heißt der frühen sozialen Prägung der Marchesa, Fehler gemacht oder die gesellschaftlichen Regelungen sind selbst korrupt oder greifen nicht genug, um den natürlichen Egoismus im Zaum zu halten. Damit bekommt das vermittelte Bild der Gesellschaft eine negativere Konnotation als die

²⁷ Le Tellier, *Intensifying Vision*, S. 74 f.

Marchesa selbst, die mehr Produkt der Umstände als Individuum ist. In der korrupten Gesellschaft von *The Italian* müssen letztendlich alle leiden, ob tugendhaft oder böse. Erneut rückt der Glaube an die göttliche Ordnung die moralische Ordnung hier wieder gerade, denn Leid in einem tugendhaften Leben zu erfahren, gibt die Aussicht auf eine göttliche Belohnung, während ein lasterhaftes Leben eine göttliche Bestrafung in der Ewigkeit nach sich zieht.

Während die Marchesa eine Entführung Ellenas und die Erpressung, diese solle entweder das Gelübde ablegen oder einen Ehemann nach Wahl der Marchesa akzeptieren, als vertretbare Handlungsmöglichkeiten ansieht, um den Ruf ihrer Familie und ihren eigenen Stolz zu schützen, so spricht bei Schedonis Mordplänen zunächst ihr Gewissen gegen eine solche Tat. Sie möchte Ellena und die Bedrohung durch sie zwar ein für allemal loswerden, jedoch am liebsten auf legalem Wege, und sie wundert sich „that there should be no law to prevent, or, at least, to punish such criminal marriages“ (Italian 168). Vor einem Mord schreckt sie vorerst zurück:

„Her mind was not yet familiar with atrocious guilt; and the crime which Schedoni had suggested, somewhat alarmed her. She feared to think, and still more to name it; yet, so acutely susceptible was her pride, so stern her indignation, and so profound her desire of vengeance, that her mind was tossed as on a tempestuous ocean, and these terrible feelings threatened to overwhelm all the residue of humanity in her heart.“ (Italian 169)

Dabei bleibt unklar, ob der Grund für ihr Zögern wirklich ein Rest an Humanität und Moral ist, oder nicht eher die Angst vor einem Verbrechen und der Bestrafung dafür, falls es je ans Tageslicht kommen sollte. Hin- und hergerissen zwischen ihrem Gewissen und ihren *passions*, also der Versuchung Schedonis Vorschlag nachzugeben und damit ihr Problem endlich gelöst zu sehen, kann sie sich zu keiner Entscheidung durchringen. Damit Schedoni sie nicht als schwach ansieht und zudem vielleicht tatsächlich aus Angst vor Bestrafung und weil ihr Gewissen doch noch von den Moral- und Rechtsvorstellungen der Gesellschaft beeinflusst wird, rechtfertigt sie ihr Zögern, indem sie gleich zweimal äußert: „I have not the shield of the law to protect me“ (Italian 173). Erst Schedonis Heuchelei und Überredungskunst lassen ihre *passions* ihr Gewissen besiegen, und selbst als der Entschluss, Ellena zu ermorden gefasst ist, empfindet sie noch „pity and terror“ (Italian 178) im Angesicht ihrer Entscheidung. Ein Requiem, gespielt in der Kirche, erinnert sie daran, dass es kein abstrakter Plan ist, der gerade besie-

gelt wurde, sondern der Tod eines Menschen. Ähnlich wie Madame Cheron besitzt sie jedoch zu wenig Selbstreflexion, um die Verantwortung für ihre Entscheidung zu übernehmen, sondern schiebt die Schuld für ihre bemitleidenswerte Situation, in der sie aus ihrer Sicht nicht anders handeln kann, auf andere, in diesem Falle auf ihren Sohn Vivaldi: „Oh, wretched, wretched mother! to what has the folly of a son reduced thee!“ (Italian 177).

In den zwei Szenen, in denen Schedoni seinen Mordplan darlegt und in der Marchesa die *passions* gegen ihr Gewissen kämpfen, wird auch deutlich, dass die Marchesa, ähnlich wie Lewis' Matilda, „[seems] to rest rather uneasily within the conventional sexual boundaries which otherwise characterise Radcliffe's world.“²⁸ Nachdem ihr, wie oben erwähnt, bereits zu Anfang des Romans durch ihre fehlende Mütterlichkeit Mitgefühl und Wärme abgesprochen wurden, wird nun klar, dass sie diese Attribute nicht nur nicht besitzt, sondern auch nicht besitzen will, da sie sie als Schwäche ansieht. Schedoni schmeichelt ihr, indem er ihr „a man's spirit, and his clear perceptions“ zugesteht, woraufhin die Marchesa ihm eifrig entgegnet: „You shall find I have a man's courage also“ (Italian 168). Als sie dennoch dem Mordplan gegenüber zögerlich bleibt, rechtfertigt sie dies durch: „some woman's weakness still lingers at my heart“ (Italian 169). An dieser Stelle wird also klar, dass die Marchesa, eine schöne Frau mit ausgezeichneter sozialer Position und einer Lebensweise, die äußerlich mit den Geschlechternormen konform geht, weibliche Attribute als Schwäche ablehnt, und männliche als erstrebenswert ansieht, denn sie garantieren ihr Macht und Durchsetzung der eigenen Interessen. Eine energetische und zielgerichtete Frau wie die Marchesa lässt sich nicht in die gesellschaftlich definierte weibliche Rolle pressen, welche Passivität, *sensibility*, Anpassung und Unterwerfung fordern würden. Auch ohne die Mordabsichten würde dies deutlich. Sie unterstreichen jedoch zusätzlich, dass die Marchesa bereit ist, sehr weit zu gehen, und zeigen gleichzeitig ihre Beeinflussbarkeit. Denn neben ihrer eigenen Veranlagung zu gefühllosem und intrigantem Verhalten, hat Schedoni einen wesentlichen Anteil an ihrer Entwicklung von Bösartigkeit zu Grausamkeit. Ohne Schedoni wäre sie schwerlich auf die Idee eines Mordes gekommen, und ohne seine kunstvolle Argumentation wäre sie wahrscheinlich nicht von der Gerechtigkeit dieser Strafe für Ellena überzeugt gewesen. Sie hätte dem Plan nicht zugestimmt, obwohl Schedoni später die Tatsachen zu

²⁸ Punter, *Literature of Terror*, S. 94.

seinen eigenen Gunsten verdreht, als schließlich sein Gewissen im Angesicht von Ellena erwacht.

Durch diese Spirale des Bösen, die die Entwicklung ihrer Figur durchläuft, erhält die Marchesa statt der anfänglichen Eigenschaften einer hochmütigen, intriganten und kaltherzigen ‚Böse Stiefmutter‘-Figur alle Attribute einer besessenen, unkontrollierten und grausamen *Gothic villainess* mit Anklängen der *Demon-woman*:

„[The] Marchesa was wretched amidst all these luxuries of nature and art, which would have perfected the happiness of an innocent mind. Her heart was possessed by evil passions, and all her perceptions were distorted and discoloured by them, which, like a dark magician, had power to change the fairest scenes into those of gloom and desolation.“ (Italian 291)

Einmal entschieden, sind auch ihre Gewissensbisse verschwunden, und nach Schedonis Versagen, den geplanten Mord zu begehen, dessen wahre Erklärung er sich der Marchesa nicht zu geben getraut, fasst sie schnell den Entschluss, einen anderen Vertrauten zu finden, der ihre Wünsche besser erfüllt.

Zur Ausführung dieses Plans kommt es jedoch nicht mehr, da die Marchesa vorher stirbt. Wie der Leser erfährt, fühlte sie sich nach einem Abend in Gesellschaft krank, und die darauf gerufenen Ärzte stellten fest, „that she had been dying, or as good, for many years, though nobody else had suspected it“ (Italian 375). Damit hat das Böse nicht nur in ihrem Geist gearbeitet, sondern langsam auch ihren Körper zerfressen. Als ihr Denken und Fühlen schließlich auf dem Gipfel der Grausamkeit angekommen war, hat das Böse dann schließlich sein Tribut gefordert, und die Marchesa geht zugrunde, ohne ihre Pläne verwirklicht zu haben. Oberflächlich betrachtet ist die Marchesa eines natürlichen Todes gestorben, doch unter der Oberfläche unterscheidet sich ihr Ende nicht wesentlich von dem Ambrosios oder Victoria di Loredanis. Bei allen dreien fordert das Böse am Schluss ihre Seele ein, bei Ann Radcliffe mit ihrer Methode des *explained supernatural* nur nicht in Form des Teufels, des personifizierten Bösen, sondern einer langen, tödlichen Krankheit.

In ihrem Tod zeigt die Marchesa keine *defiance*, sondern ist „struck with remorse of the crime she had meditated against Ellena, and with terror of the punishment due to it“ (Italian 385). Nachdem Schedoni nicht erreicht werden kann, vertraut sie sich einem anderen Priester an, der ihr Hoffnung auf Vergebung macht, wenn sie vor ihrem Tode die Menschen glücklich werden lässt, auf die ihre

Intrigen gerichtet waren: Vivaldi und Ellena. Und nicht nur aufgrund des Rats des Priesters möchte sie dies auch tun, denn „[her] conscience had already given her the same lesson“ (Italian 385). Ihre Gewissensbisse konnte sie also wohl eine Zeit verdrängen, aber nicht vollständig ausschalten, sie ist eben doch ein in der Gesellschaft verwurzelter Mensch, der nicht nur nach seiner eigenen Moral leben und dem Schicksal trotzen kann. Insgesamt orientiert sich der Charakter der Marchesa an Shaftesburys Ideen und der Benevolenztheorie. Es gibt keine Anzeichen dafür, dass sie von Grund auf böse ist, oder besondere Lust an der Grausamkeit empfindet. Vielmehr wird sie als fehlgeleiteter, beeinflussbarer und damit als moralisch korrumpierter Mensch dargestellt.

6.1.3. Ambrosio (*The Monk*)

„The publication of *The Monk* brought Lewis ‘fame and fortune,’ but the fame was really notoriety and the fortune was not monetary“, urteilt Irwin in *M. G. “Monk” Lewis*.²⁹ Die Veröffentlichungsgeschichte des Romans ist Beweis genug für die *notoriety*, die Lewis erlangte: Mit erst 19 Jahren schreibt er seinen Schauroman, inspiriert durch Ann Radcliffes *The Mysteries of Udolpho*³⁰, der bei seiner Veröffentlichung wenig uneingeschränktes Lob, dafür aber umso mehr uneingeschränkte Ablehnung erhält. Kritisiert wurden vor allem die Gewaltdarstellung und die explizite Erotik, außerdem wurde Lewis des Plagiats und der Blasphemie bezichtigt. Dies alles bewegte ihn dazu, für die vierte Ausgabe von 1798 die Stellen zu modifizieren, die Anstoß erregt hatten.³¹ Die *notoriety* haftete Lewis aber weiterhin an. Er wurde in solchem Maße mit seinem Roman identifiziert, dass der von ihm geschaffene *Gothic villain* Ambrosio als sein Alter Ego betrachtet wurde und Lewis weniger unter seinen wirklichen Namen Matthew Gregory als vielmehr unter ‚Monk‘ Lewis bekannt wurde – ein Vorgang, den Fitzgerald als Beweis für die Tendenz „to Gothicize the Gothic“ sieht, die die Kritik bis ins späte 20. Jahr-

²⁹ Irwin, Joseph James: *M. G. “Monk” Lewis*. Boston: Twayne Publishers 1976. S. 35.

³⁰ In einem Brief an seine Mutter schreibt Lewis am 18. Mai 1794: „I have again taken up my romance (...) I was induced to go on with it by reading the ‘Mysteries of Udolpho’ which is, in my opinion, one of the most interesting books that has ever been published.“ (Zitiert nach Rogers, *Critical Response*, S. 25).

³¹ Siehe Irwin, *M. G. “Monk” Lewis*, S. 44 ff; ausführliche Darstellungen der zeitgenössischen Kritik an *The Monk* bieten z. B. Parreaux, André: *The Publication of The Monk. A Literary Event 1796-1798*. Paris: Didier 1960. S. 79-144; Fitzgerald, Lauren: „Crime, Punishment, Criticism“. In: *Gothic Studies*, 5/1 (2003), S. 43-54; Cooper, L. Andrew: „Gothic Threats: The Role of Danger in the Critical Evaluation of *The Monk* and *The Mysteries of Udolpho*“. In: *Gothic Studies*, 8/2 (2006), S. 24-28.

hundert beherrschte.³² Trotz oder gerade wegen dieser Diskussion wurde *The Monk* zu einem der einflussreichsten Werke der Schauerliteratur und zum Grundstein der *School of horror*, die weniger auf der Radcliffeschen *suspense* als auf der schonungslosen Darstellung von Brutalität und Bosheit aufbaut. Die Figur des Ambrosio wird gleichzeitig der Prototyp eines eigenen Schurkentyps, des *Criminal monk*.

Neben der umfangreichen Kritik an Lewis' Roman unterstreicht auch die Menge an Adaptionen und Nachahmungen – meist Trivilliteratur – den Einfluss des Werks³³, und auch in anderen europäischen Ländern wurde der Roman veröffentlicht und zeigte Erfolg. Während *The Monk* in Frankreich positiv aufgenommen und weniger als anstößig empfunden wurde³⁴, zeigt Wittig Davis in ihrer Analyse der deutschen Übersetzung *Der Mönch* im Vergleich zum Originaltext, dass der anonyme Übersetzer offensichtlich Einfluss auf die moralische Aussage des Romans genommen hat, indem er ihn an bestimmten Stellen ‚glättet‘ und umdeutet und ihm damit das verstörende, revolutionierende Element nimmt. Wittig Davis kommt zu dem Schluss:

„*Der Mönch*, therefore, represents the renunciation of most of the elements that raise *The Monk* above the level of popular Gothic romance. (...) Enlightenment thought (...) influences the underlying ethics as well as the conception of the supernatural, while Pietism colors the linguistic composition and the representation of the female role.“³⁵

Eine gewisse Parallele zu Lewis eigenen Modifikationen ist hier deutlich erkennbar. In der Literaturkritik des 20. Jahrhunderts hat *The Monk* in der Originalversion dafür umso mehr Anerkennung erfahren. In Summers' *The Gothic Quest* erhält Lewis als einziger Autor ein eigenes Kapitel, Brooks nennt *The Monk* und *Frankenstein* „probably the two most *intelligent* Gothic novels“³⁶, und 1997

³² Fitzgerald, „Crime, Punishment, Criticism“, S. 43.

³³ Macdonald, D. L.: „Introduction“. In: Lewis, Matthew Gregory: *The Monk. A Romance*. Peterborough (Kanada): Broadview Press 2004. S. 23. Macdonald gibt auf dieser und den folgenden Seiten eine ausführliche Übersicht über die entsprechenden Veröffentlichungen.

³⁴ Macdonald, „Introduction“, S. 22.

³⁵ Wittig Davis, Gabriele A.: „*Der Mönch* or: A Moral point of View?“ In: Gish, Theodore G. und Sandra G. Frieden: *Deutsche Romantik and English Romanticism*. München: Wilhelm Fink 1984. S. 14.

³⁶ Brooks, Peter: „Virtue and Terror: ‘The Monk’“. In: *English Literary History*, 40 (1973), S. 250.

widmete die elektronische Zeitschrift *Romanticism On the Net* Lewis' *The Monk* eine ganze Ausgabe³⁷.

The Monk ist die Geschichte des Falls des Mönchs Ambrosio, die – abgesehen von einigen Einschüben, die die Geschichte der tugendhaften Liebespaare des Romans betrifft – sehr linear erzählt wird. Wird Ambrosio zu Beginn des Romans von seinen Mitmenschen als Inbegriff religiöser Tugend angesehen und als „The Man of Holiness“³⁸ bekannt, beginnt sein Abstieg in die dunklen Gefilde des Lasters, der Brutalität und der Triebe sofort, als er der ersten Versuchung erliegt, der er in seinem Leben gegenüber steht. Ambrosios moralischer Niedergang nimmt über sexuelle Exzesse, Mord und Vergewaltigung seinen Lauf und findet seinen Schlusspunkt in einem Teufelspakt, der ihn schließlich in der Hölle enden lässt. Le Tellier bewertet Ambrosios Fall folgendermaßen:

„Ambrosio is interesting, not because of his evil actions, or the moral example of his fall, or the horror of his end, but because of the progress of his fall, the processes of his degeneration. Ambrosio is a real person suddenly confronted with forces too great for him to withstand.“³⁹

Trotz aller Brutalität konzipierte Lewis seine Schurkenfiguren Ambrosio und Mathilda, wie für klassische *Gothic villains* und *villainesses* typisch, als zwiespältig – „melancholy, cruel, villainous but exciting and mysterious with some sort of tragedy given as reason for their horrible behaviour“⁴⁰. Diese explizit angegebenen Gründe für Ambrosios Lasterhaftigkeit und Bösartigkeit sind natürlich für den untersuchten Kontext besonders relevant, und ihr Vorherrschen begründet auch Ambrosios Einordnung in diese Kategorie der *Gothic villains* – Hinweise auf Ambrosios zwiespältigen Charakter finden sich jedoch durch den gesamten Roman hindurch. Beides zusammen lässt eine Komplexität entstehen, die in *Udolpho* nicht zu finden ist. Lewis bietet dem Leser eine psychologische Innensicht des Schurken, „an intensely private vision of a character in extreme circumstances, an institutional man suddenly at war with every kind of convention“⁴¹.

³⁷ Frank, Frederick: „Matthew Lewis's *The Monk* – A Special Issue of *Romanticism On the Net*“. *Romanticism On the Net*, 8 (1997). <http://www.erudit.org/revue/ron/1997/v/n8/005771ar.html>, 19.02.2007.

³⁸ Lewis, Matthew: *The Monk. A Romance*. London: Penguin 1998. S. 19. Zukünftig im Text „Monk + Seitenangabe“ zitiert.

³⁹ Le Tellier, *Intensifying Vision*, S. 23.

⁴⁰ Irwin, M. G. 'Monk' Lewis, S. 162.

⁴¹ Kiely, *Romantic Novel*, S. 102.

Ambrosio hat das faszinierende Äußere eines *Gothic villain*, er ist „a man of noble port and commanding presence“, „uncommonly handsome“ und seine Augen sind „large, black and sparkling“ (Monk 20)⁴². Er wuchs bei den Mönchen im Kloster auf und lebte dort in kompletter Abgeschlossenheit, geschätzt und bewundert von seinen Mitbrüdern für seine Tugend. Erst mit 30 Jahren verlässt er zum ersten Mal die Klostermauern, um als neu gewählter Abt des Klosters in Madrid für die Gemeinde zu predigen. Auch die Gemeinde bewundert ihn und strömt in seine Predigten. Trotz all des Lobes für Ambrosios Tugend („the smallest stain is not to be discovered upon his character“, Monk 19) äußert sich Don Christoval schon bald auch über eine negative Eigenschaft Ambrosios, die einzige bis dahin nach außen sichtbare:

„Too great severity is said to be Ambrosio’s only fault. Exempted himself from human failings, he is not sufficiently indulgent to those of others; and though strictly just and disinterested in his desions, his government of the monks has already shown some proofs of his inflexibility“ (Monk 23).

Diese unerbittliche Strenge, oder in anderen Worten Ambrosios fehlendes Mitgefühl, zeigt sich besonders in der Szene, in der er Agnes der Priorin ausliefert, ohne den Gründen für ihren Fluchtversuch Gehör zu schenken, und damit für ihr weiteres Schicksal (Gefangenschaft durch die Priorin in den Katakomben des Klosters, Tod ihres Kindes) verantwortlich wird.⁴³

Ambrosio selbst hält sich für tadellos und demonstriert damit den typischen Stolz und die Hybris eines *Gothic villain*, denn „pride told him loudly, that he was superior to the rest of his fellow-creatures“ (Monk 38). Er erkennt zwar die kommende Konfrontation mit der Versuchung in Form des weiblichen Ge-

⁴² John Graham bemerkt zu Lewis Gebrauch der Physiognomie zur Charakterisierung seiner Figuren: „Although no particular details are emphasized as physiognomically significant, their faces as a whole are read as revealing aspects of their general character“ (Graham, John: „Character Description and Meaning in the Romantic Novel“. In: *Studies in Romanticism*, 5 (1996), S. 214). Ambrosios Äußeres beeindruckt seine Gemeinde und weckt Ehrfurcht, doch obwohl „his actions ‘mask’ his true character, his face induces at least misgivings about his nature. In contrast to many novelists of sensibility Lewis did not believe all faces could be easily read by all uncorrupt and sensitive people“ (Graham 214 f.). Für den Leser wird Ambrosios Zwiespältigkeit in seiner äußeren Erscheinung deutlich, Antonia dagegen wird zum Verhängnis, dass sie diese Zwiespältigkeit nicht erkennt.

⁴³ Macdonald verweist in diesem Zusammenhang auf die zweite Ausgabe, der Lewis eine Ansprache an die Leserinnen hinzufügt, in der er sagt: „Lady, to look with mercy on the conduct of others, is a virtue no less than to look with severity on your own.“ Macdonald schließt daraus, dass Lewis mit dieser Aussage Agnes in das Zentrum seines Romans rückte und dass „it did draw attention to the one offence – his merciless treatment of Agnes – which was unambiguously Ambrosio’s own fault, and it did insist that the novel had a moral“ (Macdonald, „Introduction“, S. 21).

schlechts, die mit seiner neuen Stellung als Abt und dem Verlassen der sichernden Klostermauern verbunden ist, wähnt sich aber nicht nur als tugendhaft genug, ihr zu widerstehen, sondern ist überzeugt, keine Versuchung zu empfinden: „Ambrosio’s proof against temptation. Temptation, did I say? To me it would be none“ (Monk 39). Da er aber noch kurz zuvor in eher erotischer als religiöser Weise von einem Madonnenbildnis geschwärmt hat und sich auch gleich danach wieder seine starke Tugend ins Gedächtnis ruft, zeugen Ambrosios Überlegungen, so Singh, nicht nur von seiner Hybris, „sie sind gleichzeitig auch Indikatoren seiner inneren Zwiespältigkeit“⁴⁴. Obwohl er immer wieder behauptet, er besäße gar keine Leidenschaften mehr, ist es doch eher so, dass er seine Angst vor den Leidenschaften, oder genauer gesagt vor einer Leidenschaft, nämlich der sexuellen Begierde, verdrängt. Stolz ist Ambrosios größter Fehler. Singh erkennt darin die Ursache von Ambrosios mangelnder Selbsteinschätzung und damit seiner Angreifbarkeit von außen:

„Die Tatsache, dass Ambrosio durch seinen Stolz daran gehindert wird, in die Tiefen seiner Seele einzutauchen, um die wahre Natur seines Triebpotentials zu erkennen, führt zu einer illusionären Wahrnehmung seines Selbst und folglich auch seiner Außenwelt.“⁴⁵

Ein zweiter und noch gewichtigerer Grund für die Fehleinschätzung seiner Außenwelt ist seine Erziehung im Kloster, da er in der Abgeschlossenheit nie mit Versuchungen konfrontiert wurde und in der geschlossenen religiösen Gemeinschaft nur wenig über die Vielfältigkeit des menschlichen Charakters lernen konnte. Dadurch konnte er einerseits nicht „jene elementaren Erfahrungen in der Realität machen, die der Mensch zur Unterscheidung von Gut und Böse braucht“⁴⁶, und andererseits kann er sich eigentlich auch nicht mit seiner Tugend schmücken, da diese ja bisher noch nie auf die Probe gestellt wurde. Als er über Agnes’ Vergehen richtet und sie an die Priorin ausliefert, wirft Agnes ihm genau diese Unerfahrenheit vor: „And where is the merit of your boasted virtue? What temptations have you vanquished? Coward! You have fled from it, not opposed seduction“ (Monk 46). Nach Shaftesburys Theorie hätte Ambrosio so zwar bisher tugendhaft gelebt, aber keine wirkliche Verinnerlichung des „principle of virtue“ bewiesen, indem er „ill passions or affections“ im Zaum halten musste und dies

⁴⁴ Singh, Silke: *Historische Wandlungen der Personalisierung des Bösen in der englischen Literatur*. Frankfurt a. M.: Peter Lang 2002. S. 136.

⁴⁵ Singh, *Personalisierung des Bösen*, S. 136.

⁴⁶ Singh, *Personalisierung des Bösen*, S. 136.

allein durch seine eigene moralische Stärke bewältigt hätte: „if there be no ill passions stirring, a person may be indeed more cheaply virtuous, that is to say, he may conform himself to the known rules of virtue without sharing so much of a virtuous principle as another“ (Inquiry 176).

Das Kloster und die Erziehung dort werden von Lewis unmissverständlich und geradezu programmatisch als Ursache für Ambrosios überbordende Leidenschaften und seinen Sadismus genannt. Es ist diese ‚pervertierte‘ Erziehung, die seine guten Anlagen („his real character“) verkümmern lässt, seine schlechten fördert und seine Leidenschaften unterdrückt („his acquired character“)⁴⁷, statt sie zu lenken:

„Had his youth been passed in the world, he would have shown himself possessed of many brilliant and manly qualities. He was naturally enterprising, firm, and fearless; he had a warrior’s heart, and he might have shone with splendour at the head of an army. There was no want of generosity in his nature: the wretched never failed to find in him a compassionate auditor; his abilities were quick and shining, and his judgment vast, solid, and decisive. (...) His instructors carefully repressed those virtues, whose grandeur and disinterestedness were ill suited to the cloister. Instead of universal benevolence, he adopted a selfish partiality for his own particular establishment: he was taught to consider compassion for the errors of others as a crime of the blackest dye: the noble frankness of his temper was exchanged for servile humility (...) While the monks were busied in rooting out his virtues and narrowing his sentiments, they allowed every vice which had fallen to his share to arrive at full perfection. He was suffered to be proud, vain, ambitious, and disdainful: he was jealous of his equals, and despised all merit but his own: he was implacable when offended, and cruel in his revenge.“ (Monk 203 f.)

Als Kind, bevor er dem Kloster überlassen wurde, waren Ambrosios „dawning virtues“ bereits sichtbar, und selbst nach der ständigen Unterdrückung durch die Klosterregeln, „his natural good qualities would occasionally break through the gloom cast over them so carefully“ (Monk 204). Lewis vermittelt mit dieser Charakterisierung Ambrosios erneut deutlich Shaftesburys Menschenbild: Ambrosio besitzt von Grund auf viele gute, aber auch einige negative Eigenschaften, und erst durch die falsche Erziehung, die ihn nicht in die richtigen Bahnen lenkt, sondern seine negativen Anteile wachsen lässt, wird er zu dem böartigen Heuchler, den der Roman zeigt. Von Mandeville nimmt er dagegen die Idee auf, dass in den Klöstern Tugendhaftigkeit nur als äußere Fassade existiere, in

⁴⁷ Vgl. *The Monk*, S. 204 f.: „the contest for superiority between his real and acquired character was striking and unaccountable those unacquainted with his original disposition“.

Wahrheit aber das Laster in noch höherem Maße herrsche als im weltlichen Leben:

„I (...) confess, that I have found no where more Austerity of Manners, or greater Contempt of Earthly Pleasures, than in some Religious Houses, where People freely resigning and retiring from the World to combat themselves, have no other Business but to subdue their Appetites. (...) Such fair Instances of Self-denial would make me bow down to Virtue, if I was not deterr'd and warn'd from it by so many Persons of Eminence and Learning, who unanimously tell me that I am mistaken, and all I have seen is Farce and Hypocrisy; that (...) among the Men I should find Calumny, Envy and Ill-nature in the highest degree, or else Gluttony, Drunkenness, and Impurities of a more execrable kind than Adultery it self“ (Mandeville I, S. 153 f.).⁴⁸

Da Ambrosio durch die pervertierte klösterlich Erziehung keine eigene Identität entwickeln konnte, sondern sich ausschließlich in Relation zur repressiven Gemeinschaft sieht, ist er in einem Teufelskreis gefangen, aus dem er, so Sage, nicht ausbrechen kann: „The destructive effect of Ambrosio's upbringing centres in his inability to do without the support of the very institutions that oppose his individual desires“⁴⁹. Er braucht die Bestätigung seines Umfelds und heuchelt deshalb umso mehr Tugend, je größer seine Laster werden.

Zunächst besteht sein Laster ausschließlich im Bruch seines Keuschheitsgelübtes. Die Versuchung begegnet Ambrosio in Form von Matilda, einer schönen und eloquenten jungen Frau, die sich unsterblich in ihn verliebt und, getarnt als Mönch Rosario, in das Kloster eingeschlichen hat. Bereits dem sensiblen Rosario fühlte Ambrosio sich nahe, der schönen Matilda, die ihn geschickt durch vorgetäuschte Tugend, gezielte Schmeicheleien und gespielte Verzweiflung für sich gewinnt, erliegt der naive Mönch schnell. Der Anblick ihrer nackten Brust, die sie mit der Drohung sich zu erdolchen, wenn Ambrosio sie wegschicken sollte, ‚zufällig‘ entblößt, weckt Ambrosios unterdrückte Leidenschaften: „a sensation till then unknown filled his heart with a mixture of anxiety and delight; a raging fire shot through every limb; the blood boiled in his veins, and a thousand wild wishes bewildered his imagination“ (Monk 60). In seiner Unerfahrenheit erkennt er Matildas Absichten nicht, die Konsequenz seiner ge-

⁴⁸ Vgl. auch Füger, „Bernard Mandeville“, S. 91: Mandeville geißle in seiner Remark O zunächst „mehr auf Suggestion als auf Fakten gestützt und tendenziell ein Standardmotiv der Gothic Novel vorwegnehmend, die geheimen Laster, die sich hinter dem frommen Schein des Klosterlebens verbergen“.

⁴⁹ Sage, Victor: „Introduction“. In: Lewis, Matthew: *The Monk*. Oxford: OUP 1973. S. xiv.

weckten Begierde wird ihm aber schnell klar. Er merkt, dass er gegen die Versuchung keineswegs so gut gewappnet ist, wie er zu sein glaubte, und dass seine Tugend nun von der Matildas abhängt, derer er sich jedoch sicher ist. An dieser Stelle kommentiert der Erzähler Ambrosios naive Einstellung und weist damit bereits auf das weitere Geschehen hin: „Ambrosio was yet to learn, that to an heart unacquainted with her, vice is ever most dangerous when lurking behind the mask of virtue“ (Monk 75). Unter dem Deckmantel der Tugend und der aufrichtigen Liebe verführt Matilda Ambrosio und der erste Schritt seines Niederganges ist damit getan: „he forgot his vows, his sanctity, and his fame; he remembered nothing but the pleasure and opportunity“ (Monk 81).

Nachdem sein Keuschheitsgelübde erst einmal gebrochen ist und da es für Ambrosio keine alternative Lebensweise zum Klosterleben gibt, beginnt für ihn eine Spirale des Lasters und der Scham. Ambrosios mangelnde Selbsterkenntnis wird einmal mehr deutlich, indem er Matilda für seinen Fehltritt verantwortlich macht – „Dangerous woman! (...) into what an abyss of misery have you plunged me!“ (Monk 193) – jedoch bringen ihn Matildas geschickte Worte und sein eigenes Verlangen schnell dazu, seine Bedenken hintan zu stellen. Sein schlechtes Gewissen wird von seinem Verlangen verdrängt und „he no longer reflected with shame upon his incontinence, or dreaded the vengeance of offended heaven: his only fear was lest death should rob him of enjoyments, for which his long fast had only given a keener edge to his appetite“ (Monk 194). Ambrosios Charakter bekommt nun einen Mandevilleschen Zug, denn es ist nicht etwa ein *moral sense*, der Ambrosios Gewissen bewegt. Nicht die Lasterhaftigkeit seines Tuns an sich, sondern die Angst vor Entdeckung und Bestrafung lässt Ambrosio zweifeln, er folgt also einer sozialen Motivation, nicht einer moralischen. Watkins sieht den zentralen Konflikt in *The Monk* im Spannungsverhältnis zwischen sozialen Traditionen/Regeln und Leidenschaften/Streben nach Freiheit, denn der Roman „describes human passions unleashed, that is, what these passions might be like removed from the constraints of culture“. Da der Roman die furchtbaren Auswirkungen von Ambrosios Rebellion gegen seine soziale Rolle und von seiner frei ausgelebten Sexualität zeige, sei die Moral des Romans, dass die sozialen Traditionen gesichert und eingehalten werden müssen: „Human value, the novel asserts, arises from social stability, and social stability consists not in freedom but in fixity, in tradition, in powerful institutions whose voice of authority is capable of

quelling all opposition“.⁵⁰ Singh folgert aus Watkins Ausführungen weiter, dass Ambrosios Verbrechen dann darin bestünde, dass durch seinen Tabubruch „die Tradition in ihren Grundfesten erschüttert und ihr kollektives Wertsystem radikal infrage gestellt“ werde.⁵¹ Hier kollidieren komplett eigennützige, individuelle Wünsche mit sozialen Regeln, so dass die Gesellschaft nur durch mächtige Institutionen zusammengehalten werden kann. Dies zeigt Anklänge an das Mandevillesche Weltbild. Die Gesellschaft, die im Roman dargestellt wird, ist jedoch eine besondere, nämlich eine vom Katholizismus geprägte, und im speziellen Fall von Ambrosios Umfeld ein monastischer Mikrokosmos.⁵² Es scheint somit nicht um eine Kritik an weltlich-gesellschaftlichen Regelsystemen zu gehen, sondern um eine konkrete Anprangerung katholischer Traditionen und Werte, die nach der anglikanischen Glaubensauffassung ‚unnatürlich‘ sind.⁵³ Die Figur des Ambrosio hat somit auch eine politische Komponente. Blakemore fasst die These von Lewis’ Roman als „Black Legend of monastic Catholicism“ zusammen, die im England im 18. Jahrhundert große Akzeptanz fand:

„The novel’s thesis (...) was accepted by those hostile to the Catholic church in England and France: Catholicism perverted ‘pure’ religion, producing deviant sexual practices originating from ‘unnatural’ vows of chastity violating ‘nature’ – Catholic sexual repression engendered the veiled hypocrisy masking the orgiastic sexuality performed in unnatural monasteries and convents. In England, the sexual demonization of the aberrant Catholic ‘Other’ was part and parcel of the ideological formation of English, Protestant national identity.“⁵⁴

Da die katholische, klösterliche Erziehung also an den pervertierten Leidenschaf-ten Ambrosios die Hauptschuld trägt, werden die Argumente für ein Mandevillesches Menschenbild relativiert. Hier stellt sich die Kernfrage nach dem ‚guten‘

⁵⁰ Watkins, Daniel P.: „Social Hierarchy in Matthew Lewis’ *The Monk*“. In: *Studies in the Novel*, 18 (1986), S. 123.

⁵¹ Singh, *Personalisierung des Bösen*, S. 141.

⁵² Eine ausführliche Studie zur Darstellung von Konfessionalität, besonders des Katholizismus, in verschiedenen englischen Roman des 18. und 19. Jahrhunderts siehe Prokisch, Peter: *Fanatics, Hypocrites, Christians – Katholiken als stereotype Romanfiguren bei Richardson, Lewis, Radcliffe und Maturin. Vorformen, Darstellung und Funktion*. Hamburg: Verlag Dr. Kovač 2005.

⁵³ Vgl. dazu auch Kramer: „The English nation had a short tolerance for Catholicism, remembering the threat to the stability of their society posed by the Stuart claim to the throne, which, though routed in the 1745 defeat of Bonnie Prince Charlie’s armies, was feared until the end of the century, when revolutionary and Bonapartist threats from France effaced the remnants of suspicion concerning the Stuarts. (...) Thus, even the writers who had no personal bias realized they could exploit Gothic conventions concerning Catholicism without fear of public disfavor.“ (Kramer, Dale: *Charles Robert Maturin*. New York: Twayne 1973. S. 17 f.)

⁵⁴ Blakemore, Steven: „Matthew Lewis’s Black Mass: Sexual, Religious Inversion in *The Monk*“. In: *Studies in the Novel*, 30:4, 1998. S. 521.

oder ‚bösen‘ Naturzustand des Menschen am deutlichsten und kann nicht eindeutig beantwortet werden: Trotz der Divergenz von individuellen Wünschen und sozial verträglichem Verhalten muss in Betracht gezogen werden, dass Ambrosios angeborene Tugenden vom Erzähler gepriesen wurden, also Ambrosios Charaktereigenschaften und Begierden als Erwachsener nicht mehr seinem Naturzustand entsprechen. Deshalb vertritt Lewis hier also die Shaftesburysche Weltansicht eines guten wenn auch korrumpierbaren Naturzustands, auch wenn immer wieder Mandevillesche Aspekte ins Spiel kommen.

Um einer Entdeckung zu entgehen, kommt nun die Heuchelei zu Ambrosios Vergehen hinzu:

„The better to cloak his transgression, he redoubled his pretensions to the semblance of virtue (...) Thus did he unconsciously add hypocrisy to perjury and incontinence: he had fallen into the latter errors from yielding to seduction almost irresistible: but he was now guilty of a voluntary fault, by endeavouring to conceal those into which another had betrayed him.“
(Monk 196)

Auch der Erzähler weist also Matilda die Schuld für Ambrosios Verführung zu und schwächt Ambrosios eigenen Anteil ab, obwohl er diese Schuld zunächst nicht als schwerwiegend erscheinen lässt, da sie ja anscheinend aus Matildas tiefem Gefühl entstanden ist. Durch seine Scheinheiligkeit und Doppelzüngigkeit macht Ambrosio sich jedoch endgültig durch eigenen Entschluss und aus freiem Willen schuldig.

Ambrosio wird seiner Geliebten Matilda schnell überdrüssig, was demonstriert, „that he was led to her arms, not by love, but the cravings of brutal appetite“ (Monk 203). Singh verweist in diesem Zusammenhang auf Jones⁵⁵, die zwischen „good desire“ und „bad desire“ unterscheidet. Während die Liebe eine ‚gute‘ Begierde weckt, die zwei Menschen verbindet, ist Ambrosios Begierde ‚schlecht‘, da sie sich ausschließlich auf die Triebbefriedigung bezieht. Jones setzt „bad desire“ aber auch mit „repressed desire“ gleich, da eine Unterdrückung der Leidenschaften diese pervertiere und sie zerstörerisch werden ließe, wie es bei Ambrosio der Fall sei.⁵⁶ Die Begegnung mit Antonia scheint dann jedoch zunächst komplett neue Gefühle in Ambrosio zu wecken:

⁵⁵ Vgl. Singh, *Personalisierung des Bösen*, S. 139.

⁵⁶ Jones, Wendy: „Stories of Desire in *The Monk*“. In: *English Literary History*, 57:1 (1990). S. 139.

„They were totally different from those inspired by Matilda, when she first declared her sex and her affection. He felt not the provocation of lust; no voluptuous desires rioted in his bosom; nor did a burning imagination picture to him the charms which modesty had veiled from his eyes. On the contrary, what he now felt was a mingled sentiment of tenderness, admiration, and respect“ (Monk 208).

Antonia weckt mit ihrer Unschuld und Anmut Ambrosios Beschützerinstinkt, und er beginnt von einer Beziehung mit wahrer Zuneigung zu träumen, während er Matilda nur noch als „prostitute“ (Monk 210) empfindet. Doch seine Stellung als Mönch erlaubt diesen Traum natürlich nicht, zudem Antonia auch nicht auf seine Annäherung reagiert, denn „the excellent morals which she owed to Elvira’s care, the solidity and correctness of her understanding, and a strong sense of what was right, implanted in her heart by nature, made her feel that his precepts must be faulty“ (Monk 221). Antonia ist ein Beispiel Shaftesburyscher Tugendhaftigkeit, ausgestattet mit einem unbeirrbaren *moral sense*. Doch sie hat unbewusst bereits Ambrosios gefährliche Leidenschaften geweckt, und er kann sie nicht unterdrücken. Er missinterpretiert Antonias naive Zuneigung und fällt über sie her, wird jedoch von Elvira gestört. Anstatt sich wieder zu besinnen, festigen sich seine Absichten noch, und er schwört, an Elvira Rache zu nehmen und Antonia zu besitzen. Seine *passions* sind stärker als alles andere, und alle vormals anständigen oder zärtlichen Gefühle gegenüber Antonia sind vergessen. Erneut geht es nur um die Befriedigung seiner Triebe. Für Brooks ist dies Ambrosios zentrales Problem: „Ambrosio’s story is most centrally a drama of conquest by a desire made terrific by its freight of repression“, wobei durch die lange Unterdrückung seines Sexualtriebs eine erfüllte Sexualität untrennbar mit der „idea of transgression, violation of taboo“ verknüpft wird: „Yet if he is aroused by Antonia’s purity, his desire can conceive this purity only as something to be despoiled.“⁵⁷

Unerwarteterweise kommt Matilda Ambrosio in seiner Not zu Hilfe. Sie überzeugt ihn, dass ihre magischen Kräfte und ihre Verbindung zu Lucifer die einzige Möglichkeit für ihn sind, seine Ziele umzusetzen. Nach einer magischen Zeremonie, bei der der Teufel in Gestalt eines schönen Jünglings erscheint, versorgt sie Ambrosio mit einer magischen Myrthe, die ihm alle Türen öffnet, und Antonia in einen tiefen Schlaf versetzen soll, damit Ambrosio sich an ihr vergehen kann.

⁵⁷ Brooks, „Virtue and Terror“, S. 259.

Ambrosios Leidenschaften sind erneut stärker als sein Gewissen: Obwohl er sich der „enormity of the crime“ (Monk 259) bewusst ist, betäubt er Antonia, worauf „he considered her to be absolutely in his power, and his eyes flashed with lust and impatience“ (Monk 260). Der Plan schlägt jedoch fehl, da Antonias Mutter Elvira aufgrund des merkwürdigen Verhaltens des Mönchs Verdacht geschöpft hatte. Zunächst versucht Ambrosio, sich herauszureden, dann ihr Mitleid zu wecken, damit sie ihn nicht verrät. Als sie jedoch nicht nachgibt und ihn die Angst, entdeckt zu werden und seine Position zu verlieren, übermannt, bringt er Elvira um. Als er wieder die Kontrolle über sich erlangt, und er sich des Verbrechens bewusst wird, das er gerade begangen hat, ist auch sein Verlangen nach Antonia verfliegen. Er flieht und „abandoned his soul to the tortures of unavailing remorse, and terrors of impending detection“ (Monk 263). Doch mit der Zeit werden Reue und Angst erneut von seinem Verlangen überlagert, und er „resolved to satisfy his desires at any price“ (Monk 265). Er verabreicht Antonia ein Gift, das einen Scheintod verursacht. Nach ihrer Beerdigung befreit er sie aus ihrem Grab und hält sie in den Katakomben des Klosters gefangen.

Ambrosio hofft immer noch darauf, dass Antonia sich ihm freiwillig hingeben wird, „but he resolved, that should she prove obstinate, no consideration whatever should prevent him from enjoying her“ (Monk 324). Sein Verlangen beginnt erneut, all seine anderen Gefühle und Gedanken zu überlagern, und außer Ambrosios Begierde tritt dieses Mal auch sein Sadismus voll ausgeprägt in Erscheinung. Antonias „alarm, her evident disgust, and incessant opposition, seemed only to inflame the monk’s desires, and supply his brutality with additional strength“ (Monk 328). So wie er von Antonias Unschuld angezogen wurde, ist er nun vor allem angezogen von der „idea of being the agent of corruption of innocence“⁵⁸, doch auch dies währt nicht lange. Direkt nach der Vergewaltigung, nachdem seine Begierde befriedigt ist und sein Verstand wieder die Oberhand gewinnt, regt sich sein Gewissen. Doch wie schon beim Bruch seines Keuschheitsgelübtes mit Matilda und wie beim Mord an Elvira weist Ambrosio wieder die Schuld für das Verbrechen von sich und schreibt es der Versuchung durch eine Frau zu. Seine mangelnde Selbsterkenntnis lässt ihn die Verantwortung für sein Handeln nicht übernehmen. Obwohl er mit seinem *moral sense* und seiner gesellschaftlichen Prägung die Niederträchtigkeit seiner Taten erkennt, existiert

⁵⁸ Brooks, „Virtue and Terror“, S. 259.

diese Erkenntnis nur im engen Rahmen der Klostererziehung, die ihn Zeit seines Lebens damit indoktriniert hat, dass seine Tugendhaftigkeit unantastbar und die Versuchung eine teuflische List sei. Auf dieser Grundlage erklärt er Antonia, warum er sie weiter gefangen halten muss:

„Return you home? (...) that you may proclaim me a hypocrite, a ravisher, a betrayer, a monster of cruelty, lust, and ingratitude? No, no, no! I know well the whole weight of my offences; well, that your complaints would be too just, and my crimes too notorious! (...) – And whom am I to thank for this? What seduced me into crimes, whose bare remembrance makes me shudder? Fatal witch! was it not thy beauty? Have you not plunged my soul into infamy? Have you not made me a perjured hypocrite, a ravisher, an assassin?“ (Monk 329 f.)

Um sein Bild in der Öffentlichkeit aufrecht zu erhalten, kann Ambrosio Antonia nicht freilassen; um sein Selbstbild aufrecht zu erhalten, gibt er ihr die Schuld an seinem Handeln. Außerdem sieht er in Antonias weiterer Gefangenschaft – er will sie versorgen und gemeinsam mit ihr um die verlorene Unschuld trauern – eine Art Sühne seiner Tat. Doch die Ereignisse in Madrid machen den Plan zunichte. Matilda erscheint und berichtet, dass die Katakomben durchsucht werden. Obwohl er zunächst zögert, ersticht Ambrosio Antonia schließlich in der Panik, entdeckt zu werden. Dennoch wird er aufgegriffen und festgenommen, und die Öffentlichkeit, einst geblendet durch den „man of holiness“, sieht mit Erstaunen Ambrosios wahres Gesicht.

Ambrosios Ende ist wie Matildas Teufelsanbetung eine Hommage an das Übernatürliche: Im Gefängnis der Inquisition wird Ambrosio von Matildas Geist besucht, der ihm erklärt, dass er durch einen Pakt mit dem Teufel, d. h. durch den Verkauf seiner Seele an das Böse, der Bestrafung entfliehen könnte. Ambrosio zögert, denn, so Brooks, sogar nach all seinen Taten „he retains a vestigial belief in the Christian paradox of salvation. He is unclear about the premises of morality in the post-sacred universe in which he has chosen to live.“⁵⁹ Doch schließlich siegt seine Angst vor den sehr realen Qualen der Folter über die abstrakte Angst vor ewigen Höllenqualen, und er geht den Pakt mit dem Teufel ein. Da er jedoch fälschlicherweise von Satan nur die Flucht aus dem Gefängnis im Gegenzug für seine Seele gefordert hatte, nimmt der ihn direkt mit in die Hölle.

Ambrosios komplexer Charakter macht das Spannungsverhältnis zwischen den Menschenbildkonzepten von Shaftesbury und Mandeville deutlich. Obwohl

⁵⁹ Brooks, „Virtue and Terror“, S. 251.

Ambrosio durch seinen Sadismus und das überragende Interesse an seinem eigenen Wohl auf den ersten Blick ein Mandevillescher Charakter zu sein scheint, denn der Unterschied zwischen seinem „real character“ und seinem „acquired character“ wird erst in der Mitte des Romans gegeben, sind schließlich doch mehr Ansatzpunkte für Shaftesburys Menschenbild zu finden. Obwohl Ambrosios Reue nie lange anhält und ihn nicht vor seinen übermächtigen *passions* schützen kann, so ist er doch ein soziales Wesen, dessen Glück und Identität von der Gesellschaft abhängen. Er lebt nicht nach seiner eigenen Moral, denn wie Anderson treffend formuliert, „he does not attempt to break, but rather to circumvent, the perverse cultural boundaries upon which much of his identity continues to depend“⁶⁰. Sein *moral sense* sagt ihm zwar immer wieder, dass seine Taten falsch sind, sein durch die gesellschaftlichen Regeln und die falsche Erziehung korrumpierter Charakter hat jedoch nicht die Stärke, seine negativen Eigenschaften im Zaum zu halten, und unterdrückt gelegentlich sogar den *moral sense*. Durch seine Erziehung und die rigorose Beschneidung seiner natürlichen Bedürfnisse wird Ambrosios Streben nach Eigenwohl übergroß, nachdem er seine eigenen Bedürfnisse erst einmal entdeckt hat – es wird so dominant, dass er nur aus seinen schlechten, diese Bedürfnisse befriedigenden Gemütsbewegungen heraus handelt. Es gibt jedoch keine eindeutigen Anhaltspunkte dafür, dass Ambrosios Charakter von Grund auf ‚böse‘ ist. Vielmehr unterscheidet er sich, so Sage, von anderen *Gothic villains* wie Manfred oder Montoni „by the extent to which explicitly described social influences are implicated in the perversion of his abilities“⁶¹, denn es wird eindeutig auf seine „dawning virtues“ als Kind und seine hervorragenden Entwicklungsmöglichkeiten hingewiesen, die durch die klösterliche Erziehung zunichte gemacht wurden.

6.1.4. Victoria di Loredani (*Zofloya, or The Moor*)

Charlotte Dacre wurde lange zu den weniger interessanten ‚gotischen‘ Autoren gezählt, deren *Gothic romances*, so Kelly, „no significant artistic achievements“⁶² vorzuweisen hätten. In vielerlei Hinsicht ist diese Beurteilung nicht falsch: Dacres 1806 veröffentlichter Roman *Zofloya, or The Moor* ist mit böseartigen Figuren

⁶⁰ Anderson, „Gothic Heroes“, S. 214.

⁶¹ Sage, „Introduction“, S. xiii.

⁶² Kelly, Gary: *English Fiction of the Romantic Period: 1789-1830*. London: Longman 1989. S. 105.

überladen; es gibt keinen Gegenpol zu diesen Charakteren, Lilla und Henriquez sind derart überzeichnet, dass sie eine Parodie eines gotischen Heldenpaares sind, keine eigenständigen Charaktere; die Verwendung des Erhabenen erschöpft sich in standardisierten Parallelen von Landschaft/Atmosphäre und Geschehen; und letztendlich gibt es keine Auflösung der Diskrepanz zwischen übernatürlichen Ereignissen und den penetrant wiederkehrenden Bewertungen und Ermahnungen des moralisierenden Erzählers. Dennoch setzt sich *Zofloya* von den anderen hier besprochenen Romanen ab, denn Charlotte Dacre stellt keinen mysteriösen *Gothic villain* in den Mittelpunkt sondern einen weiblichen Schurken und zeigt ein „unique portrait of transgressive female subjectivity rarely seen in her times or ours“⁶³. Die Hauptfigur Victoria ist dabei keine klassische *Gothic villainess*, denn sie hat nicht die Funktion, den männlichen Schurken zu unterstützen und ihm zu helfen, sie ist vielmehr ein *Gothic villain* in einem weiblichen Körper und damit die Triebkraft des Romans. Es sind *ihre* Leidenschaften, *ihre* kriminelle Energie, *ihre* Sexualität und *ihr* Willen, die die Handlung vorantreiben und die Wurzel des Übels darstellen. Dass sie dabei die Unterstützung Satans in Form der Figur des Zofloya erfährt, ist eine logische Folge ihrer Gedanken und Taten und keineswegs der Grund für ihre Egozentrik und für die grausame Verfolgung derer, die ihr beim Erreichen ihrer Ziele im Weg stehen. Bereits ein zeitgenössischer Kritiker Dacres erkannte hierzu: „The supernatural agent is totally useless, as the mind of Victoria, whom Satan, under the form of Zofloya, comes to tempt, is sufficiently black and depraved naturally, to need no temptation to commit the horrid crimes she perpetrates“⁶⁴.

So wie sich schon Ann Radcliffe und M. G. Lewis wechselseitig beeinflusst hatten, so ließ sich Charlotte Dacre von ihren beiden Vorgängern inspirieren und entwickelte aufgegriffene Themen und Motive weiter. Michasiw bewertet *Zofloya* als „bold synthesis of the supposedly opposed Gothic forms of Ann

⁶³ Craciun, Adriana: „Charlotte Dacre“. In: Schlueter, Paul (Hg.): *An Encyclopedia of British Women Writers*. New Brunswick (NJ): Rutgers University Press 1998. S. 188.

⁶⁴ Kritik in *Monthly Literary Recreations* 1 vom Juli 1806, S. 80. Zitiert nach: Craciun, Adriana: „Appendix B“. In: Dacre, Charlotte: *Zofloya; or The Moor: A Romance of the Fifteenth Century*. Peterborough (Canada): Broadview Press 1997. S. 261. Über hundert Jahre später wird Joseph Conrad in seinem Roman *Under Western Eyes* zu einem parallelen Schluss über die Natur der gesamten Menschheit kommen: „a belief in a supernatural source of evil is not necessary; men alone are quite capable of every wickedness“ (Conrad, Joseph: *Under Western Eyes*. [1911] London: J. M. Dent and Sons Ltd 1947, S. 151).

Radcliffe and Matthew Lewis⁶⁵, und in der Tat zeigen sich Einflüsse aus den hier bereits besprochenen Romanen dieser beiden Autoren deutlich. Der Bezug auf Lewis wird bereits anhand von Charlotte Dacres Pseudonym klar: Auf den Ursprung des Namens ‚Rosa Matilda‘ in Lewis *Demon-woman* Matilda, die sich als Mönch verkleidet den Namen Rosario gibt, ist bereits von vielen Kritikern hingewiesen worden. Mit Lewis verbindet Charlotte Dacre ebenfalls – sehr untypisch für eine Autorin ihrer Zeit – die Zuordnung zur *School of horror*, da Gewalttaten tatsächlich stattfinden und ihre Ausführung nicht nur suggeriert oder befürchtet wird. In noch höherem Maße untypisch ist, dass diese Gewalt von *Gothic villainesses* mit ungezügelter Leidenschaft und einer deutlichen sexuellen Energie ausgeht – ein Umstand, dem Michasiw die lange Missachtung von Charlotte Dacres Werken zuspricht, denn Victoria als eine „mother-hating triple murderess who dreams of sexual congress with a demon of colour has not been judged a proper model for the young reader“, und das weder im 19. noch im 20. Jahrhundert⁶⁶. Dacres Erforschung der weiblichen Seele, ihr „obsessive layering of the erotic, the violent, and the feminine“⁶⁷ nehmen eine Sonderstellung ein, die besonders im Rahmen der Gender Studies erkannt und untersucht wurde und wird.⁶⁸

In *Zofloya* tragen außer der zentralen Schurkin Victoria auch die meisten anderen Frauenfiguren verschiedene Züge einer *Gothic villainess*: Victorias Mutter Laurina, wenn auch eher eine schwache, beeinflussbare als eine tatkräftige Frau, verlässt ihre Familie aus Leidenschaft zu Count Ardolph, der sie immer wieder zu negativem Verhalten verführt. Die Leidenschaft in ihr ist damit stärker als ihre zunächst tugendhaften Vorsätze. Dabei stellt der Erzähler auch in Frage, ob Laurina im Grunde je tugendhaft war, denn „no temptations crossed her path –

⁶⁵ Michasiw, Kim Ian: „Introduction.“ In: Dacre, Charlotte: *Zofloya, or The Moor*. Oxford: Oxford University Press 1997. S. viii.

⁶⁶ Michasiw, „Introduction“, S. x.

⁶⁷ Dunn, James A.: „Charlotte Dacre and the Feminization of Violence“. In: *Nineteenth-Century Literature*, 53 (1998/1999). S. 310.

⁶⁸ Dabei ist vor allem die Forschungsleistung von Adriana Craciun hervorzuheben, die neben ihrem Beitrag über Charlotte Dacre in *An Encyclopedia of British Women Writers*, Artikel über Körperkonzept in Dacres Werken („Unnatural, Unsexed, Undead: Charlotte Dacre’s Gothic Bodies“. In: Dies.: *Fatal Women of Romanticism*. Cambridge: CUP 2003. S. 110-155.) und Körperkonzept und *Demon-lover* in ihrer Lyrik („I hasten to be disembodied“: Charlotte Dacre, the Demon Lover, and Representations of the Body“. In: *European Romantic Review*, 6 (1995/1996), S.75-97) veröffentlicht hat sowie die Einführung zur Ausgabe von *Zofloya* der Broadview Press („Introduction“. In: Dacre, Charlotte: *Zofloya; or The Moor: A Romance of the Fifteenth Century*. Peterborough (Canada): Broadview Press 1997. S. 9-32).

it required, then, no effort to be virtuous⁶⁹, bis schließlich Count Ardolph auftaucht. Wie Shaftesbury geht der Erzähler hier davon aus, dass erst der Sieg der guten Gemütsbewegungen über eine Versuchung wahre Tugend zeigt. Auch Signora di Modena erhält keine positiven Attribute, denn sie zögert nicht, Victoria auf Geheiß von Count Ardolph wie eine Gefangene zu halten. Sie ist nicht leidenschaftlich, sondern eher wie Madame Cheron tyrannisch und ohne Mitgefühl. Signora Zappi versucht, obwohl verheiratet, den unschuldigen Leonardo zu verführen, und Megalena Strozzi wird so stark von ihren *passions* beherrscht und ist so von Eifersucht und Rachsucht zerfressen, dass sie sogar versucht, ihren früheren Geliebten Berenza umbringen zu lassen. Außer der gutherzigen, aber einfältigen Dienerin Catau tritt im ersten Teil des Romans keine einzige positive Frauenfigur auf. Im zweiten Teil wird Lilla als Gegenpol zu der dunklen und dominanten Victoria eingeführt: Sie verkörpert „the new bourgeois ideal of the ‘civilized’ domestic idol, the professionally feminine girl-woman“⁷⁰. Doch Lilla bleibt blass und uninteressant, und letztlich siegt ihre Tugend nicht über das Böse, sondern sie fällt ihm zum Opfer. Das gesellschaftliche Ideal wird damit nicht propagiert, sondern am Ende ebenso zerstört wie sein Gegenentwurf, weshalb Hoeveler Zofloya als „perhaps the most eccentric female gothic ever penned“ bewertet⁷¹.

Mit Ann Radcliffes *Udolpho* verbindet *Zofloya* ebenfalls ein starkes Band. Die Figur der Victoria und ihre Geschichte weisen erhebliche Ähnlichkeiten zur Geschichte der Laurentini di Udolpho auf, die dem Leser am Schluss von *Udolpho* präsentiert wird und die viele der sich durch den gesamten Roman ziehenden Geheimnisse aufklärt. Laurentinis Geschichte, ihre „illicit love for the count and its murderous outcome“ ist in *Udolpho* die „primordial passion (...), the evil from which all other stems“⁷². Laurentini ist ein Paradebeispiel für die Ansicht Shaftesburys, dass schlechte Eigenschaften nur durch mangelhafte Erziehung hervortreten, durch die ‚richtigen‘ Erziehungsmaßnahmen aber noch in tugendhaftes Verhalten umgelenkt werden könnten: „the friends, who ought to have restrained her strong passions, and mildly instructed her in the art of governing them, nurtured them by early indulgence“ (*Udolpho* 616). So wird Laurentini,

⁶⁹ Dacre, Charlotte: *Zofloya, or The Moor*. Oxford: OUP 1997. S. 4. Im Folgenden als „Zofloya+Seite“ im Text zitiert.

⁷⁰ Hoeveler, Diane Long: „Charlotte Dacre’s *Zofloya*: A Case Study in Miscegenation as Sexual and Racial Nausea.“ In: *European Romantic Review*, 8 (1997), S. 188.

⁷¹ Hoeveler, „Case Study“, S. 188.

⁷² Clery, E. J.: *Women’s Gothic. From Clara Reeve to Mary Shelley*. Tavistock: Northcote House 2000. S. 76.

eine schöne und kluge Frau und „mistress of the all the arts of fascination“, von der „weakness of her principles and the strength of her passions“ (Udolpho 616) geleitet. Als sie sich in den Marquis de Villeroi verliebt, führen diese ungehemmten Leidenschaften schließlich dazu, dass „Laurentini’s fancy, occupied incessantly by one idea, became disordered“ (Udolpho 617). Ihre Fixierung ist so stark, dass sie eine fürchterliche Rache plant, als sie hört, der Marquis habe eine andere Frau geheiratet. Laurentini reist ihm nach Frankreich nach und betört den Marquis erneut, der ihren Verführungskünsten prompt erliegt. Sie redet ihm ein, seine Frau wäre untreu, und gemeinsam vergiften sie die Unschuldige. In diesem Moment jedoch – und hier unterscheidet sich die Radcliffesche Weltsicht mit ihrem zu Grunde liegenden *moral sense* von den grausamen Charakteren Charlotte Dacres – verschwinden all ihre Leidenschaften und sie kann das erreichte Ziel nicht genießen. Im Bewusstsein ihrer Schuld und in tiefer Reue zieht sie sich in ein Kloster zurück, wo sie schließlich der Melancholie verfällt und später sogar „symptoms of insanity“ (Udolpho 621) zeigt. Bei allen Gemeinsamkeiten ist Victoria di Loredani dagegen keine reuevolle *Villainess*, sie zeigt bis zum Schluss *defiance* und damit eine Stärke, die in *Gothic novels* sonst nur männlichen Charakteren zugesprochen wird.

Victorias negative charakterliche Ansätze und die fehlende Lenkung ihrer Leidenschaften in ihrem frühen Umfeld in eine tugendhafte Richtung werden im ersten Drittel des Romans immer wieder überdeutlich herausgestellt. Das erste, was der Leser über Victoria erfährt, ist Folgendes:

„Victoria, though at the age of fifteen, beautiful and accomplished as an angel, was proud, haughty, and self-sufficient – of a wild, ardent, and irrepressible spirit, indifferent to reproof, careless of censure – of an implacable, revengeful, and cruel nature, and bent upon gaining the ascendancy in whatever she engaged.“ (Zofloya 4)⁷³

Dies wird anscheinend auch der Jugend und Unerfahrenheit ihrer Eltern zugeschrieben, doch da ihr Bruder Leonardo „some bright tints“ (Zofloya 4) in seinem ungezügelden Charakter hat, wird der Leser sofort darauf gestoßen, dass die mangelhafte Erziehung nicht der *Ursprung* von Victorias negativen Eigenschaften

⁷³ Dies erinnert in seiner Form der summarischen Kurzcharakteristik an den Eröffnungssatz von Jane Austens Roman *Emma*, der 1816, also genau zehn Jahre später, erschien, aber mit einer gegensätzlichen Charakterisierung: „Emma Woodhouse, handsome, clever, and rich, with a comfortable home and happy disposition, seemed to unite some of the best blessings of existence (...).“ (Austen, Jane: *Emma*. Ware: Wordsworth 1992, S. 19.)

sein kann, sondern ein *Katalysator*, da nur versäumt wurde, Victoria in die richtige Richtung zu lenken und sie tugendhaftes Verhalten zu lehren. Diese falsche Erziehung wird durch die Abwesenheit der Mutter, die ihre Familie für Count Ardolph verlässt, noch verstärkt, wodurch Victorias negativen Charaktereigenschaften freier Lauf gelassen wird. Der Marchese bietet Victorias „dangerous propensities“ keinen Einhalt und so bildet sich die Neigung zu einer „corrupt nature“ aus, obwohl „a firm and decided course of education would so far have changed her bent, that those propensities, which by neglect became vices, might have been ameliorated into virtues“ (Zofloya 14). Dennoch bleibt die Ursache-Wirkung-Relation wie so manches andere bei Dacre verschwommen, und eine Differenzierung zwischen „propensities“ und „nature“ bleibt aus. Obwohl Dacre immer wieder betont, dass Victorias Entwicklung aufgrund von falscher Erziehung und fehlender *role models* den gezeigten Weg einschlägt, weist sie gleichzeitig auch wiederholt darauf hin, dass der Ursprung von Victorias negativem Charakter ohne Zweifel in ihrer natürlichen Disposition liegt: Ihr Vater befürchtet früh, „that her heart was evil“ (Zofloya 15), und nach seinem Tod wird dem Leser deutlich gesagt, dass Victorias Charakter „by nature more prone to evil than to good“ (Zofloya 28) nun ohne tugendhaftes Vorbild keine Chance einer positiven Veränderung mehr hatte. Fest steht jedoch, dass sowohl charakterliche Veranlagung als auch Erziehung eine Rolle spielen. Auch wenn das genaue Verhältnis dieser beiden Aspekte nicht geklärt wird, ist bei Victoria ein starker Anteil der negativen Charaktereigenschaften zu beobachten, denen die Erziehung keinen Einhalt gebietet. Während Ambrosio schon durch ein geringeres Maß an negativen Eigenschaften kombiniert mit einer ‚pervertierten‘ Erziehung zu einem korrupten Charakter ohne persönliche Integrität wurde, bilden Victorias negative Grunddisposition in Verbindung mit ihrer Erziehung und ihren Kindheitserlebnissen eine noch explosivere Mischung, da ihr der *moral sense* komplett zu fehlen scheint.

Victorias Lebensweg gibt ihr kaum eine Chance zu einer positiven Entwicklung. Ann H. Jones bemerkt, dass Victorias Geschichte bis zum Kennenlernen Berenzas „like a report from a social worker’s casebook“ klinge⁷⁴. Die negative Entwicklung wird dabei durch ihre ungezügelte Disposition unterstützt, denn anders als eine *Gothic heroine* erträgt sie die typischen Schicksalsschläge

⁷⁴ Jones, Ann H.: *Ideas and Innovations. Best Sellers of Jane Austen’s Age*. New York: AMS Press 1986. S. 231.

wie den Tod des Vaters und die Gefangenschaft bei Signora di Modena nicht geduldig und wartet auf eine glückliche Wendung. Sie nimmt ihr Schicksal selbst in die Hand und greift aktiv in das Geschehen ein – ein typischer Zug der zentralen *Gothic villains*. Signora di Modena tut währenddessen nichts für eine Erziehung Victorias. Sie möchte vielmehr durch das bloße Wegsperrern der Unzähmbaren deren Willen brechen, was jedoch misslingt. Victoria arbeitet aktiv auf eine Flucht hin und gewinnt mit ihrer schmeichelnden Art die Dienerin Catau für sich, die ihr schließlich, zunächst unbewusst, hilft. Hier wird zum ersten Mal ein weiterer grundlegender Charakterzug Victorias deutlich: ihre Hinterlist, verbunden mit dem Talent zur Beeinflussung Anderer. Sie ist nett zu Catau, weil sie in ihr die einzige Chance sieht, Hilfe bei der Flucht zu erhalten. Sie heuchelt Freundlichkeit, weckt Mitleid und verbirgt ihre egoistischen Ziele perfekt hinter einer Maske. Auf diese Gabe wird später noch zurückzukommen sein, da sie auch für andere Ereignisse des Romans wesentlich ist.

Neben der fehlerhaften, oder vielmehr fehlenden Erziehung wird Victorias Charakter von einem Umstand bestimmt, der diesen Mangel noch verstärkt: Die Familie wird von der Mutter verlassen. Sie brennt nicht nur einmal mit Count Ardolph durch und verlässt ihre Kinder, auch nach dem Tod ihres Mannes, dem sie geschworen hatte „to preserve her [Victoria] from evil, and from the *contamination of bad example!*“ (Zofloya 20, Dacres Markierung), lässt sie sich erneut von Count Ardolph verführen und schiebt Victoria zu Signora di Modena ab. Und tatsächlich nimmt sich Victoria die Mutter als schlechtes Beispiel. Auf der einen Seite hasst sie ihre Mutter – „Mother – *eternally* hast *thou* disgraced us!“ (Zofloya 31) – auf der anderen Seite eifert sie ihr nach. Sie wandelt die Schmerzen, die ihre Mutter ihr bereitet hat, nicht in positive Energie und ein gegensätzliches Verhalten um, obwohl sie das lasterhafte Verhalten ihrer Mutter verurteilt, also anscheinend nach den gängigen moralischen Normen bewertet. Dies ist jedoch kein Beweis für ihren *moral sense*, da diese Verurteilung in ihrem Egoismus begründet liegt und nicht in einer moralischen Bewertung. Hätte ihr das Verhalten genützt, wären sicher keine Einwände von ihr gekommen. Dass Victoria aus moralischer Sicht kein Problem mit dem Verhalten ihrer Mutter hat, zeigt sich darin, dass sie ihr aus Trotz nacheifert. Als sie merkt, dass Berenza sich für sie interessiert, entdeckt sie auch, „that her sentiments were those of envy, and of an ardent consuming desire to be situated *like* that unhappy mother“ (Zofloya 28). Wie die

Mutter, so die Tochter, könnte man hier zunächst denken, doch es gibt wiederum einen wesentlichen Unterschied: Während Laurini aus Schwäche gegenüber einer Versuchung gehandelt hat, aber auch aus ehrlicher Leidenschaft und damit emotionaler – und wahrscheinlich sexueller – Abhängigkeit von Ardolph, ist Victoria berechnend und kalkuliert ihre Vorteile. Berenzas Interesse schmeichelt ihr und verspricht, sie aus ihrer einsamen Situation zu befreien. Dass Ardolph und ihre Mutter gegen eine Verbindung sind, schreibt Victoria nach ihrer Wiedervereinigung mit Berenza der Lieblosigkeit und Eifersucht ihrer Mutter zu:

„Now, then, cruel and ungenerous mother, (...) thou canst no longer deprive me of a happiness similar to that which thou so selfishly enjoyest! (...) Ah! mother, mother! thou didst deceive and betray me; but I shall still live to thank thee for teaching me the path to love and joy.“ (Zofloya 67)

In der Beziehung zu Berenza wird auch Victorias Unfähigkeit zu lieben und die falsche Einschätzung ihrer Gefühle deutlich. Weil Berenza zögert, sie zu heiraten, da er befürchtet, dass sie ihn nicht liebt, ist Victoria sich sicher, dass sie ihn zugunsten ihrer Zukunft davon überzeugen muss, dass seine Befürchtungen unbegründet sind. Dabei gibt sie selbst zu, dass sie nicht weiß, ob ihre Empfindungen mit denen Berenzas gleichzusetzen sind, fühlt jedoch kein Unrecht darin, ihm genau dies vorzumachen. Berenza ist für sie ein Mittel der Befreiung und des Voranschreitens auf ihrem Weg. Dies hat mit Liebe nichts zu tun, und der Erzähler kommentiert dies wie immer deutlich:

„True indeed it was, she did not love the scrupulous, the refined Berenza: she was incapable of loving such a man; nay, she was by nature unfitted to admit so soft, so pure a sentiment as real love. (...) The ambitious, the selfish, the wild, and the turbulent were her's. Her's were the stormy passions of the soul, goading on to ruin and despair – Berenza's were mild, philosophic though proudly tenacious.“ (Zofloya 77 f.)

Dass auch Berenzas Gefühle nicht so rein sind, wie der Erzähler vermitteln möchte, soll hier nur am Rande erwähnt werden: Auch wenn Berenza ein deutlich positiverer Charakter ist als Victoria, will er sie manipulieren und erziehen, ist überheblich, bigott (schließlich fängt er mit Victoria eine Affäre an, weil er sie zum Heiraten zunächst nicht als gut genug empfindet) und letztendlich mehr von ihrem Körper und ihrer Leidenschaftlichkeit gefangen als von ‚reiner Liebe‘.⁷⁵

⁷⁵ Miles weist darauf hin, es wäre Victorias „body, not her mind, that induces his belief in her as an ideal soul-mate. He, as much as Victoria, is a prisoner of surfaces, his rational discourse shut out from inner motives“ (Miles, *Gothic Writing*, S. 185).

Victoria überzeugt Berenza schließlich von ihren ‚aufrichtigen Gefühlen‘, indem sie ihm „after a day of well-acted gloom and oppression of spirits“ (Zofloya 79) vorgaukelt, sie wäre von seiner Zurückweisung so getroffen, dass sie sogar im Schlaf davon spricht. Damit glaubt Berenza endgültig an ihre Liebe, und Victoria ist fest entschlossen, ihn in diesem Glauben zu lassen. Dennoch kann sich Berenza aufgrund Victorias familiären Makels nicht zu einer Ehe entschließen. Als Victoria ihn jedoch vor einem Mordanschlag rettet, entschließt sich Berenza, seinen Stolz zu überwinden und Victoria nicht für die Taten ihrer Mutter verantwortlich zu machen. Victoria ist tief verletzt, als ihr klar wird, dass Berenza sie bisher für keine würdige Ehefrau gehalten hatte, „and, while secretly vowing the offence should never be forgotten, she again harmonised her features, and clothed them with smiles: since such had been the sentiments of Berenza it now became unquestionably a desirable point to become at once his wife“ (Zofloya 127). Einerseits triumphiert sie auf diese Weise doch noch über seinen Stolz und seine Überheblichkeit, andererseits kann sie in Ruhe Rachepläne schmieden, „for busy were her evil thoughts against him“ (Zofloya 127).

In jedem Aspekt in der Beziehung zu Berenza werden Victorias negative Eigenschaften deutlich: ihre Berechnung, ihr Machtstreben und ihre Rachlust, die alle sowohl in ihrer negativen Veranlagung als auch in der fehlerhaften Erziehung und ihrer schlechten sozialen Position begründet liegen, denn trotz ihrer adligen Herkunft vermindert der Fehltritt ihrer Mutter Victorias soziales Ansehen erwiesenermaßen erheblich. Ist Victoria jedoch bis zu diesem Punkt eine eher gewöhnliche *Gothic villainess* – der Leser wurde bisher nur vom Erzähler mit Victorias ungewöhnlicher Bösartigkeit konfrontiert, ihre Taten haben sich noch nicht von denen einer Madame Cheron unterschieden – tritt mit dem Erscheinen von Henriquez ein Wendepunkt ein. Victorias Leidenschaft für Henriquez erwacht sofort, genauso wie ihr Haß auf seine Verlobte Lilla, die Victorias Gegenpol darstellt. Der Erzähler macht dies deutlich, indem er die beiden kurz hintereinander beschreibt:

Victoria: „education had never corrected the evil propensities that were by nature hers: hence pride, stubbornness, the gratification of self, contempt and ignorance of the nobler properties of the mind, with a strong tincture of the darker passions, revenge, hate, and cruelty, made up the sum of her early character. Example, a *mother’s* example, had more than corroborated every tendency to evil (...) Her mind, alas, was an eternal night, which the broad beam of virtue never illumined.“ (Zofloya 132 f.)

Lilla: „Pure, innocent, free even from the smallest taint of a corrupt thought, was her mind; delicate, symmetrical, and of fairy-like beauty, her person so small, yet of so just proportion; sweet, expressing a seraphic serenity of soul, seemed her angelic countenance, slightly suffused with the palest hue of the virgin rose. Long flaxen hair floated over her shoulders: she might have personified (were the idea allowable) innocence in the days of her childhood.“ (Zofloya 133)

Wie Victoria auf die Idee kommen kann, dass Henriquez, der dieses schutzbedürftige Mädchen liebt, „more upon an equality with her“ (Zofloya 134) wäre als Berenza, bleibt völlig unklar. Tatsache jedoch ist, dass die in Victoria aufflammende Leidenschaft so stark ist, dass sich ihre Persönlichkeit und in Folge dessen auch der gesamte Tenor des Romans verändert: „She became even herself astonished, at the violence of the sensations which shook her, and for an instant believed herself under the influence of some superior and unknown power“ (Zofloya 135). Dieses Gefühl, nicht mehr Herrin ihrer Selbst zu sein, kündigt bereits den Einfluss Zofloyas an. Der Diener von Henriquez, ursprünglich ein syrischer Edelmann, erscheint ihr zunächst im Traum. Er verschwindet kurz aus dem Geschehen, niedergestochen von einem anderen, eifersüchtigen Diener. Als er wieder auftaucht – wobei er jedoch nicht, wie er erzählt, genesen ist, sondern Satan in Zofloyas Körper gefahren ist, wie der Leser später erfährt – übt er eine magische Anziehungskraft auf Victoria aus. Zofloya wird mit den Attributen des klassischen *Gothic villain* belegt: „[his] eyes, brilliant and large, sparkled with inexpressible fire“ (Zofloya 145), „his form and attitude (...) was majestic, and solemnly beautiful - not the beauty which may be freely admired, but acknowledged with sensations awful and indescribable“ (Zofloya 150 f.), und er unterstützt Victoria bei ihrem Vorhaben, Henriquez zu erobern. Mit seiner Hilfe vergiftet sie erst Lillas Anstandsdame, dann ihren eigenen Ehemann Berenza, verführt den unter Drogen gesetzten Henriquez, der danach unter Schock stirbt, und ersticht schließlich Lilla und wirft ihre Leiche einen Abhang hinunter. Die Gewalt dieser Taten und ihre Schilderung lassen *Zofloya* zur *School of horror* zählen und unterscheiden Victoria von den *Gothic villainesses* Ann Radcliffes, die sich nicht selbst die Hände schmutzig machen. Victoria ist furcht- und gewissenlos – während sie Berenza langsam vergiftet begegnet sie ihm „[with] unshrinking soul, and eye unabashed by the consciousness of guilt“ (Zofloya 157) – und repräsentiert damit deutlich das von Mandeville beschriebene, vom Eigennutz geprägte Menschenbild. Nur ihr eigenes Wohlergehen zählt, nur ihre egoistischen Wünsche sind

wichtig für sie, und bei deren Durchsetzung geht sie ohne zu zögern und ohne Reue über Leichen. In seinem Schlusswort kommentiert der Erzähler noch einmal Victorias Taten und fragt sich – wie die vorliegende Arbeit – nach den Ursachen des Bösen. Er kommt zu dem Schluss:

„Either we must suppose that the love of evil is born with us (which would be an insult to the Deity), or we must attribute them (as appears more consonant with reason) to the suggestions of infernal influence.“ (Zofloya 268)

Damit verwirft er zwar anscheinend eine Mandevillesche Weltsicht aus Gründen der Theodizee und schreibt das Böse allein teuflischen Einflüssen zu, liefert damit jedoch ein Paradoxon, da der Inhalt des Romans seine Aussage widerlegt. Interessant ist auch, dass die fehlende Erziehung und das schlechte Beispiel der Mutter im gesamten zweiten Teil sowie im Schlusswort überhaupt keine Erwähnung mehr finden. Der Roman scheint so nicht nur inhaltlich sondern auch in Bezug auf die Erklärungsmuster des Bösen aus zwei Teilen zu bestehen. Offenbar handelt es sich hier entweder um ein Problem, das Dacre nicht schlüssig erklären kann und das deshalb nicht gelöst wird, oder um einen Deckmantel für ihre eigentliche, im Schlussfazit abgelehnte Mandevillsche Weltsicht. Für letzteres sprechen vor allem drei Punkte:

1. Victoria hat bereits von Geburt an einen starken ‚bösen‘ Anteil in ihrem Charakter.
2. Zofloya verführt Victoria nicht zum Bösen, sondern wirkt als Katalysator und ist eine Projektion ihres Willens.
3. In dem Roman wird tugendhaftes Verhalten nicht belohnt.

Da der erste Punkt bereits oben besprochen wurde, sollen im Folgenden nur die beiden anderen ausgeführt werden. Zunächst ist also Zofloya als satanisches Prinzip zu untersuchen. Einen interessanten Ansatz bietet hier Ann H. Jones, die feststellt, dass der Interpretation des zweiten Teils von *Zofloya* die Annahme zugrunde liegen muss, dass die Charaktere „representative rather than naturalistic“ seien⁷⁶. Dies trage dem *Romance*-Charakter des Romans Rechnung und führt Jones zu der außergewöhnlichen Feststellung: „If it is read as an allegory achieving a poetic truth (...), then it is possible to see Zofloya not as a supernatural

⁷⁶ Jones, *Ideas and Innovations*, S. 236.

being at all but as an embodiment of the evil in Victoria herself.“⁷⁷ Es gibt verschiedene Anhaltspunkte für die Richtigkeit dieser Feststellung, denn Zofloya weist mehrfach darauf hin, dass er nur durch Victorias freie Entscheidung Macht für sich und seine hinterlistigen Pläne bekomme:

„Your fate, your fortune, fair Signora, will be of your own making: I am but the humble tool, the slave of your wishes; your co-operation with me can alone render me powerful; but fly me, disdain my assistance, and despise my friendship *I sink abashed into myself, and am powerless!*“
(Zofloya 162)

Weitere Anzeichen sind, dass Zofloya Victoria in ihren Träumen erscheint und dass sie instinktiv eine starke Verbundenheit mit ihm spürt – klare Hinweise darauf, Zofloya als Teil von Victorias Psyche zu interpretieren. Der Teufel wird so zu einem psychisch-seelischen und damit natürlichen Wirkungsfaktor. Ob Victoria jedoch von Natur aus ‚böse‘ ist, also dem Mandevilleschen Menschenbild entspricht, oder nicht vielmehr durch ihre Erziehung und Erfahrung negativ geprägt wurde, was mit der Shaftesburyschen Benevolenztheorie vereinbar wäre, bleibt ein ungelöstes Phänomen.

Gleichzeitig ist Zofloya auch als Abspaltung von Victorias maskulinen Anteilen zu sehen. In ihrem Verhältnis zu Zofloya demonstriert Victoria eine für die *Gothic novel* typische weibliche Unterwürfigkeit, ihre Beziehung folgt einem konventionellen patriarchalischen Muster und stellt somit einen „normalizing factor“ dar⁷⁸, der die sonst so unweiblich dominante Victoria in ihre Schranken weist. Eine Interpretation Zofloyas als Victorias negative Seite und damit Victorias als gespaltene Persönlichkeit ist jedoch nicht durchgängig schlüssig – genauso wenig (oder auch genauso viel) wie alle anderen Erklärungsmuster des Bösen.

Ein weiterer Beweis dafür, dass Charlotte Dacres Roman keine religiösen oder metaphysischen Erklärungen des Bösen bieten will, ist darin zu sehen, dass Tugend nicht, wie in vielen *Gothic novels* üblich, belohnt wird. Alle tugendhaften Charaktere werden von böartigen oder zumindest lasterhaften Figuren zugrunde gerichtet: „Vice may not be crowned with happiness here, but neither is virtue“⁷⁹. Loredani wird von seiner Frau verlassen und stirbt, Berenza (wenn auch nur be-

⁷⁷ Jones, *Ideas and Innovations*, S. 236.

⁷⁸ Clery, *Women's Gothic*, S. 115. Clery sieht Zofloya allerdings als übernatürliche Gestalt an. Die Feststellung trifft jedoch genauso für die Interpretation Zofloyas als Victorias Zweites Ich zu – in gewissem Sinne eine moderne Interpretation des gleichen Phänomens.

⁷⁹ Dunn, „Feminization of Violence“, S. 318.

dingt tugendhaft), Henriquez und Lilla werden von Victoria ermordet. Craciun nennt dies, nach Algernon Swinburne, „vivisection of virtue“⁸⁰: Die Macht des Bösen triumphiert über weite Strecken des Romans über die Tugend und zerstört sie unwiederbringlich.

Im Laufe des Romans macht der Erzähler im ersten Teil vor allem natürliche Gründe, d. h. Erziehung und Lebensumstände, dafür verantwortlich, dass sich Victorias bösertige Anlagen ausbilden. Damit unterstützt er die Theorie Shaftesburys, dass negative Charakteranlagen durch entsprechende Erziehungsmaßnahmen eingedämmt und beherrscht werden können, was letztendlich die wahre Tugend zum Vorschein bringen würde: das Streben des Willens nach Tugend. Im zweiten Teil führt Dacre dann übernatürliche Einflüsse ein, die, wie uns der Erzähler Glauben machen will, Victoria zu ihren Taten treiben. Das Schlusswort bekundet dann jedoch, „that the widely held and supposedly ‘reasonable’ faith in human benevolence is in fact as reasonable as believing that ‘infernal influence’ is the cause of crimes“⁸¹, so dass schließlich eine Mandevillesche Weltsicht näher zu liegen scheint. Victorias natürlicher Egoismus, ihr Wille zur Macht, ihre Dominanz und Grausamkeit unterstreichen dies. Bei Victoria zeigt sich das ungelöste Spannungsverhältnis zwischen den gegensätzlichen Menschenbildern Shaftesburys und Mandevilles am stärksten. Die ‚bösen‘ Charaktereigenschaften lassen sich vom Erzähler nicht mehr allein durch die falsche Erziehung und negative soziale Einflüsse wegerklären. Dennoch wird im ersten Teil des Romans in schon penetranter Weise darauf hingewiesen, dass aus Victoria mit der richtigen Erziehung doch noch ein anständiger Mensch geworden wäre – für mich ein Grund, Victoria eben nicht in die dritte Kategorie der triebhaften, durch psychische Störungen gesteuerten *Villains* einzuordnen, sondern die natürlichen Erklärungen als quantitativ überwiegend zu betrachten.

6.1.5. Zwischenresümee

Für die Kategorie der natürlichen Erklärungen des Bösen wurden zwei im Wesentlichen verschiedene Beispiele gezeigt. Erstens die Form der impliziten Erklärung wie bei Ann Radcliffes Figuren dieser Kategorie, die fast rein natürlich erscheint und nur einen Anflug von unerklärtem Bösen mit sich trägt, da man sich als Leser nicht sicher sein kann, ob doch noch etwas Anderes dahinter steckt. Die

⁸⁰ Craciun, „Introduction“, S. 9; dies., „Unnatural, Unsexed, Undead“, S. 115.

⁸¹ Craciun, „Unnatural, Unsexes, Undead“, S. 152.

Charaktere sind vergleichsweise geradlinig konzipiert und werfen keine größeren Rätsel auf. Anders ist es da bei Ambrosio und Victoria: Sie sind besonders interessant, weil bei ihnen im Grunde alle drei Kategorien der Erklärungsmuster zutreffen könnten. Die Gewichtung der Erklärungen ist dabei bei den Figuren unterschiedlich – es überwiegt jedoch bei beiden die explizite Erklärung des Bösen durch natürliche Ursachen. Erziehung und gesellschaftliches Umfeld werden als die vorrangigen Gründe für ihre Bösartigkeit genannt, dennoch wird von den Erzählern bei beiden vordergründig auch der übernatürliche Einfluss Satans für ihren endgültigen Fall verantwortlich gemacht. Gleichzeitig sind sowohl Ambrosio als auch Victoria Opfer ihrer unbeherrschbaren Leidenschaften, sie sind triebgesteuert und manisch. Für den heutigen Leser liegt die Vermutung nahe, dass die übernatürliche Erklärung letztendlich nur als Deckmantel zur Beruhigung der Öffentlichkeit diene. Das Urteil von Dacres Erzähler, das ganze Geschehen müsse auf einen satanischen Einfluss zurückgeführt werden, denn dies erscheine „more consonant with reason“ (Zofloya 268) führt sich selbst ad absurdum. Auch Satans Erklärung gegenüber Ambrosio, er hätte einen „crafty spirit“ (Monk 375), nämlich Matilda, auf die Erde geschickt, um Ambrosios Seele für sich zu gewinnen, gibt Anlass zu analogen Überlegungen. Bei beiden Figuren weisen die Erzähler andererseits immer wieder darauf hin, eine vernünftige Erziehung und die Vermittlung der richtigen moralischen Werte hätten ihre Charaktere in die richtige Richtung lenken und so schließlich alles zum Guten wenden können.

Für alle Figuren dieser Kategorie wird mithin eher die Benevolenztheorie von Shaftesbury in Anspruch genommen als die Mandevillesche These des grundsätzlichen Egoismus des Menschen. Besonders bei Ambrosio wird deutlich, dass er eben kein Beispiel für die *ursprünglichen* menschlichen Leidenschaften „removed from the constraints of culture“⁸² ist, sondern dass seine übermäßige und mit Sadismus gepaarte sexuelle Begierde erst durch Unterdrückung seiner natürlichen Sexualität und seiner natürlichen positiven Eigenschaften entsteht, also eine *von der Gesellschaft geschaffene* Perversion ist. Allein Victoria zeigt Anzeichen angeborender egoistischer und bössartiger Charakterzüge, doch aufgrund des sehr unglücklichen sozialen Umfelds in ihrer Kindheit und angesichts der fortwährenden Hinweise des Erzählers, dass sie sich mit einer entsprechenden Erziehung zum Positiven entwickelt hätte, ist anzunehmen, dass sogar für Victoria Shaftes-

⁸² Watkins, „Social Hierarchy“, S. 123.

burys Aussage zutrifft, es wäre „still something of virtue left, and the creature is not wholly vicious and unnatural“ (Characteristics 176). Der Grund für diese Annahme ist, dass Victoria keine wirkliche Freude an ihrem böartigen Verhalten zeigt, sondern einen Ausweg aus ihrer unglücklichen Situation, ausgelöst durch den Betrug und Verlust der Mutter, sucht. Ohne positive Vorbilder, ohne Anleitung und ausgelöst durch ungerechte soziale Sanktionen (schlechter Ruf ihrer Mutter fällt auf sie zurück), ist auch sie zum großen Teil ein Opfer der Gesellschaft und nicht ihrer eigenen Veranlagung. Das grundsätzlich optimistische Menschenbild wird daher auch in diesem Roman letztendlich zwar in Frage gestellt, aber nicht verworfen, und der Rückgriff auf eine satanische Beeinflussung der Figuren bleibt der Versuch, damit unvereinbare Handlungen unter einem Deckmantel zu verbergen.

6.2. Spezifizierte übernatürliche Ursachen – der Pakt mit dem Teufel

Übernatürliche Ereignisse sind in der *Gothic novel* nicht wegzudenken. Selbst wenn sie wie von Ann Radcliffe am Ende durch eine natürliche Erklärung aufgelöst werden, sind sie für das Schaffen der typisch gotischen Atmosphäre unabdingbar. In Bezug auf das Böse nimmt das Übernatürliche oft sogar eine eindeutige Gestalt an: Satan erscheint im Geschehen und verführt oder beeinflusst den *Gothic villain*, dessen Schandtaten mit den neuen Möglichkeiten, die durch die teuflische Unterstützung entstehen, eine Qualität annehmen, die mit natürlichen Mitteln kaum möglich wäre. Das Übernatürliche hat jedoch von jeher noch eine tiefer liegende Funktion: Ein übernatürliches Böses verschiebt die Schuldfrage – nicht mehr der Mensch sondern etwas Unerklärliches ist für das Böse verantwortlich. Dies dient in erster Linie der Theodizee, womit gleichzeitig ein optimistisches und klar strukturiertes Weltbild geschaffen wird. Mit der Verlagerung des Bösen auf eine externe Figur, die außerhalb der Gesellschaft existiert und sich ausschließlich durch das Böse definiert, wird vermieden, sich mit den antagonistischen Kräften der menschlichen Psyche auseinanderzusetzen.

Die *Gothic novel* akzeptiert die traditionelle Bedeutung des übernatürlichen Bösen nur vordergründig und verwendet sie vor allem als Deckmantel für die grundlegenden psychischen und sozialen Konflikte der Charaktere. Wie im vorangegangenen Kapitel gezeigt wurde, untergräbt die *Gothic novel* nicht selten

auch das gesellschaftliche Bestrafungs-/Belohnungsmodell. Es werden am Ende zwar die gefallenen *Gothic villains*, die sich mit dem Teufel eingelassen haben, der Hölle zugeführt, dennoch wird auch Tugend in den Romanen nicht mehr belohnt. Die Opfer der *Villains* müssen immer leiden und nicht selten ebenfalls sterben. Eher funktioniert hier also noch das christliche Modell, in dem Strafe oder Lohn erst nach dem Tode zu erwarten ist. Allerdings gibt es auch *Gothic villains*, die ihren Pakt mit dem Teufel klüger getroffen zu haben scheinen – nicht zuletzt weil sie ihn bewusst getroffen haben (im Gegensatz zu Victoria di Loredani): Ob Matilda bestraft wird, erfährt der Leser nicht – ihr Verständnis des Pakts beinhaltet jedenfalls keine Höllenqualen. Melmoth fährt zwar letztendlich zur Hölle, hat jedoch – zumindest anscheinend – vorher eine faire Chance, eine arme Seele zu finden, die seinen Platz einnimmt.

Die Teufelsbündler sind keine *Gothic supermen* wie der übernatürliche Satan, sondern menschliche *Villains*, die aufgrund ihrer Verbindung zu Satan im Übergangsbereich zwischen menschlich und übernatürlich existieren. Da die Erlangung übernatürlicher Kräfte in der Natur des Teufelpakts liegt, ist das menschliche Wesen dieser Schurken in keiner Hinsicht eindeutig, jedoch werden sie jederzeit vorrangig von ihren menschlichen Charakterzügen geprägt.

6.2.1. Matilda (*The Monk*)

Die Figur der Matilda hat für die Entwicklung der weiblichen Schurken eine wichtige Rolle gespielt. Sie war nicht nur ein Prototyp für Nachfolgerinnen in späteren *Gothic novels* (wie Victoria di Loredani in *Zofloya* und Matilda di Laurentini in *Zastrozzi*), sondern nimmt auch in der Ahnenlinie der dämonischen Frau/*Femme fatale* allgemein eine wichtige Stellung ein. Mario Praz urteilt, es ließe sich „seit Beginn der Romantik eine traditionelle Linie des Vamps nachweisen. In schematischer Vereinfachung könnte man die Reihe mit Lewis' Matilda beginnen lassen“⁸³. Das Vorbild für diese gotische Schurkin sehen Praz und andere in Cazottes *Diable Amoureux* von 1772, Guthke dagegen bewertet diese Verbindung als zu wage (schon Lewis selbst hatte sich gegen diese Behauptung gewehrt) und weist auf die starken Ähnlichkeiten von Benedicte Nauberts Erzäh-

⁸³ Praz, *Liebe, Tod und Teufel*, S. 170. In der deutschen Übersetzung ist der Begriff ‚Vamp‘ meiner Meinung nach nicht klug gewählt, da er eher ein Begriff des 20. Jahrhunderts ist. Die englische Übersetzung verwendet ‚Fatal Woman‘, ‚Dämonische Verführerin‘ oder ‚Femme fatale‘ würde im Deutschen der Figur der Matilda besser gerecht werden.

lungen *Fischer* und *Ottbert* in den *Neuen Volksmärchen der Deutschen* von 1793 mit dem *plot* und der Matilda-Figur in *The Monk* hin: „In *Ottbert* jedoch handelt es sich genau wie in Lewis' Roman um die Anfechtung eines Mönchs durch eine Frau, die im gleichen Kloster als Mönch verkleidet lebt und das dämonische Werkzeug einer widergöttlichen Macht ist.“⁸⁴

Matilda ist jedoch nicht nur in ihrer Rolle als Vorbild für spätere Schurkinen interessant. Obwohl Ambrosio als eigentlicher *Gothic villain* im Zentrum des Romans steht und Matilda auf den ersten Blick seine heimtückischen Vorhaben nur unterstützt, ist sie bei näherer Betrachtung auf jeden Fall ein Katalysator, wenn nicht sogar die eigentliche Drahtzieherin in Ambrosios Niedergang. Sie ist keine helfende *Gothic villainess*, sondern der Motor bei jeder von Ambrosios Schandtaten, also der eigentliche *Gothic villain*: Durch ihr psychologisches Geschick und ihre Verbindung zu übernatürlichen Mächten wird Ambrosio in eine Spirale des Bösen getrieben, die mit seiner grausamen Zerstörung endet. Sie jedoch wie Wendy Jones nur als „Matilda, the demon-temptress who has corrupted the monk Ambrosio“⁸⁵ zu bezeichnen, würde ihrer Vielschichtigkeit (und der des Ambrosio!) nicht gerecht werden. Dennoch ist Matilda dabei keineswegs ein zwiespältiger *Gothic villain* im bisher verwendeten Sinne, nicht einen Moment zeigt sie Reue oder auch nur Mitgefühl mit ihren bzw. Ambrosios Opfern. Bei Matilda liegt die Zwiespältigkeit nicht auf der psychologischen sondern auf der Darstellungsebene: Lewis lässt offen, ob Matilda ein menschliches Wesen ist, das Verbindung zu dunklen Mächten hat und aus Liebe zu Ambrosio handelt, oder ob sie ein vom Teufel gesandter Dämon in einer schönen weiblichen Hülle ist, der Ambrosios Höllenfahrt initiieren soll. Während Lewis den Leser durch den gesamten Roman hinweg das erstere glauben lässt, erklärt sein Satan am Schluss:

„I saw that you were virtuous from vanity, not principle, and I seized the fit moment of seduction. I observed your blind idolatry of the Madona's picture. I bade a subordinate but crafty spirit assume a similar form; and you eagerly yielded to the blandishments of Matilda“ (Monk 375).

Auch die Literaturkritik spiegelt diesen Konflikt wider. Summers bewertet es als eine Nachlässigkeit Lewis', die offensichtliche Widersprüchlichkeit der Natur Matildas nicht aufzuklären, und lehnt das Ende kategorisch ab: „We cannot

⁸⁴ Guthke, Karl S.: „Die Herkunft des weltliterarischen Typus der ‚Femme Fatale‘ aus der deutschen Volkssage“. In: *Germanisch-Romanische Monatsschrift*, 1956 (37), S. 295.

⁸⁵ Jones, „Desire in *The Monk*“, S. 130.

accept the temptress as a female Mephistopheles. If Matilda was a succubus, many of the preceding incidents are impossible and out of gear.⁸⁶ Diese Meinung ist immer noch vorherrschend, vor allem wenn soziale oder genderspezifische Aspekte diskutiert werden, bei denen man von Matilda als natürlichem Wesen ausgehen muss, um ihre Bedeutung für die patriarchalische Gesellschaft zu analysieren. So erklärt Wright, Matilda „seduces Ambrosio through his own constructions of the idealized female“⁸⁷, und auch Watkins macht die patriarchalische Gesellschaft verantwortlich für Matildas „villainy“, deren emanzipatorische Komponente jedoch durch die konservativen Strukturen des Romans eingeschränkt werde:

„Her appeal and her power come from the fact that she takes the elements of a male-dominated culture and uses them against patriarchal power to free herself. (...) This positive dimension of Matilda’s character of course is offset by the powerful and explicitly-drawn reactionary current running through the story, which not only assigns the free-thinking Matilda to the legions of Satan, but which also defends and even celebrates the rigidly structured social order that prevails.“⁸⁸

Brewer sieht das subversive Element in Matilda in ihrer Umkehrung der Geschlechterrollen begründet⁸⁹, oder vielmehr in ihrem freien Spiel mit ihnen: „For Matilda, gender is performative, and she refuses to be limited to a fixed gender identity in either her physical appearance or her behavior“⁹⁰. Dieses Spiel zeigt sich zunächst nur äußerlich, indem sie sich als Novize Rosario ins Kloster einschleicht, von dem außer seiner Mönchskutte nichts zu sehen ist, der von den anderen aber ganz offensichtlich als Mitbruder akzeptiert wird. Doch schon in der Offenbarungsszene zeigt sich, dass auch ihr Charakter mit traditionell männlichen Eigenschaften durchzogen ist. Dafür gibt es mehrere Indizien: ihre unmissverständliche Liebeserklärung an Ambrosio; die Erziehung durch ihren Onkel, die ihr laut eigener Aussage „more strength and justness than generally falls to the lot of my sex“ (Monk 55) verschaffte; die Hartnäckigkeit mit der sie das Objekt ihrer –

⁸⁶ Summers, *The Gothic Quest*, S. 221.

⁸⁷ Wright, Angela: „European Disruptions of the Idealized Woman: Matthew Lewis’s *The Monk* and the Marquis de Sade’s *La Nouvelle Justine*.“ In: Horner, Avril (Hg.): *European Gothic. A Spirited Exchange 1760-1960*. Manchester/New York: Manchester University Press 2002, S. 46.

⁸⁸ Watkins, „Social Hierarchy“, S. 120 f.

⁸⁹ In dieser Umkehr der Geschlechterrollen sieht Blakemore eine Verbindung zwischen „misogyny and the feminine, Catholic ‘Other’ in eighteenth-century Protestant discourse“ (Blakemore, „Black Mass“, S. 522), worin „the Catholic priest metaphorically becomes the ‘unnatural’ woman seduced by the masculine demon (the aggressive sexual instructor)“ (ebd., S. 525).

⁹⁰ Brewer, William D.: „Transgendering in Matthew Lewis’s *The Monk*“. In: *Gothic Studies*, XXX (6/2), S. 193.

angeblich unschuldigen – Liebe verfolgt hatte und schließlich trotz Ambrosios Priestertum einen Weg fand, ihm nahe zu sein. „My artifice was fortunate“ (Monk 56), erklärt Matilda über ihren Eintritt in das Kloster und schafft damit gleichzeitig das Motto für die weiteren Geschehnisse, denn so wie ihre Verkleidung die Mönche überzeugt, so überzeugt ihre Rhetorik und ihr geschicktes Verhalten Ambrosio immer wieder, neue Sünden zu begehen. Dabei werden die Geschlechterrollen zwischen ihr und Ambrosio immer mehr verschoben. Ist sie am Anfang die unschuldige und ergebene Liebende, wird sie schnell zur leidenschaftlichen Liebhaberin, strengen Ratgeberin und schließlich zur unnachsichtigen Drahtzieherin. Als Ambrosio aufgrund seiner eigenen Sünden Mitgefühl mit Agnes bekommt, die er zuerst schonungslos an die Priorin verraten hatte, reagiert Matilda mit ‚unweiblicher‘ und zu diesem Zeitpunkt ungeahnter Härte: „Rather redouble your outward austerity, and thunder out menaces against the errors of others, the better to conceal your own“ (Monk 199).

Besonders deutlich wird die Gender-Umkehr durch Matildas Dominanz, nicht nur gegenüber Ambrosio, den sie zuletzt sogar als „weak man“ (Monk 366) betitelt, sondern auch gegenüber den dunklen Mächten, von denen sie behauptet: „the enemy of mankind is my slave, not my sovereign“ (Monk 230) und „[the] infernal spirits obey me as their sovereign“ (Monk 365). Neben dem aktiven Part in der Beziehung zu Ambrosio ist sie ihm auch rhetorisch überlegen, hat mehr Mut und eindeutig auch mehr Macht und Einflussmöglichkeiten als er – alles primär der männlichen Rolle zugeschriebene Eigenschaften. Brewer erklärt dazu, Ambrosios Unsicherheit werde durch die Gender-Umkehr noch verstärkt, da sie seine eigene ursprünglich überlegene Position in Frage stellt:

„For him, courage, the ability to take charge, superior judgment, intellectual ability, and ruthlessness are all masculine qualities, or ‘virtues’ and Matilda’s possession of them is both unfeminine and threatening to Ambrosio’s own sexual identity.“⁹¹

Äußerlich entspricht Matilda dem weiblichen Ideal dagegen vollständig, wobei sie sogar noch lieblicher und weniger herb erscheint als andere *Gothic villainesses*. Als sie sich Ambrosio zum ersten Mal zeigt, erblickt er die Züge seiner bewunderten Madonna: „The same exquisite proportion of features, the same profusion of golden hair, the same rosy lips, heavenly eyes, and majesty of counte-

⁹¹ Brewer, „Transgendering“, S. 198.

nance“ (Monk 73). Die Strategie der Gender-Umkehr wurde auch von Charlotte Dacre für die Figur der Victoria aufgegriffen, die im Laufe des Romans *Zofloya* jedoch auch äußerlich eine immer maskulinere Form annimmt. Matilda dagegen täuscht zunächst durch ihr unschuldiges Aussehen, und ihre Schönheit erhält erst durch die Verbindung mit den dunklen Kräften „a wild imperious majesty“ (Monk 365).

Als Einzige verbindet Singh Matildas Rolle als Freigeist in einer regulativen Gesellschaft mit ihrer möglichen Übernatürlichkeit, und zwar indem sie Matilda als abstraktes Konzept betrachtet, als „Allegorie einer liberalen Gesinnung, die sich über alle patriarchalischen, unterdrückenden Strukturen hinwegsetzt.“ Damit möchte sie Watkins’ Bewertung differenzieren und Matilda als „Prinzip der Freiheit“ etablieren.⁹² Singh sieht Matilda jedoch auch eindeutig als Gesandte Lucifers (allerdings durch einen Pakt an ihn gebunden und nicht in ihrem ursprünglichen Wesen ein böser Geist), die Ambrosios Fall initiieren soll, ihm aber gleichzeitig das „Licht der Erkenntnis von Gut und Böse“⁹³ bringt und damit Selbsterkenntnis und Selbsterfahrung.

Peter Grudin dagegen betrachtet Matilda als ausschließlich dämonisches Wesen, das alle – die Romanfiguren, die Leser, die Kritiker – kunstfertig täuscht. Er erklärt in seinem 1975 erschienenen Artikel „*The Monk: Matilda and the Rhetoric of Deceit*“, Ambrosio sei keineswegs allein „in his misperception of Matilda’s nature. Her dark influence is still alive in contemporary criticism.“⁹⁴ Grudin beurteilt Matildas psychologisches Geschick, mit dem sie Ambrosio für sich gewinnt und immer wieder zu neuen Sünden und Verbrechen treibt, als „abnormal consciousness on her part“ und als „non-human sensibility“⁹⁵. Ihr für eine Liebende ungewöhnliches, uneifersüchtiges Verhalten und ihre Initiation und Förderung von Ambrosios Schandtaten „suggest that her interest is not in the man, but in his perdition.“⁹⁶ Dennoch sei es wichtig, dass Matildas Täuschung der anderen Figuren (und nicht zuletzt auch des Lesers) stets aufrecht erhalten wird, denn „[all] of her potent rhetoric has been based on the idea that she is a mor-

⁹² Singh, *Personalisierung des Bösen*, S. 149.

⁹³ Singh, *Personalisierung des Bösen*, S. 149.

⁹⁴ Grudin, Peter: „*The Monk: Matilda and the Rhetoric of Deceit*“. In: *The Journal of Narrative Technique*, 1975 (5). S. 143.

⁹⁵ Grudin, „*Rhetoric of Deceit*“, S. 139.

⁹⁶ Grudin, „*Rhetoric of Deceit*“, S. 139.

tal.“⁹⁷ Dies ist aber nur eine Täuschung, und für Grudin ist Matilda keineswegs eine „natürliche“ Versuchung, womit er Ambrosio auch die Schuld an seinem eigenen Fall abnimmt: „One reason that Ambrosio cannot resist temptation is that it is not only attractive, but unrecognizable.“⁹⁸ Wie beim Einsatz aller übernatürlichen Wesen verschiebt sich mit dieser Interpretation die Schuldfrage, zumindest in ihrem wesentlichen Teil, vom Menschen hin zu dunklen, übernatürlichen Kräften, gegen die er machtlos ist.

Lewis selbst löst Matildas widersprüchliche Natur nicht auf, sondern schürt sie immer wieder. Auf den letzten 15 Seiten des Romans lässt er Matilda erst vor der Inquisition ängstlich zusammenbrechen und um Gnade flehen (Mensch), danach als durch Satan Gerettete in Ambrosios Zelle erscheinen, um ihn zu überzeugen, Gott abzuschwören (Teufelsverbündete), um sie schließlich von Satan als von vornherein in seinem Dienst stehend bezeichnen zu lassen (Dämon). Doch egal welcher der beiden Welten sie auch ursprünglich angehört, der natürlichen oder der übernatürlichen, sie bildet durch den gesamten Roman hinweg die Verbindung zwischen beiden und ist Auslöser und Katalysator für Ambrosios Fall. Ihr Manipulationstalent spielt sie von Anfang an aus, denn auch wenn sie wirklich in Ambrosio verliebt gewesen sein sollte und nicht der gesamte Gang der Dinge von vornherein geplant war – wie Grudin behauptet –, ist bereits die erste Verführungsszene kein Zufall. Und so lieblich und unschuldig-verführerisch ihr Äußeres zunächst scheint, so skrupellos und egozentrisch ist ihr Wesen. Sie ist ein durch und durch Mandevillescher Charakter, dem das eigene Wohlergehen und Vergnügen wichtiger sind als gesellschaftliche oder religiöse Moralvorstellungen. Brewer bewertet ihren philosophischen Hintergrund folgendermaßen: „Matilda’s arguments also seem to be derived, anachronistically, from this philosophical tradition [Hobbes, Locke, La Mettrie, D’Holbach] and privilege desire over morality, selfishness over altruism.“⁹⁹ Er übersieht dabei jedoch, dass diese philosophische Tradition keineswegs anachronistisch ist, sondern die Diskussion um Altruismus oder Egoismus weitergeführt wurde und das Interesse an ihr durch die französische Revolution neu entfacht wurde. In der *Gothic novel* ist dies deutlich zu erkennen, wobei Matilda eindeutig die Position vertritt, dass Egoismus der bestimmende Charakterzug des Menschen ist und nur das Ausleben

⁹⁷ Grudin, „Rhetoric of Deceit“, S. 141.

⁹⁸ Grudin, „Rhetoric of Deceit“, S. 142.

⁹⁹ Brewer, „Transgendering“, S. 199.

dieses Egoismus und die Befriedigung der eigenen Bedürfnisse ein glückliches Leben versprechen.

Dies wird ihr im Gegensatz zu Ambrosio jedoch keineswegs zum Verhängnis. Da sie gewiefter und furchtloser ist als er, scheint sie jeglicher weltlicher oder nach-weltlicher Strafe zu entgehen. Irwin fasst dies zusammen: „She is a charming personification of evil – beautiful, enticing, self-sacrificing, intelligent, resourceful. She goes unpunished and unrewarded except for glory in the service of Lucifer.“¹⁰⁰ Dies macht die Essenz Matildas aus – sie ist ein komplett unabhängiger und fast schon autarker Charakter. Alle Bindungen, die sie an Menschen oder übernatürliche Wesen hat, scheinen von ihr selbst gesteuert zu werden und so lose zu sein, dass sie sie zwar zu ihrem Vorteil und Vergnügen nutzt, aber nicht von ihnen abhängig ist oder durch sie verletzt werden kann. Selbst ihre Aussage „yet I purchase my liberty at a dear, at a dreadful price“ (Monk 365) erscheint nur als Zugeständnis an den sensiblen Leser, denn sie glaubt nicht an göttliche Bestrafung sondern an satanische Belohnung, an eine Existenz auf dem „level of superior beings“ (Monk 366). Ihre *defiance* und geistige Unabhängigkeit machen sie furcht- und reuelos. Sie ist in ihrem Selbstbild und Lebensweg weder auf gesellschaftliche Stellung noch auf Bestätigung angewiesen, sondern existiert in ihrem eigenen Universum.

6.2.2. Melmoth (*Melmoth the Wanderer*)

Charles Robert Maturins 1820 erschienener Roman *Melmoth the Wanderer* wird in der Literaturkritik meist als „Gothic romance to end all Gothic romances“¹⁰¹ bezeichnet, die mit einem finalen Paukenschlag die Ära der *Gothic novel* beschließt, indem sie alle wichtigen gotischen Themen und Motive aufgreift und in einem Werk vereint. Da gibt es die klassisch schauerromantischen Sequenzen mit ihrer *gothic machinery* wie in „The Tale of the Spaniard“, der Hochzeitsszene von Melmoth und Immalee/Isidora oder auch in der Rahmenhandlung. Auch die Naturdarstellungen, die unmittelbar mit der Psychologie der Figuren verbunden sind, fehlen in *Melmoth* nicht. Anders als bei Radcliffe, die „picturesque views which mirror a moral and transcendental ideal“ bevorzugt, sind Maturins Naturbeschreibungen jedoch „gloomy and portentous, referring the protagonists and the reader

¹⁰⁰ Irwin, M. G. „*Monk*“ Lewis, S. 54.

¹⁰¹ Sage, Victor: „Introduction“. In: Maturin, Charles Robert: *Melmoth the Wanderer*. London: Penguin 2000. S. viii.

to the evil side of Nature's workings".¹⁰² Maturin verwendet außerdem typisch gotische Themen wie Schuld, Familiengeheimnisse, Verfolgung, Mord innerhalb der Familie und vor allem, schließlich war er Geistlicher, die grausamen Folgen pervertierter Religionsauffassung und -ausübung¹⁰³.

Das Interesse am Schauerroman, vor allem in seiner klassischen Form, hatte im zweiten Jahrzehnt des 19. Jahrhunderts bereits abgenommen. Die ‚späten‘ *Gothic novels* wie Mary Shelleys *Frankenstein; or The Modern Prometheus* von 1818, Maturins *Melmoth* von 1820 und auch James Hoggs *Confessions of a Justified Sinner* von 1824 (das zeitlich bereits außerhalb der klassischen Periode der *Gothic novel* liegt) nutzen gotische Motive in einem veränderten, meist realistischeren Rahmen als ihre Vorgänger. Trotz übernatürlicher Elemente ist das Setting (in *Melmoth* das der Rahmenhandlung) zeitlich und räumlich nicht mehr distanziert, so dass eine Kritik an zeitgenössischen Phänomenen deutlich wird. Maturin verstärkt dies in *Melmoth* zusätzlich durch die Fußnoten, die sich durch den gesamten Roman ziehen und auf Parallelen zu realen Ereignissen hinweisen. Ihre Wirkung auf den Leser ist eine Authentifizierung von Maturins Themen und Kritikpunkten. Die Aufnahme von *Melmoth* war wie so oft beim Schauerroman zwiegespalten. Obwohl der Roman ins Französische und Deutsche übersetzt wurde und im 19. Jahrhundert großen Nachhall besonders in Frankreich fand¹⁰⁴, prangerten ihn frühe Rezensionen, wie das *Quarterly* 1821, wegen „nonsense, want of veracity, blasphemy, brutality, and ‘dark, cold-blooded, pedantic obscenity’“¹⁰⁵ an.

Die grundlegende Rahmenhandlung von *Melmoth* ist die Geschichte des *Overreachers* John Melmoth, der, getrieben von seinem Wissensdurst und Machtstreben, einen Teufelspakt eingeht, der ihm übernatürliche Fähigkeiten und 150 zusätzliche Lebensjahre im Austausch gegen seine Seele zuspricht. Der Vertrag beinhaltet jedoch auch, dass Melmoth seinem Schicksal entgehen kann, wenn er einen anderen Menschen findet, der so verzweifelt ist, dass er Melmoths Platz einnehmen würde. Melmoth verbringt so seine Zeit damit, jemanden zu suchen,

¹⁰² Kullmann, Thomas: „Nature and Psychology in *Melmoth* and *Wuthering Heights*“. In: Tinkler-Villani, Valeria und Peter Davidson (Hg.): *Exhibited by Candlelight. Sources and Developments in the Gothic Tradition*. Amsterdam: Rodopi 1995. S. 100.

¹⁰³ Für eine ausführliche Analyse von Konfessionalität in *Melmoth* siehe Prokisch, *Fanatics, Hypocrites, Christians*, S. 289-382.

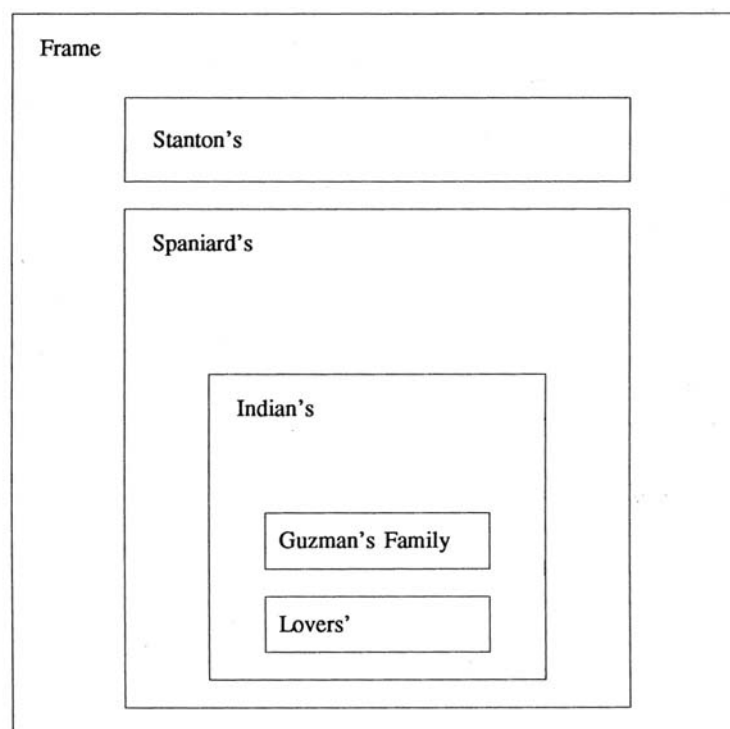
¹⁰⁴ Siehe dazu z. B. Coughlan, Patricia: „The Recycling of *Melmoth*: ‚A Very German Story’“. In: Zach, Wolfgang und Heinz Kosok (Hg.): *Literary Interrelations. Ireland, England and the World. Volume 2, Comparison and Impact*. Tübingen: Gunter Narr 1987, S. 181-191.

¹⁰⁵ Sage, „Introduction“, S. xii.

der mit ihm tauschen würde, um seinen Teil des Teufelpakts nicht einlösen zu müssen und am Ende seines Lebens doch noch Erlösung zu finden.

Der Roman unterscheidet sich von anderen *Gothic novels* schon allein durch seinen komplizierten Aufbau. Oft ist im Schauerroman von Manuskripten und eingeschobenen Geschichten Gebrauch gemacht worden, doch niemals so konsequent und zugleich verwirrend wie von Maturin. Der Roman besteht außer aus der 1816 spielenden Rahmenhandlung aus Manuskripten und mündlichen Erzählungen verschiedener Personen, die ineinander verschachtelt sind:

Abbildung 3. Struktur der „Tales“ in Melmoth nach Stott¹⁰⁶



Verschiedene Kritiker haben bereits versucht, die Handlung des Romans zu entwirren. So zerlegt Kramer ihn in seine Rahmenhandlung und die einzelnen „Tales“ und interpretiert diese in gewissem Sinne unabhängig von einander.¹⁰⁷ Für Stott stellen die einzelnen „Tales“ dagegen keine bloßen Handlungsblöcke dar: Die verschachtelte Struktur des Romans hat für ihn vor allem die Funktion, Melmoths Charakter von verschiedenen Seiten und immer wieder neu zu zeigen und „Maturin’s dark vision of the world“ zu verstärken:

¹⁰⁶ Stott, G. St. John: „The Structure of *Melmoth the Wanderer*“. In: *Études Irlandaises*, 7 (1987), S. 42.

¹⁰⁷ Kramer, Dale: *Charles Robert Maturin*. New York: Twayne 1973. S.102-126.

„By opting for multiple narrators and tales unfolding within tales rather than a simple, chronologically ordered narrative (or series of narratives), Maturin was able to heighten the effect of the Wanderer’s appearances (...), so the violence, evil, and despair in *Melmoth* seem multiplied and intensified by their juxtaposition in the interpolated tales.“¹⁰⁸

Null zeichnet in seinem Artikel „Structure and Theme in *Melmoth the Wanderer*“ die Chronologie der Ereignisse nach, die sich zwischen dem Abschluss des Teufelspaktes 1666 und Melmoths Höllenfahrt 1816 bewegen.¹⁰⁹ Neben der verwirrenden zeitlichen Abfolge ändert sich auch die Erzählperspektive ständig, so dass der aktuelle Erzähler von der Geschichte ‚aufgesogen‘ wird und der Leser oft vergisst, wer gerade erzählt. Bayer-Berenbaum erklärt, Maturin unterstütze diesen „temporary lapse of perspective by not mentioning the speaker for many pages“¹¹⁰. Die Ereignisse üben so eine direktere Wirkung auf den Leser aus, da er sie scheinbar aus erster Hand erfährt – ohne die objektive Vermittlung durch einen außenstehenden Erzähler. Leigh geht hier noch einen Schritt weiter und bewertet Maturins Methode als Ausdruck der Grenzen der Sprache und des „ironic questioning of the limits and capabilities of narration itself“.¹¹¹ Dadurch zerstöre Maturin die Annahme, Erzähler und erzählte Ereignisse seien rational trennbar, da sie in *Melmoth* immer wieder miteinander verschmelzen. Diese Unfähigkeit der Sprache, Rationalität und damit Sicherheit zu schaffen, brächten den Mensch schließlich in einen Bereich, in dem er hilflos seinem irrationalen Selbst ausgeliefert sei.¹¹² Tatsächlich leidet beispielsweise Monçada in den emotional angespanntesten Momenten stets unter der Unmöglichkeit, sich verbal vermitteln zu können, und steht somit dem Schrecken immer wieder allein gegenüber. Als er anfangen möchte, John Melmoth seine Geschichte zu erzählen, versucht er vergeblich „to arrange his ideas, or rather his language“ und begründet seine Aufre-

¹⁰⁸ Stott, „Structure of *Melmoth*“, S. 50.

¹⁰⁹ Null, Jack: „Structure and Theme in *Melmoth the Wanderer*“. In: *Papers on Language & Literature*, 13 (1977), S. 138 f. Es wurde oft darauf hingewiesen, dass neben dem Jahr 1666 – für einen Teufelspakt schon wegen des Symbolgehalt prädestiniert – auch das Jahr 1646, das Datum des Portraits, von Maturin für den Abschluss des Paktes ins Spiel gebracht wird. Da dieser jedoch auf 150 Jahre festgelegt ist, ist von 1666 auszugehen.

¹¹⁰ Bayer-Berenbaum, Linda: *The Gothic Imagination*. Rutherford (NJ): Fairleigh Dickinson University Press 1982. S. 87. Zur Erzählperspektive siehe auch Lew, Joseph: „Unprepared for Sudden Transformation?: Identity and Politics in *Melmoth the Wanderer*“. In: *Studies in the Novel*, 26 (1994), S. 178 f.

¹¹¹ Ehlers, Leigh A.: „The ‘Incommunicable Condition’ of Melmoth“. In: *Research Studies*, 49 (1981), S. 171.

¹¹² Ehlers, „Incommunicable Condition“, S. 180 f.

gung damit, dass er sie bislang für „incommunicable as it was incredible“ hielt¹¹³. Auf der Flucht durch die unterirdischen Gänge des Klosters, verspürt er einen „fiery thirst of the soul for communication, where all communication was unutterable, impossible, hopeless“ (Melmoth 216). Später bezeichnet er Melmoths Angebot, ihn aus dem Gefängnis der Inquisition zu befreien, wenn er dafür Melmoths Platz einnähme, als „incommunicable condition“ (Melmoth 264), die er nur einem Priester mitteilen könnte.

Im Gegensatz zur Unfähigkeit der Sprache und damit der Zivilisation, die emotionalen Nöte der Menschen auszudrücken und zu lindern, steht die Verbindung zur Natur, die in „The Tale of the Indians“ deutlich wird:

„How often does nature thus become an involuntary interpreter between us and our feelings! (...) Alas! how deceitful and inadequate we feel the language of man, after love and grief have made us acquainted with that of nature! – the only one, perhaps, capable of a corresponding sign for those emotions, under which all human expression faints. What a difference between *words without meaning*, and that *meaning without words*, which the sublime phenomena of nature (...) convey to those who have ‘ears to hear’.“ (Melmoth 357)

Dabei ist Maturins Naturbild keineswegs ein benevolentes wie bei Shaftesbury oder Radcliffe. Kullmann weist darauf hin, dass es eine „dark and disorderly nature“¹¹⁴ ist, die zwar wie in der Beziehung zum Naturkind Immalee benevolent wirken kann, es letztenendes jedoch nicht ist: „Immalee’s appreciation of nature, however, is solely due to her own qualities and her own state of mind, not to any universal order. Melmoth, on the other hand, perceives tranquillity in nature as deceptive.“¹¹⁵

Auch auf anderen Ebenen werden die irrationale, dunkle Seite des Menschen und dessen Suche nach Erlösung thematisiert. Eggenschwiler bezeichnet den Roman als „almost an anthology of Gothic fiction“¹¹⁶, da Maturin sich so vieler verschiedener gotischer Motive bediene, weist jedoch gleichzeitig darauf hin, dass Maturin „the ethical, philosophical, and psychological significances of the Gothic form“ besser durchdrungen hätte als seine Vorgänger. Dies finde darin Ausdruck, dass er nicht mit „moral ambiguities and unresolved paradoxes“ spiele,

¹¹³ Maturin, Charles Robert: *Melmoth the Wanderer*. London: Penguin 2000, S. 81. Im Folgenden „Melmoth+Seite“ im Text zitiert.

¹¹⁴ Kullmann, „Nature and Psychology“, S. 100.

¹¹⁵ Kullmann, „Nature and Psychology“, S. 102.

¹¹⁶ Eggenschwiler, David: „*Melmoth the Wanderer*: Gothic on Gothic“. In: *Genre*, 8 (1975), S. 165.

sondern zeige, „that man’s demonic drives were closely related to his striving for salvation“. Dadurch entstehe „a complex and coherent image of man“, das sowohl durch natürliche und soziale Qualitäten als auch durch Spiritualität und die Suche nach dem Übernatürlichen geprägt sei, und so romantische Ideen propagiere.¹¹⁷ Und auch Dawson, der Paradoxe für ein zentrales Thema der *Gothic novels* hält, das diese mit der Romantik verbindet¹¹⁸, sieht die Funktion dieser Paradoxe darin, dass „they seek to unify experience by showing that any rational, logical attempt to analyze and distinguish the realities of experience and emotion cannot succeed fully“¹¹⁹. Das Übernatürliche wird in Melmoth so eher als eine Form von Spiritualität verwendet und hat nicht mehr die Funktion der Personalisierung des Bösen oder der Verführung der Menschen, denn der Mensch ist, so Melmoth, von sich aus bereits schlechter als er durch jede Verführung durch den Teufel werden könnte:

„I tell you, whenever you indulge one brutal passion, one sordid desire, one impure imagination – whenever you uttered one word that wrung the heart, or embittered the spirit of your fellow-creature – whenever you made that hour pass in pain to whose flight you might have lent wings of down – whenever you have seen the tear, which your hand might have wiped away, fall uncaught, or forced it from an eye which would have smiled on you in light had you permitted it – whenever you have done this, you have been ten times more an agent of the enemy of man than all the wretches whom terror, enfeebled nerves, or visionary credulity, has forced into the confession of an incredible compact with the author of evil (...) *What enemy has man so deadly as himself?*“ (Melmoth 485, meine Markierung, AG).

Eine pessimistische Weltsicht im Tenor Mandevilles ist also wahrscheinlich und wird durch die verschiedenen im Roman versammelten Geschichten gestützt: heuchlerische und brutale Zustände in Familien und Klöstern¹²⁰, also an den vermeintlich ‚sicheren‘ Orten des Lebens, Inquisition und Barbarei, Armut und Hunger, Sadismus und immer wieder Mord – die Opfer finden in ihrem Leben niemals einen Ausweg aus ihren hoffnungslosen Situationen. Dennoch ist

¹¹⁷ Eggenschwiler, „Gothic on Gothic“, S. 166 + 178. Vgl. auch Kielys Einschätzung, Maturins Darstellung verschiedener Personen in Zuständen der Hilflosigkeit, einer höheren Macht ausgeliefert, sei „a romantic vision of man’s fallen state as emblemized by his incapacity to maintain stability and proportion in a life encircled by pain and death“ (Kiely, *Romantic Novel*, S. 197).

¹¹⁸ Dawson, Leven M.: „Melmoth the Wanderer: Paradox and the Gothic Novel“. In: *Studies in English Literature 1500-1900*, 8 (1968), S. 621.

¹¹⁹ Dawson, „Paradox“, S. 631 f.

¹²⁰ Maturin echot hier Lewis, indem er Monçada sagen lässt: „The virtues of nature are always deemed vices in a convent“ (Melmoth 119).

Melmoth, so Astle, „almost a hopeful book, allowing the maintenance of individual integrity through the refusal of Melmoth's offer; nevertheless, in no other period of the history of the Gothic are the plots so dark“¹²¹.

Melmoth the Wanderer ist nicht nur ein ‚einfacher‘ *Gothic villain*, sondern wäre nach Varmas Terminologie ein *Gothic Superman*, da er durch den Teufelspakt übernatürliche Eigenschaften erlangt: Ein 150 Jahre längeres Leben, ohne zu altern, und die Fähigkeit, sich „with the swiftness of thought“ (Melmoth 601) an jeden Ort der Welt bewegen zu können. Er ist dabei jedoch kein übernatürliches Wesen, denn sein Menschsein bestimmt seinen Charakter durch den gesamten Roman hindurch: Er ist ein von Hybris geprägter *Overreacher*, dem sein Platz in der göttlichen Ordnung nicht ausreicht. Deshalb trifft Hennellys Einschätzung, Melmoth würde sich „from a demon who ‘cannot weep’ to an authentic human being whose last request is for a ‘glass of water’“¹²² entwickeln, auch so nicht zu. Wie schon Mathilda ist Melmoth kein Dämon. Er hat bestimmte dämonische Attribute durch den Teufelspakt erworben und dafür einige menschliche Eigenschaften auf Zeit abgegeben, was am Ende des festgelegten Zeitraum wieder rückgängig gemacht wird. Dennoch ist er nie ein Helfer Satans, denn er ‚arbeitet‘ gewissermaßen nur für sich: Er führt seine Opfer nicht in Versuchung, um Satan noch mehr Seelen zu verschaffen, sondern ausschließlich, um seine eigene Seele zu retten. Dazu Sturm: „Damit ist eine theologische Dimension des alten Themas verloren und eine menschliche gewonnen. Um seiner Erlösung willen hat Melmoth sich statt an das Jenseits an das Diesseits zu halten.“¹²³ Anders als bei seinem Vorgänger Lewis taucht der Teufel in Maturins Roman auch nicht direkt auf, selbst Melmoths Höllenfahrt wird nur als „The Wanderer's Dream“ beschrieben, ohne den klassischen Auftritt Satans.

Melmoths facettenreicher Charakter wird durch die verschiedenen Geschichten und Erzähler von unterschiedlichen Seiten beleuchtet, so dass der Leser, so Stott, Melmoths Natur immer wieder neu bewerten muss:

„Melmoth seems to be little more than a ghost in the first section of the frame tale, and to be Mephistophilis in that of Stanton; but he is man rather

¹²¹ Astle, Richard: „Melmoth the Wanderer“. In: *Survey of Modern Fantasy Literature*. Band 2. Hg. von Frank N. Magill. Englewood Cliffs (NJ): Salem Press 1983. S. 1002.

¹²² Hennelly, Mark: „*Melmoth the Wanderer* and Gothic Existentialism“. In: *Studies in English Literature 1500-1900*, 21 (1981), S. 666.

¹²³ Sturm, Dieter: „Nachwort“. In: Maturin, Charles Robert: *Melmoth der Wanderer*. München: Carl Hanser 1969, S. 985.

than spirit in the second section of the frame tale and the first half of Monçada's narrative, while in the second half of the Spaniard's Tale he is modelled on Ahasuerus, the Wandering Jew. Again, while he is Satan's servant for most of the Tale of the Indians, and the Tale of Guzman's Family, (...) we see him instead as Faust (or Faustus) in the Lover's Tale, the ending of the Tale of the Indians and the final section of the frame.¹²⁴

Besonders auf die Parallelen zur Faust-Figur wird immer wieder hingewiesen.¹²⁵ Dabei ist bemerkenswert, dass Melmoth die Merkmale des Faust mit denen des Mephistopheles vereint: Er ist „a haunting and haunted figure“¹²⁶, getrieben von seinem Streben nach Wissen und seiner Neugier geht er den Teufelspakt ein, wird aber seiner Situation überdrüssig, da es für ihn bald nichts Neues mehr zu entdecken gibt („He knew more than man could tell him, or woman either“, Melmoth 400). Allein die Unschuld des Naturkinds Immalee, in der Maturin die Konzepte *virtue* und *nature* verknüpft, mit ihrer „perfect and unsullied freshness“ bringt Melmoths Seele Erleichterung und wird zur „Oasis of his desert“ (Melmoth 400). In seiner Beziehung zu Immalee/Isidora manifestiert sich auch der byronische Aspekt von Melmoths Charakter, „a man damned by his own act to be a danger to those he loves“¹²⁷, und es zeigt sich die typische gotische Zwiespältigkeit: Melmoth ‚verfolgt‘ Immalee, nimmt ihr ihre seelische und geistige Unschuld, indem er ihr von der Bösartigkeit der Welt und der Menschen berichtet, zögert aber schließlich, ihre Liebe für seine Rettung auszunutzen, und verlässt sie als Beweis seiner Liebe zu ihr: „on this spot receive the proof of my eternal gratitude. On this spot I renounce your sight! – I disannul your engagement! – I fly from you for ever!“ (Melmoth 407). Schließlich heiratet er sie doch heimlich und beschuldigt später ihren Vater, dies nicht verhindert zu haben: „you were warned – but you neglected the warning – I adjured you to save your daughter – *I best* knew her danger (...) – *I stood between myself and her* – I warned – I menaced – it was not for me to intreat. Wretched old man – see the result!“ (Melmoth 584). Kramer weist darauf hin, dass Immalee/Isidora durch die Hochzeit mit Melmoth und das Versprechen, für immer an seiner Seite zu sein, jedoch keineswegs verdammt sei,

¹²⁴ Stott, „Structure of *Melmoth*“, S. 49 f.

¹²⁵ Einen ausführlichen Vergleich zu Goethes Faust bietet Syndy M. Conger in *Matthew G. Lewis, Charles Robert Maturin and the Germans: An Interpretative Study of the Influence of German Literature on Two Gothic Novels*. Salzburg: Universität Salzburg 1977. S. 163-191. Siehe auch Vuillemin, Marie-Christine: „*Melmoth the Wanderer: An English Representation of Faust*“. In: *Mythes, Croyances, et Religions dans le Monde Anglo-Saxon*, 7 (1989), S. 143-149.

¹²⁶ D'Amico, Diane: „Feeling and Conception of Character in the Novels of Charles Robert Maturin“. In: *Massachusetts Studies in English*, 9 (1984), S. 42.

¹²⁷ Astle, „*Melmoth the Wanderer*“, S. 1000.

denn „the decision to join Melmoth in his damnation must be a conscious one. When she agrees to marry Melmoth, she does it without conditions“¹²⁸. Erst als Melmoth sie im Gefängnis der Inquisition heimsucht und ihr seine „terrible condition“ (Melmoth 595) im Austausch gegen ein Leben mit ihm auf ihrer Insel anbietet, kann sie sich bewusst entscheiden – und lehnt wie alle von Melmoth ausgewählten Opfer ab. Sie stirbt also als tugendhafte und integere Persönlichkeit mit Aussicht auf Erlösung, im Gegensatz zu Melmoth, der seine Opfer bei seiner Höllenfahrt noch einmal betrachten muss, wobei die Begegnung mit Isidora „the most terrible“ (Melmoth 600) ist. So hat Melmoth zwar Immales/Isidoras Leben zerstört, jedoch nicht ihre Erlösung verhindert.

Die „role of suffering in salvation, both of oneself and of others“¹²⁹ wird in *Melmoth* immer wieder herausgestellt. Sowohl direktes Leiden als auch Mitgefühl mit den Leidenden sind dabei der Schlüssel zur Tugendhaftigkeit und damit zum Seelenheil. Dabei ist, so Kiely, vor allem die Machtlosigkeit und das unverschuldete Leid eine Herausforderung für die Charaktere: „Compassion without power, which is the definition of the good man in Maturin’s novel, places almost unbearable strain on individual sanity, to say nothing of morale, when confronted with the spectacle of human suffering.“¹³⁰ Kiely betrachtet Melmoth dabei als „psychic double“ für alle Charaktere mit Mitgefühl, „offering apparent serenity of a mind which always expects the worst, a heart which feels nothing, and a soul which has given up all hope“¹³¹. Einzig Immales natürliches und tugendhaftes Wesen steht diesem Bösen in Form von vom Menschen verursachten Leid unbeschadet gegenüber. D’Amico geht sogar so weit zu behaupten, weniger der Teufelspakt als Melmoths „own refusal to believe in the goodness of mankind“ sei die Ursache für sein Schicksal. Würde er dagegen an Immales unschuldige und bedingungslose Liebe glauben, wäre er frei.¹³² Dies gäbe Immales die Kraft, mit ihrem Leiden (an ihrer Liebe zu Melmoth) auch andere zu erlösen.¹³³

Zuguterletzt soll nicht unerwähnt bleiben, dass Melmoths Äußeres über das wichtigste Merkmal eines *Gothic villain* verfügt: die faszinierenden Augen. Dem erzählenden John Melmoth brennen sich die Augen seines Ahnen bereits bei

¹²⁸ Kramer, *Charles Robert Maturin*, S. 115.

¹²⁹ Null, „Structure and Theme“, S. 140.

¹³⁰ Kiely, *Romantic Novel*, S. 198.

¹³¹ Kiely, *Romantic Novel*, S. 198 f.

¹³² D’Amico, „Conception of Character“, S. 50.

¹³³ Eine interessante Parallele ergibt sich hier zu Hannah Crean-Smith in Iris Murdochs *The Unicorn*.

Betrachtung von dessen Portrait ins Gedächtnis: „There was nothing remarkable in the costume, or in the countenance, but *the eyes*, John felt, were such as one feels they wish they had never seen, and feels they can never forget“ (Melmoth 20). Stantons Manuskript beschreibt einen Priester, der vor Melmoths Blick die Augen verschließt „as if to escape the horrible fascination of that unearthly glare“ (Melmoth 39) und die Anwesenheit des Teufels spürt. Stanton selbst fürchtet Melmoths Augen und erwähnt „the full-lighted blaze of those demon eyes“ (Melmoth 50) und „the eyes, with their infernal and dazzling lustre“ (Melmoth 60). Einzig Immalee ist immun gegen Melmoths Blick, ihre Unschuld schützt sie: „He turned the fatal light of his dark eyes on the only being who never shrunk from their expression, for her innocence made her fearless“ (Melmoth 333). Als Melmoth schließlich kurz vor seinem Tod bei John Melmoth und Monçada auftaucht, haben seine Augen ihre dämonische Qualität verloren – ein Zeichen für das Auslaufen des Paktes:

„that appalling and supernatural lustre of the visual organ, that beacon lit by an infernal fire, to tempt or to warn the adventurers of despair from that coast on which many struck, and some sunk – that portentous light was no longer visible – the form and figure were those of a living man, of the age indicated in the portrait which the young Melmoth had destroyed, but the eyes were as the eyes of the dead“ (Melmoth 599).

Doch ist Melmoth letztendlich ein *Gothic villain* und ist er ‚böse‘? Er kann sicher nicht als klassischer gotischer Schurke bezeichnet werden, sondern verfügt neben seinen gotischen Attributen bereits über modernere Einflüsse. Auf seine byronischen Züge wurde bereits hingewiesen, ebenso auf seine Verwandtschaft zur Faust-Figur, und schließlich sind stets Menschen und gesellschaftliche Umstände für das Leid seiner Opfer verantwortlich. Hier liegt auch die Parallele des Romans zur Mandevilleschen Weltsicht, die von Maturin weniger in seinem *Hero-villain* Melmoth als in den vielen Geschichten und deren Charakteren demonstriert wird. Außer im Fall von Immalee /Isidora – die Melmoth aus ihrem Naturzustand herausreißt, der er Erkenntnis bringt und deren Leid und Tod schließlich durch seine Liebe herbeigeführt werden – ist Melmoth nie der Verursacher des Leids und der ausweglosen Situation seiner Opfer. Wie Melmoth selbst bestätigt, ist er ausschließlich „enabled to tempt wretches in their fearful hour of extremity, with the promise of deliverance and immunity“ (Melmoth 601). Da er

die Menschen also nicht in ihr Unglück führt und es ihm auch nicht gelungen ist, jemanden zum Tausch seiner Seele zu verführen, sagt Melmoth über sich:

„I have been on earth a terror, but not an evil to its inhabitants. None can participate in my destiny but with his own consent – *none have consented* – none can be involved in its tremendous penalties, but by participation. I alone must sustain the penalty“ (Melmoth 601).

Melmoth ist mit seiner Hybris und seinem Egoismus – immerhin ist er bereit, unschuldige Menschen und sogar seine Ehefrau Isidora sein eigenes, schreckliches Schicksal antreten zu lassen – sicherlich kein tugendhafter Charakter, jedoch auch nicht niederträchtig oder gar sadistisch. Nach dem Modell von Shaftesbury hätte Melmoth wohl ursprünglich schon einen *moral sense* besessen, ihn dann aber durch den Teufelspakt verloren. Er ist also weder von Grund auf böse, noch durch Erziehung verderbt worden, und er kann Recht und Unrecht sehr wohl beurteilen. Durch den Teufelspakt hat er nur schlicht kein Interesse mehr an moralischem Handeln. Seine größte Schuld beziehungsweise sein Verbrechen ist, dass sein Handel mit dem Teufel „an error, not an escape“ ist, „his crime is an intellectual one, and the spiritual torment that results is inescapable.“¹³⁴ Melmoths Leid ist damit ein selbst gewähltes und auch selbst erzeugtes Leid, da er den Teufelspakt nicht in einer „hour of extremity“ eingegangen ist, sondern aus Gier nach Wissen und Macht.

Melmoths Machtstreben, sein Egoismus, die emotionale Härte und seine in der Beziehung zu Immalee/Isidora aufblitzende Zwiespältigkeit sind typische Züge eines *Gothic villain*. Er unterscheidet sich von anderen Schurken jedoch durch seine Vielschichtigkeit und seine übernatürlichen Fähigkeiten. Singh sieht einerseits diese Vielschichtigkeit und andererseits seine zwiespältige Beziehung zu Immalee als Schlüssel zu Melmoths Charakter:

„Wegen dieses Spannungsverhältnisses und seiner multiplen Persönlichkeit – Opfer und Versucher, Mephisto und Faust, Mensch und Dämon – lässt sich Melmoth nicht auf eine spezifische Rolle oder einen Typus festlegen: Er symbolisiert ein dämonisches Amalgam aus verschiedenen ‚hero-villains‘ und mythischen, ominösen Prototypen mit symbolhaften Bedeutungen und ungeheuerlichen Begierden wie der Sehnsucht nach übermenschlichem Wissen und ewigem Leben.“¹³⁵

¹³⁴ Astle, „Melmoth the Wanderer“, S. 1000.

¹³⁵ Singh, *Personalisierung des Bösen*, S. 161.

Dabei ist der Roman *Melmoth* mit seinem *Hero-villain* auch ein Beweis der zunehmenden Psychologisierung der *Gothic novel*. Im Zentrum steht nicht mehr die Frage nach dem *moral sense* oder der guten oder bösen Grunddisposition des Menschen. Das Böse ist hier längst integraler Bestandteil der menschlichen Psyche und Gesellschaft, so dass „sich Melmoth nicht als Inkarnation des Bösen, sondern als Allegorie der dunklen Seite der menschlichen Natur“ definiert „oder als Warnzeichen, das dem Menschen in einer Leidsituation erscheint und ihm die Destruktivität des inneren Dämons signalisiert“¹³⁶.

6.2.3. Zwischenresümee

Bereits das Kapitel der natürlichen Erklärungen für das Böse wurde mit der Analyse zweier ‚Teufelspaktler‘ abgeschlossen: Victoria und Ambrosio. Was ist also der Unterschied zwischen ihnen und Matilda und Ambrosio? Warum sind die Ursachen des Bösen einmal als natürlich und einmal als übernatürlich einzustufen, und warum gehören Teufelsbünde nicht grundsätzlich in die Kategorie der übernatürlichen Erklärungen?

Die beiden Figurengruppen unterscheiden sich in zwei wesentlichen Punkten voneinander: Zunächst in der Funktion des Teufelspaktes. Während das Teufelsbündnis bei Victoria und Ambrosio als Verschleierung anderer Absichten der Autoren, zur scheinbaren Aufrechterhaltung der Theodizee und damit zur Beruhigung des zeitgenössischen Publikums eingesetzt wird (das Böse erhält am Ende seine gerechte Strafe), trifft dies auf Matilda und Melmoth nicht zu. Hier werden dämonische Attribute Realität, und diese Realität ist für die Figuren nicht grundsätzlich mit Strafe und Leid verbunden. Matilda scheint überhaupt nicht zu leiden, und der Leser ist sich nicht darüber im Klaren, ob sie je eine Strafe erhält. Denn obwohl sie behauptet: „I purchase my liberty at a dear, at a a dreadful price“ (Monk 365), gibt es keine Hinweise darauf, wann oder ob sie diesen Preis je bezahlen wird. Melmoth dagegen muss nach den vereinbarten 150 Jahren bezahlen, jedoch nur, weil er nicht skrupellos genug war. Hätte er schwächere Opfer ausgewählt, Menschen mit weniger Integrität und Tugend, wäre er seinem Schicksal wohl entkommen. Der zweite Unterschied ist die Situation, in der der Teufelspakt geschlossen wird. Sowohl Matilda als auch Melmoth entscheiden sich bewusst, aus freien Stücken und keineswegs aus einer Notsituation heraus. Sie streben nach

¹³⁶ Singh, *Personalisierung des Bösen*, S. 179.

Wissen und Macht, nach Leben und Erfüllung ihrer Wünsche. Zofloya dagegen verschleiert stets vor Victoria, dass er Satan ist, und bietet Victoria außerdem ausschließlich seine Hilfe an, wenn ihre Leidenschaften sie beherrschen, sie also nicht rational entscheiden kann. Ambrosio ist dagegen zwar klar, dass es sich bei seinem Besucher im Gefängnis um Satan handelt, wird in einer Extremsituation, in der ihm Folter und Tod drohen, mit dem teuflischen Angebot konfrontiert – und zeigt sich eben nicht so integer wie die von Melmoth gewählten Opfer.

Trotzdem soll nicht unerwähnt bleiben, dass keiner der Teufelsbündler ausschließlich ein vom Teufel Verführter ist. Sie alle tragen die Anlagen, die dunkle Seite in sich und sind keineswegs tugendhafte und unschuldige Figuren, die plötzlich vom Teufel ‚besessen‘ werden.

6.3. Unspezifizierte Ursachen – das unerklärte Böse

Die in diese Kategorie fallende Textgruppe ist am schwierigsten zu fassen und deshalb in ihrer Betrachtung gleichzeitig am interessantesten. Schwierig zu fassen, weil in diesem Fall eine werkinterne Erklärung des Bösen nicht geboten wird. Da von den Autoren keine eindeutigen Anhaltspunkte gegeben werden, ein Erklärungsbedarf jedoch gleichwohl besteht, bleibt die Interpretation dem Leser überlassen. Dadurch ist diese Kategorie wiederum besonders interessant, weil so auch der breiteste Erklärungsspielraum und damit der Nährboden für die Anwendung von neueren Theorien, wie z. B. psychoanalytischen Ansätzen, geboten wird. Heute lässt es sich kaum vermeiden, die Charaktere zu psychologisieren, obwohl psychologische Ursachen des menschlichen Verhaltens zum Entstehungszeitpunkt der Romane weitgehend unbekannt waren. Aber auch wenn man den Seelenzustand des Schurken noch nicht *split personality*, Identitätsproblem oder Schizophrenie nennen möchte, so kann zumindest von zwei Seiten einer Person gesprochen werden, die abwechselnd zu Tage treten – die eine gut, mitfühlend und beherrscht, die andere böse, kalkulierend und außer Kontrolle. Und auch andere psychische Störungen wie Fixierung oder Sadismus werden zwar noch nicht so benannt, aber ihre Symptome doch beschrieben, ohne Ursachenforschung zu betreiben. Für die zeitgenössischen Leser und Kritiker wirkte die Abwesenheit einer Erklärung für das Böse besonders beängstigend, denn was man nicht erklären kann, kann man auch nicht beherrschen. Wo in anderen *Gothic novels* der Teufel zumindest als Deckmantel für menschliche Abgründe herhalten muss, um

den Leser zu beruhigen, lassen die Romane dieser Kategorie den Leser noch einmal mehr verunsichert zurück, was zu Empörung und Ablehnung führte.

Die Gründe für die Abweichungen vom ‚normalen‘ Verhalten wurden nach Shaftesbury in einer Übermacht der *passions* gesehen, die die egozentrischen Gemütsbewegungen in eine falsche Richtung lenken und so zu lasterhaftem Verhalten führen. Dies gilt jedoch nicht, wenn eine wirkliche Krankheit angenommen werden muss oder es sich um unnatürliche Gemütsbewegungen handelt, also solche, die weder auf das Gemein- noch das Eigenwohl ausgerichtet sind, wie Sadismus oder Brutalität. Mandevilles Theorie macht hier keine Unterschiede, da sich ja sowieso jeder selbst der Nächste ist, und soziale Aktion/Anpassung nur stattfindet, wenn sie als zweckmäßig empfunden wird bzw. sonst Sanktionen befürchtet werden müssen.

Die *Villains* dieser Kategorie sind am deutlichsten in den *Gothic novels* des 19. und 20. Jahrhunderts wiederzuerkennen und richtungsweisend für die Entwicklung der *Gothic novel*, zumindest in Bezug auf literarische Romane. Schauerromane der Trivilliteratur setzen ihre Schwerpunkte eher auf die *gothic machinery*, eine schauerromantische Atmosphäre und den Konflikt zwischen der Heldin und dem Schurken, und sie bleiben so an der Oberfläche.

Interessant ist, dass Frauenfiguren in dieser Kategorie schwer zu finden sind. Das liegt zunächst daran, dass den Schurkinnen in *Gothic novels* eben nicht das Hauptinteresse gilt: Sie spielen entweder eine geringere Rolle als der männliche *Villain*, wie in *The Italian* oder *The Monk*, oder das Anliegen des Romans ist nicht in erster Linie, eine faszinierende *Villainess* zu kreieren, sondern die Folgen falscher Erziehung und die Strafe für von der Norm abweichendes weibliches Verhalten zu präsentieren, wie in *Zofloya*. Umso erstaunlicher ist es, dass eine der wenigen *Gothic Villainesses*, die ihrem männlichen Pendant annähernd das Wasser reichen kann, vom Schuljungen Shelley erschaffen wurde – andererseits auch wieder nicht erstaunlich, denn dieser Schuljunge wurde schließlich zu einem der größten romantischen Dichter, und in seinem frühen Werk deutet sich bereits die Umgewichtung der Geschlechterbeziehung und die Verwischung der moralischen Grenzen zwischen Gut und Böse an. Trotzdem wird in dieser Kategorie deutlich, dass der zwiespältige, leidende und schicksalhafte Anteil, der die *Gothic villains* den Weg für romantische Helden ebnen lässt, kein Anteil von Frauenfiguren sein

kann, da Frauen offensichtlich stärker an sozialen Normen gemessen wurden, und Abweichungen sie nicht attraktiv machten.

Den Schurken dieser Kategorie haftet, wie auch den späteren romantischen Helden und Doppelgängern im 19. Jahrhundert, eine auswegslose Schicksalhaftigkeit an: „Again and again protagonists, confronted with an embodiment of the dark forces from within their own natures, attribute their possession to the inscrutable workings of a destiny which they are powerless to evade.“¹³⁷ Dabei ist hier kein göttliches, vorbestimmtes Schicksal mehr gemeint, sondern eine Ausweglosigkeit, die sich auf ihren psychischen Zustand und ihr Urteils- und Handlungsvermögen bezieht.

6.3.1. Manfred (*The Castle of Otranto*)

Horace Walpoles *The Castle of Otranto* wurde 1764 veröffentlicht und zeigt mit Manfred den Prototyp des gotischen Schurken. Dennoch repräsentiert er nicht nur einen Typ oder stellt eine Karikatur des Bösen dar, er hat keineswegs einen ein-dimensionalen, von Natur aus böartigen und egoistischen Charakter, obwohl dies von Kritikern oft behauptet wird. Manfred ist nicht nur „a kind of wicked baron born out of a fairy tale“¹³⁸. John Langhorne lobte in einer zeitgenössischen Kritik in der *Monthly Review* sogar Walpoles Charakterisierung der Figuren, denn „the disquisitions into human manners, passions, and pursuits, indicate the keenest penetration, and the most perfect knowledge of mankind.“¹³⁹ Diese Meinung zog weder zu Walpoles Zeiten noch in späteren Kritiken und Interpretationen Mehrheiten auf sich, doch obwohl Manfred noch nicht die gleiche psychologische Tiefe besitzt wie mancher nachfolgende *Gothic villain*, werden durch seinen Charakter bereits die Ansätze des großen Themas der *Gothic novel* deutlich: dem Spannungsverhältnis zwischen Gut und Böse im Menschen. Walpole zeigt die Gegenpole Gut und Böse nicht nur in der Handlung, im Konflikt zwischen dem *Villain* und den positiven Figuren, sondern auch, indem er seinen Schurken immer wieder zweifeln und zögern lässt. In *Otranto* geht Walpole sowohl auf äußere Ursachen, nämlich die Familiengeschichte und die aktuelle Bedrohung seiner Position ein, als auch auf die Aspekte, die heute als psychologische Ursachen betrachtet wer-

¹³⁷ Herdman, John: *The Double in Nineteenth-Century Fiction*. Basingstoke: Macmillan 1990. S. 12.

¹³⁸ Varma, *Gothic Flame*, S. 216.

¹³⁹ Zitiert nach: Sabor, Peter (Hg.): *Horace Walpole. The Critical Heritage*. London/New York: Routledge 1987. S. 71.

den und damals als Lasterhaftigkeit und Schlechtigkeit galten: Manfreds Triebhaftigkeit und die unkontrollierbaren *passions*, die seine dunkle Seite repräsentieren. Da die psychologischen Ursachen für ein solches Phänomen im 18. Jahrhundert jedoch weithin unerforscht waren, sind Manfreds Bösartigkeit und Zwiespältigkeit aus damaliger Sicht unverständlich und unerklärbar. Manfreds Grundthemen sind Egoismus, Machterhalt und Eigennutz – entspricht er also dem egoistischen Menschen der Mandevilleschen Theorie?

Ohne Zweifel ist Manfred noch keine ausgereifte, psychologisch komplexe Figur. Walpole hatte beim Schreiben von *Otranto* vorrangig andere Interessen als die Ergründung des Seelenlebens der Hauptfigur. Ihm ging es darum, die Gattung des Romans, die im England des 18. Jahrhunderts realistisch geprägt war, mit Eigenschaften der *Romance*, mit Imagination und Phantasie zu würzen. Selbst in der viel zitierten Erläuterung der Entstehungsgeschichte des Romans propagiert Walpole die Bedeutung der Imagination:

„I waked one morning in the beginning of last June from a dream, of which all I could recover was, that I had thought myself in an ancient castle (a very natural dream for a head filled like mine with Gothic story) and that on the uppermost bannister of a great staircase I saw a gigantic hand in armour. In the evening I sat down and began to write, without knowing in the least what I intended to say or relate.“¹⁴⁰

Der geringe Umfang des Romans – im Deutschen würde man ihn eher als Novelle bezeichnen – lässt eine eingehende Charakterisierung zugunsten der Handlung zusätzlich in den Hintergrund treten. Dennoch gibt es einige Hinweise auf Manfreds Zwiespältigkeit. Das erste Anzeichen ist, dass der Grundstein für die Kette von grausamen Taten, die der Roman beschreibt, keineswegs von Manfred selbst gelegt wurde. Vielmehr geht es um eine Familien- oder auch Erbschuld, deren Last Manfred trägt und die bereits von einem Ahnen begangen wurde: Sein Großvater Ricardo war ein Mörder. Er hatte Alfonso, den Herrn von Otranto vergiftet und dessen Besitz unrechtmäßig an sich gebracht. Manfreds eigener Anteil an der Schuld ist, von Ricardos Verbrechen zu wissen und es zu de-

¹⁴⁰ Sabor, *Horace Walpole*, S.65. Warum und ob Walpole seine „Gothic story“ zu dieser Zeit begann, wird diskutiert. Dole sieht in dem Roman ein Plädoyer gegen Tyrannei, das Walpoles Einstellung zu den zeitgenössischen politischen Geschehnissen um George III. widerspiegelt (Dole, Carol M.: „Three Tyrants in *The Castle of Otranto*“. In: *English Language Notes*, 26 (1988). S. 26), während Mowl im Rahmen der Diskussion um Walpoles Sexualität/Homosexualität und deren Ausdruck in seinen Werken die Theorie aufstellt, Walpole könne den Roman nicht zu der von ihm genannten Zeit geschrieben haben, da er zu dieser Zeit sehr besorgt um das Schicksal seines Freundes und Cousins Henry Conway war und eine kreative Arbeit deshalb unmöglich erscheint (Mowl, Timothy: *Horace Walpole. The Great Outsider*. London 1996. S. 182 f).

cken. Ihm ist also wohl bewusst, dass er unrechtmäßig Herr von Otranto ist. Manfred ist zwar unverschuldet in die Position geraten, in der er sich zu Beginn des Romans befindet, lasterhaft ist sein Verhalten aber, weil er an seinem Herrschertum festhält, obwohl er weiß, dass es illegitim ist und sich auf ein Verbrechen begründet. Er handelt damit unmoralisch und egoistisch, und im besten Mandevillschen Sinne nützt dieses egoistische Verhalten auch der Gesellschaft: Sein Volk lebt in Ruhe und Frieden, ebenso wie seine Familie und er selbst, und diesen Frieden möchte er als Herrscher auch erhalten: „Reasons of state, most urgent reasons, my own and the safety of my people, demand that I should have a son“ (Otranto 38). Bevor das Schicksal sich gegen ihn wendet, zeigt Manfred also weder außergewöhnliche Grausamkeit noch eine hohe kriminelle Energie und hier wird auch der Anteil natürlicher Erklärungen für Manfreds Arglist deutlich. Ähnlich wie die Marchesa di Vivaldi stellt er seine Interessen und den Erhalt der Familienposition vor das Wohlergehen anderer. Just bezeichnet *Otranto* sogar als einen sozialen Roman, in dem „[the] central problems are the relation between individual and society“¹⁴¹. Manfreds „behaviour derives exactly from the fact that he is *integrated* into society – (...) he sees himself as head of state with a clear-cut set of responsibilities and rights, and he moves *within* the legal and political framework.“¹⁴² Seine Erbschuld verleiht ihm jedoch zusätzlich eine Schicksalhafterkeit und *defiance*, die beispielsweise bei Montoni oder der Marchesa di Vivaldi nicht vorhanden sind.

Manfreds Scheidungswunsch, nachdem sein Sohn Conrad von überirdischen Kräften getötet wurde, folgt seiner gesellschaftlich festgelegten Rolle als Herrscher. Die Begründung, d. h. die Zeugung eines Thronfolgers und damit die Wahrung der Familieninteressen und des öffentlichen Friedens, ist von Manfred offensichtlich ernst gemeint. Sollte sie eine Finte sein, so wäre sie schlecht gewählt, denn sie überzeugt weder Bruder Jerome, noch hätte ein Sohn letztendlich etwas am Schicksal von Manfred und seiner Familie ändern können. Die Kräfte des Himmels hatten bereits begonnen, Rache für Alfonso den Guten zu nehmen, und hätten sich nicht mehr stoppen lassen. In seiner Panik sieht der impulsive Manfred einen Sohn jedoch als Rettung. Zu Beginn der Geschichte wird Manfred eher von der Angst bestimmt, seine Stellung und seine Dynastie zu erhalten, als

¹⁴¹ Just, *Visions of Evil*, S. 85.

¹⁴² Just, *Visions of Evil*, S. 91.

dass Grausamkeit seine Taten regieren würde. Erst als seine Pläne einer nach dem anderen misslingen, fängt Manfred an, um sich zu schlagen.

Ist der Hintergrund für Manfreds Verhalten die Erbschuld, so sind die Auslöser dafür der Tod seines Sohnes Conrad und die übernatürlichen Ereignisse, die damit ihren Anfang nehmen. Manfred hat also sogar Züge von Varmas *Victim of Destiny*: seine Verzweiflung, seine Einsamkeit im Wissen um seine Familienschuld und die Unabwendbarkeit seines Schicksals. Neben diesen von Manfred unverschuldeten Umständen besitzt er jedoch auch eine unbeherrschte Disposition. Sowohl Isabella als auch seine Untertanen fürchten seine „severity“ (Otranto 17 und 19), er neigt zu Wutausbrüchen und Ungeduld. Doch dies weist nicht auf eine sadistische Ader hin, sondern nur auf seine dunkle Seite, die seine geachtete und gutartige Seite in einer Konfliktsituation überschattet. Manfred zeigt Ansätze einer gespaltenen Persönlichkeit, denn:

„Manfred was not one of those savage tyrants who wanton in cruelty unprovoked. The circumstances of his fortune had given an asperity to his temper, which was naturally humane; and his virtues were always ready to operate, when his passion did not obscure his reason“ (Otranto 27).

Dies ist wohl die bezeichnendste und meist zitierte Aussage über Manfreds Charakter. Die Gründe für das grausame Verhalten, das er in *Otranto* an den Tag legt, sind sein Temperament, seine *passions* und seine Triebe. Wenn Manfred sich in die Ecke gedrängt fühlt, wird sein beherrschtes, zwar strenges aber dennoch ‚gutes‘ Selbst von der unbeherrschten, triebhaften und ‚bösen‘ Seite überlagert. Manfreds anfänglicher, friedlicher Plan ist es, seinen Sohn Conrad mit Isabella, der Tochter des nächsten Blutsverwandten des rechtmäßigen Herrn von Otranto, Alfonso, zu verheiraten. So wäre die Usurpation von Otranto durch Nachkommen der beiden quasi nachträglich legitimiert. Erst als dieser Plan durch Conrads Tod zunichte gemacht wird, bricht Manfreds dunkle Seite durch. Als erstes lässt ihn die Angst vor dem Statusverlust handeln. Da er außer Conrad keinen Sohn hat, der seine Dynastie mit Isabella fortführen und legitimieren könnte, bleibt nur er selbst, um dies zu tun. Sein Zorn auf Hippolitas Unfruchtbarkeit und die sexuelle Anziehungskraft der schönen, jungen Isabella bestärken Manfreds Besessenheit von seinem neuen Plan. Jeder, der nun entgegen seinen Plänen agiert, wird Opfer seiner Aggression: Isabella, die sich seinem Willen nicht beugt und flüchtet; Jerome, der Manfreds Ehe nicht scheiden will und ihm moralische Vorhaltungen

macht; Theodore, der mit einer unbedachten Bemerkung und Frechheit Manfreds Zorn auf sich zieht.

Auf der anderen Seite kommt aber immer wieder Manfreds ‚gute‘ Seite in Form seines Gewissens durch, wenn auch immer nur für einen spontanen Moment und ohne sich letztendlich durchzusetzen, da Angst und Ehrgeiz übermächtig sind und seine Leidenschaften immer wieder über die Vernunft triumphieren. Das Böse in ihm schafft es zunächst immer wieder seine Gewissensbisse zu verdrängen. MacAndrews geht sogar so weit zu sagen, Manfred „has constantly to war against his own nature“, um seine Grausamkeiten zu begehen, „and the more his conscience smarts the worse he behaves“¹⁴³. Der Gedanke, dass Manfred gegen seine gutartige Natur ankämpfen muss, um seine grausamen Taten zu begehen, ist jedoch zu sehr zu seinen Gunsten ausgelegt. Er handelt nicht bewusst, und genau dies ist, denkt man an Shaftesbury, sein Fehler: Manfreds *passions* triumphieren über seine Vernunft. Heute könnte man dies psychologisch mit geringer Impulskontrolle gepaart mit Aggressivität und geringer Stresstoleranz erklären¹⁴⁴, im 18. Jahrhundert wurde es als lasterhaftes Verhalten gewertet. Manfreds Denken und Handeln wird je nach Situation von einer seiner zwei gleichgestellten Seiten bestimmt, die um Dominanz kämpfen, wenn die Situation nicht eindeutig ist. Werden durch ein Ereignis beide Seiten angesprochen, reagiert zunächst die gutartige Seite. Durch die vorherrschenden äußeren Umstände, die Ungewissheit und den permanenten Zustand der Angst, in der sich Manfred befindet, wird sie jedoch von der dunklen zurückgedrängt, die stärker und wehrhafter auf die Umwelt wirken und Manfred damit schützen soll.

So kann z. B. Theodore durch seine Gewitztheit Manfreds Mitgefühl wecken: „[His] presence of mind, joined to the frankness of the youth, staggered Manfred. He even felt a disposition towards pardoning one who had been guilty of no crime“ (Otranto 27). Wenig später erreicht Theodore sogar Manfreds Bewunderung aufgrund seiner Tapferkeit: „Your behaviour is above your seeming, said Manfred; viewing him with surprise and admiration“ (Otranto 29). Ebenso schafft es Hippolita, die Manfred aufrichtig liebt und ehrt, sein Temperament zu besänftigen und damit seine ‚gute‘ Seite hervorzuholen, die jedoch schnell wieder von

¹⁴³ MacAndrew, *Gothic Tradition*, S. 84.

¹⁴⁴ Siehe dazu auch Frank, Marcie: „Walpole’s Family Romances“. In: *Modern Philology*, 100 (2002/03). S. 419.

seiner Unnachgiebigkeit und konsequenten Härte gegenüber anderen und auch sich selbst zurückgedrängt wird:

„Manfred, though persuaded, like his wife, that the vision had been no work of fancy, recovered a little from the tempest of mind into which so many strange events had thrown him. Ashamed too of his inhuman treatment of a princess, who returned every injury with new marks of tenderness and duty, he felt returning love forcing itself into his eyes – but not less ashamed of feeling remorse towards one, against whom he was inwardly meditating a yet more bitter outrage, he curbed the yearnings of his heart, and did not dare to lean even towards pity. The next transition of his soul was to exquisite villainy“ (Otranto 30 f.).

Dole bezeichnet dies als ungeschickt konstruierte Wendung, damit Walpole Manfred im Rest des Romans endlich als schurkischen Tyrann darstellen und dem Leser damit sein politisches Anliegen, ein Plädoyer gegen die Tyrannei und einen Herrscher, der die legitimen Grenzen seiner Macht überschreitet, vermitteln kann¹⁴⁵. Ungeschickt wirkt diese Stelle jedoch vor allem, weil ein psychologischer Vorgang, nämlich die Entscheidungsfindung einer gespaltenen Persönlichkeit in einer Stresssituation, beschrieben wird, ohne dass der Autor Kenntnisse der Ursachen oder eine angemessene Begrifflichkeit für sie besitzt. Es ist ein unerklärliches Verhalten, das schockiert und abstößt, die Figur wird stigmatisiert, weil ihre Vernunft die schlechten und dominierenden Leidenschaften nicht im Zaum halten kann. Gleichzeitig versteht die Figur diese Vorgänge aber selbst nicht und führt sie nicht bewusst herbei.

Die größten Zweifel, die Manfred befallen, werden am Anfang des fünften Kapitels geschildert. Seine Stellung ist inzwischen von allen Seiten bedroht. Das Erscheinen Frederics, des nächsten Blutsverwandten Alfonsos, lässt Manfred um seine Herrschaft bangen. Zudem fürchtet er sich vor eventuellen weiteren Enthüllungen, seit er Theodores Ähnlichkeit mit Alfonso entdeckt hat, und die ganzen übernatürlichen Ereignisse, die alle gegen ihn gerichtet zu sein scheinen, verwirren ihn zusätzlich. Schließlich verdächtigt er Jerome, der die Scheidung immer noch unter keinen Umständen vornehmen will, eine Beziehung von Theodore und Isabella zu fördern, die eine Verbindung letzterer mit Manfred unmöglich machen würde. Dennoch schöpft Manfred Hoffnung aus der Tatsache, dass er von keinen Söhnen Alfonsos weiß und dass Frederic ihm Isabella, im Tausch gegen Mathilda, versprochen hat.

¹⁴⁵ Dole, „Three Tyrants“, S. 30 f.

„These contradictions agitated his mind with numberless pangs. He saw but two methods of extricating himself from his difficulties. The one was to resign his dominions to the marquis.- Pride, ambition, and his reliance on ancient prophecies, which had pointed out a possibility of his preserving them to his posterity, combated that thought. The other was to press his marriage with Isabella. After long ruminating on these anxious thoughts, as he marched silently with Hippolita to the castle, he at last discoursed with that princess on the subject of his disquiet and used every insinuating and plausible argument to extract her consent to, even her promise of promoting, the divorce.“ (Otranto 70)

In dieser verzweifelten Lage denkt Manfred daran, seine ganzen Absichten fallen zu lassen und sich geschlagen zu geben. Und obwohl sein Stolz und Ehrgeiz ihm dabei im Wege stehen, den ‚richtigen‘ Weg zu wählen – und auch Hippolitas Zureden kann hier nichts bewirken, denn ein *Gothic villain* lässt sich wohl von dunklen Mächten und Gedanken verführen, nicht aber von Vernunft und Gewissen – so denkt er doch wenigstens länger darüber nach. Seine Entscheidung, die schurkischen Pläne weiter zu verfolgen, begründet sich schließlich aber nicht nur auf seinem Machtstreben und seinem Verlangen nach Isabella, in ihr liegt vor allem die typische *defiance* der gotischen Schurken. Letztendlich nützt es Manfred jedoch nicht, seinem Schicksal zu trotzen, denn sein leidenschaftliches Temperament tut ein Übriges zu seinem Fall. Er belauscht ein Gespräch zwischen Theodore und einer Dame, in dem es um deren Verbindung geht, und ersticht daraufhin diese Dame in einem Anfall von Zorn und Eifersucht, in der Überzeugung es wäre Isabella. Als er sieht, dass er seine eigene Tochter Mathilda getötet hat, bricht er schließlich zusammen. Erst durch diese Situation, den Tochttermord, erkennt Manfred „the extent of his own evil but with that realization the evil is stripped from him“¹⁴⁶. Er erklärt sich bereit, Otranto abzutreten und zukünftig im Kloster zu leben. Seine dunkle Seite, deren Funktion es eigentlich war, Manfred und seine Dynastie zu schützen und vor äußeren Angriffen zu verteidigen, hat sich schließlich soweit verselbständigt, dass sie sich gegen ihn gewendet hat. Damit hat sie ihre psychologische Funktion verloren, und Manfred verliert die Stärke, die ihm dieser Schutz bisher gegeben hat. Wie auch viele spätere *Villains* mit einer gespaltenen Persönlichkeit, will er sich umbringen, als er erkennt, dass seine ‚böse‘ Seite nicht mehr kontrollierbar ist und sich auch gegen ihn selbst richtet. Er will sich selbst vernichten, um das Böse zu vernichten. Doch auch diese letzte Entscheidung kann er nicht durchsetzen, und er wird am Selbstmord gehindert.

¹⁴⁶ MacAndrew, *Gothic Tradition*, S. 84.

An dieser Stelle wird klar, dass Manfred seinem Schicksal nicht hätte entkommen können, da es nie in seiner Hand lag. Mit dem Eintritt ins Kloster legt er seine Hybris und sein Aufbegehren gegen die göttliche Ordnung ab und ergibt sich schließlich den höheren Mächten. In gewisser Weise und in Übereinstimmung der Zeitangabe, die Walpole dem erfundenen Manuskript der Geschichte zuschreibt, vertritt Walpole hier also noch ein mittelalterliches Weltbild, wonach niemand sich aus seiner vorherbestimmten Position in der Welt lösen kann, ohne Strafe und Verderben über sich zu bringen und in seine Schranken verwiesen zu werden. Das Aufbegehren gegen die natürliche Ordnung kann nur mit dem Tod oder mit der Unterwerfung des Willens enden. Insofern ist es Walpole also gelungen, die „manners of ancient days“¹⁴⁷ darzustellen, wie er es im Vorwort zu dem Roman angekündigt hatte. Auch die Moral der Geschichte, die Walpole in seinem ersten Vorwort nennt, unterstreicht dieses Weltbild: „the sins of fathers are visited on their children to the third and fourth generation“ (Otranto 8). Walpole schreibt diese Moral jedoch dem erfundenen Autor der Geschichte zu und kommentiert, dass Ehrgeiz und Machtstreben wohl kaum durch eine so unkonkrete Drohung eingedämmt werden könnten, vor allem wenn man sich durch Buße wieder reinwaschen könnte, sollte der Fall doch eintreten. Marcie Frank kommentiert Walpoles Erklärung folgendermaßen: „The moral may be inadequate to the tale, though it thematizes both inheritance and the sin of incest, yet the identification of it as defective, with no suggested alternative, serves to minimize – and gently satirize – the desire for a moral.“¹⁴⁸ Dies ist zweifelsfrei ein wichtiger Punkt: Die von Walpole selbst vorgeschlagene Moral wird von dem Roman eindeutig demontiert. Er stellt vielmehr die Folgen nicht beherrschter Leidenschaften dar, die sowohl Unglück über Manfred selbst, als auch über seine Familie und, will man den Faden weiterspinnen, sogar über seine Untertanen durch die Unruhe im Herrscherhaus bringt. Für Manfreds Verhalten und dessen Konsequenz gibt es jedoch auch eine Reihe natürlicher Erklärungen, denn wie Just richtig bemerkt, „evil is no longer seen as something that comes from outside and can be expelled – evil is bred within society, fostered by social relations and fed by antagonistic ambitions.“¹⁴⁹ Fügt man dem Manfreds psychische Disposition hinzu, ist Manfred

¹⁴⁷ Walpole am 9. März 1765 in einem Brief an William Cole: „if I have amused you by retracing with any fidelity the manners of ancient days, I am content“. Zitiert nach: Sabor, *Horace Walpole*, S. 65.

¹⁴⁸ Frank, Marcie, „Walpole’s Family Romances“, S. 426.

¹⁴⁹ Just, *Visions of Evil*, S. 90.

in der Terminologie Shaftesburys kein böser Charakter, sondern ein lasterhafter: Er ist unkontrolliert und bereit, entgegen seines moralischen Sinns zu handeln, wenn er keinen anderen Ausweg sieht. Jedoch weicht nicht seine Grunddisposition vom Ideal des Guten ab, sondern seine Verhaltensweisen – teilweise durch äußere Umstände erzwungen, teilweise von seinen *passions* geleitet. Die Moral von *The Castle of Otranto* bestätigt also letztendlich Shaftesburys These, dass private Tugend zu gesellschaftlichem Nutzen führt, indem sie ihre Formulierung umkehrt: private Laster führen zu gesellschaftlichen Nachteilen.

6.3.2. Schedoni (*The Italian*)

Während Montoni in *Udolpho* noch den Schurkentypus des tyrannischen aber anziehenden Aristokraten verkörperte, der die Handlung zwar über weite Strecken bestimmen konnte, am Ende jedoch ohne weitere Erklärung aus ihr verschwindet, bezeichnete bereits Birkhead Schedoni als „undeniably Mrs. Radcliffe’s masterpiece“, bei dem diese, wenn Schedoni auch nicht als subtil gezeichnete Figur beschrieben werden könne, „unexputed gifts for probing into human motives“ zeige.¹⁵⁰ Schedoni ist wohl der am meisten untersuchte *Villain* Radcliffes, und auch in zeitgenössischen Kritiken wurden seine Energie, Ambivalenz und *defiance* bereits gewürdigt:

„Schedoni is one of the best delineated portraits of a villain we have ever seen; a villain with great energy, with strong passions, and inordinate pride; sometimes softened by the feelings of humanity; but preserving the firmness of his mind in the most trying situations, and the ferocity of his disposition even in the hour of death and punishment.“¹⁵¹

Andere Stimmen empfanden das Gegenteil: „such a character as the monk, even in a romance, humanity revolts at the idea of“¹⁵². Diese Polarisierung macht die emotionale Stärke deutlich, die in der Figur des Schedoni liegt: Der Leser hat weniger Distanz zu ihm als zu Montoni, denn er hat eine „dimension of introspection which Montoni entirely lacked, and indeed the whole book shows a much greater psychological sophistication than did *Udolpho*.“¹⁵³ Neben der Psychologisierung, der zunehmenden Innensicht der Charaktere, schrumpft die

¹⁵⁰ Birkhead, *Tale of Terror*, S. 53.

¹⁵¹ Kritik in *The Monthly Mirror* vom März 1797. Zitiert nach: Rogers, *The Critical Response*, S. 53 f.

¹⁵² Kritik in *European Magazine and London Review* vom Januar 1797. Zitiert nach: Rogers, *The Critical Response*, S. 52.

¹⁵³ Punter, *Literature of Terror*, S. 93.

Distanz der Leser zum Geschehen auch durch die realer gewordenen Bedrohungen in *The Italian*: die „scene of terror is no longer the theatre of the mind“¹⁵⁴. Sind in *Udolpho* noch die meisten Ängste, mysteriösen Umstände und potentiellen Gefahren der Phantasie Emilys entsprungen, ist der drohende Tod für Ellena in der Form des Mordplans Schedonis Wirklichkeit geworden. Und auch der Schurke Schedoni muss die Folgen seines Machtmissbrauchs, gespiegelt durch den ‚legalen‘ und grausamen Machtmissbrauch der Inquisition, tragen. In dieser Situation wird gleichzeitig der Unterschied zu anderen Typen des *Gothic villain* deutlich: „As his apparent power is stripped from him, Schedoni reveals a strength without parallel in Radcliffe’s earlier villains.“¹⁵⁵ Montonis verblässende Macht, die sich in seinem unspektakulären Verschwinden aus der Handlung äußert, und auch Manfreds Resignation vor den höheren Mächten, werden von der schrecklichen Größe und *defiance* von Schedoni in den Schatten gestellt, die dieser im Angesicht des Todes zeigt.

Schedoni ist in vielerlei Hinsicht eine Weiterentwicklung der beiden genannten Figuren. Der größte Unterschied zu Montoni besteht in der Funktion des *Villain* Schedoni: „displacing the heroine from her reflexive function, just as she is displaced by him as the affective centre of the narrative“¹⁵⁶, zieht er das Interesse auf sich. Durch seine Ambivalenz, seine unbezähmbaren Leidenschaften, die Darlegung seiner oberflächlichen Handlungsmotive, ohne zu den wahren Gründen seiner Böartigkeit durchzudringen, ist er „an interesting study in psychology“¹⁵⁷ und seine Charakterisierung zeigt unter diesem Aspekt eher Ähnlichkeiten zum Schema von Walpoles Manfred. Im Vergleich zu Manfred ist eine Erklärung für Schedonis Böartigkeit jedoch noch deutlicher abwesend. Während Manfreds Charakter zumindest in seinem ‚guten‘ Normalzustand – d. h. „when his passion did not obscure his reason“ (Otranto 27) – einen verantwortungsbewussten Schlossherrn repräsentiert, auch wenn seine *passions* ihn beherrschen, erscheinen sowohl Schedonis Verhalten als auch sein Äußeres von Anfang an suspekt. Bereits in den ersten Kapiteln des Romans, noch bevor Schedoni persönlich in das Geschehen einbezogen wird, wird der Grundstein für die Ablehnung ihm gegenüber gelegt. Der erste Eindruck von Schedoni wird also durch Assoziationen,

¹⁵⁴ Michasiw, Kim Ian: „Ann Radcliffe and the Terrors of Power“. In: *Eighteenth-Century Fiction*, 6:4, 1994. S. 338.

¹⁵⁵ Michasiw, „Terrors of Power“, S. 341.

¹⁵⁶ Clery, *Women’s Gothic*, S.81.

¹⁵⁷ Varma, *Gothic Flame*, S. 100.

nicht durch unmittelbare und unzweifelhaft von Schedoni begangene Taten oder vertretene Meinungen geschaffen.

Dabei wecken zum einen die Episoden, in denen Vivaldi dem geheimnisvollen Mönch in der Paluzzi-Ruine begegnet, den Verdacht, Schedoni wäre mit diesem Mönch identisch. Schedonis Figur wird kurz nach den Ereignissen in der Ruine in die Handlung eingeführt und nicht vorteilhaft beschrieben, so dass eine Übereinstimmung der beiden dunklen, geheimnisvollen Mönche nahe liegt. Vivaldis eigene Vermutungen bestärken diesen Verdacht zusätzlich, obwohl er ihn gleich wieder verwirft, da Größe, Figur und Stimme beider Mönche unterschiedlich sind. Die Idee einer Verbindung zwischen ihnen bleibt jedoch bestehen. Zum anderen wird sofort Schedonis Position als Beichtvater der Marchesa erwähnt. Da deren negativer Charakter zu diesem Zeitpunkt bereits bekannt ist, färbt dies auch auf Schedoni ab. Unterstrichen wird dies durch eine Begegnung von Vivaldi und Schedoni vor dem Gemach der Marchesa zu später Stunde. Beim Anblick Schedonis bekommt Vivaldi plötzlich ein ungutes Gefühl, obwohl er Schedoni als Beichtvater seiner Mutter kennt, „and it seemed as if a shuddering presentiment of what this monk was preparing for him, had crossed his mind“ (Italian 35). Damit wird also gleich zu Beginn darauf hingedeutet, dass Schedoni dunkle, gegen Vivaldi gerichtete Pläne hat und bestimmte Ziele verfolgt. Sein Verhalten ist also nicht als reine Reaktion auf Ereignisse zu werten, wie bei Manfred. Diese ersten Anspielungen auf Schedonis Charakter finden zudem stets zu nächtlicher Stunde statt, so dass die Dunkelheit der Nacht den Leser hier zusätzlich die Dunkelheit von Schedonis Machenschaften und die Dunkelheit seiner Seele ahnen lässt, wobei die planvolle Durchführung dieser Machenschaften Mandevilles Weltbild nahelegt. Schedoni wird als kalter, geheimnisvoller und auf keinen Fall wohlmeinender Charakter präsentiert, der sich selbst der Nächste zu sein scheint.

Als letzter und wichtigster Punkt wird die Figur des Schedoni mit einer Aufzählung aller Eigenschaften bedacht, die einen *Gothic villain* ausmachen: Seine Vergangenheit ist unbekannt und da er sie willentlich verborgen hält, liegt ein dunkles Geheimnis nahe. Es gibt Hinweise auf eine adlige Herkunft in seinem Verhalten, und dies lässt die Spekulationen unter seinen Mitbrüdern aufleben. Manche von ihnen denken Schedonis „solitary habits and frequent penances, were the effects of misfortunes preying upon a haughty and disordered spirit; while others conjectured them the consequence of some hideous crime gnawing upon an

awakened conscience“ (Italian 34). Was auch immer die Mitbrüder über die Gründe seines Verhaltens denken mögen: „Among his associates no one loved him, many disliked him, and more feared him“ (Italian 34). Schedoni ist kein gesellschaftsfähiger und weltgewandter Schurke wie Montoni oder die Marchesa, sondern zeigt bereits das düstere und schwermütige Wesen eines romantischen Helden und auch dessen *defiance*. Sein Äußeres spiegelt seine dunkle Seele wider und übt eine dunkle Faszination aus, es stößt gleichzeitig ab und hält gefangen:

„His figure was striking, but not so from grace; (...) and as he stalked along, wrapt in the black garments of his order, there was something terrible in its air; something almost super-human. (...) His was not the melancholy of a sensible and wounded heart, but apparently that of a gloomy and ferocious disposition. (...) [His physiognomy] bore the traces of many passions, which seemed to have fixed the features they no longer animated. An habitual gloom and severity prevailed over the deep lines of his countenance; and his eyes were so piercing that they seemed to penetrate, at a single glance, into the hearts of men, and to read their most secret thoughts“ (Italian 34 f.).

Schedonis Äußeres hat damit viele satanische Anklänge, und besonders sein stechender Blick wird durch den Roman hindurch immer wieder erwähnt. Seine Augen sind auch das einzige Merkmal, das unveränderlich scheint und für den Betrachter unvergesslich ist. In der Erzählung seiner Vorgeschichte erfährt der Leser, dass Schedoni nach dem Mordversuch an seiner Frau untertaucht und nach einigen Jahren im Kloster Spirito Santo entdeckt wird. Obwohl sich sowohl sein Aussehen als auch sein Verhalten völlig verändert haben, wird er an seinen „remarkable eyes“ (Italian 226) wiedererkannt. Doch nicht nur der Erzähler, auch Vivaldi nimmt ihn als teuflisch wahr und bringt ihn mit etwas Dunklem, Bösem, Übernatürlichem in Verbindung. Zum Beispiel bezeichnet Vivaldi Schedoni, als er diesen bei seiner Mutter antrifft, als seinen „evil genius“ (Italian 48) und kann nicht davon ablassen, den geheimnisvollen Mönch von Paluzzi, der ihn später im Kerker der Inquisition erneut heimsucht, für Schedoni zu halten, obwohl die Logik völlig dagegenspricht. Dieser Mönch scheint zunächst übernatürliche Kräfte zu besitzen. Er taucht aus dem Nichts auf und verschwindet ebenso plötzlich wieder, im Gefängnis der Inquisition wird seine Stimme nur von Vivaldi wahrgenommen und seine Gestalt von niemand anderem gesehen, außerdem scheint er durch Wände gehen zu können. Zwar wird am Ende eine natürliche Erklärung für diese Ereignisse geboten, doch während des Geschehens haftet die Aura des Übernatürlichen an dem Mönch, der stets mit Schedoni assoziiert wird.

Am deutlichsten wird Schedonis Verbindung mit dem Bösen aber schließlich nicht durch Beschreibungen von anderen, sondern durch den Einblick in seine dunklen Gedanken und hinterlistigen Pläne, denn „[his] crimes speak his otherness, as does even his physiognomy.“¹⁵⁸ Vergleichbar mit der Marchesa, deren tödliche Krankheit der körperliche Ausdruck ihrer Bösartigkeit ist, spiegelt sich Schedonis Charakter in seinen Augen, seinem Gesicht, ja seiner ganzen Figur wider.¹⁵⁹ Es bleibt jedoch nicht bei Beschreibungen des Äußeren und des Geschehens: Dazu kommt noch eine genaue Darstellung von Schedonis Innenleben, denn der Leser erhält einen direkten Zugang zu Schedonis Gedanken. Er erlebt Schedonis Zorn und Abscheu, Kaltherzigkeit und Hinterhältigkeit direkt mit, und die daraus resultierende Ablehnung ist genauso stark und lebendig, wie später das Mitgefühl im Angesicht von Schedonis Schwäche, Angst und Schuldbewusstsein in der „Haus am Meer“-Szene.

Schedoni vereint Charakterzüge, die jeder für sich genommen bereits negativ sind, zusammen jedoch eine explosive Mischung bilden. In seiner Vergangenheit zeigte sich dies durch sein Verlangen nach der Ehefrau seines Bruders. Durch dieses Verlangen ergreift der Neid in solcher Weise Besitz von ihm, dass er zum Brudermörder wird, und danach die Witwe zur Heirat mit ihm zwingt. Weil er weiß, dass sie ihn nicht liebt, packen ihn Eifersucht und Misstrauen so stark, dass er versucht, sie zu umzubringen, als er sie mit einem anderen Mann antrifft. Aufgrund seiner adeligen Herkunft besitzt er Stolz, der sich durch seinen sozialen Abstieg – nach dem Mordversuch an seiner Ehefrau muss er sich im Kloster verstecken – in *defiance* verwandelt. Nach seiner Flucht ins Kloster zerfrisst ihn der Ehrgeiz, wieder eine angesehene gesellschaftliche Position einzunehmen und Reichtum zu erlangen. Worin sich diese üblen charakterlichen Eigenschaften Schedonis begründen, bleibt durch den ganzen Roman hinweg unklar. Selbst in den Passagen, in denen seine Vorgeschichte erzählt wird, werden keine Erklärungen gegeben. Dies deutet auf einen von Grund auf böartigen Charakter hin, im Mandevilleschen Sinn auf den natürlichen menschlichen Egoismus, denn Schedoni sucht vor allem den Vorteil für sich: Er giert nach Macht, einer angesehenen

¹⁵⁸ Schmitt, Cannon: „Techniques of Terror, Technologies of Nationality: Ann Radcliffe’s *The Italian*.“ In: *English Literary History* 61:4, 1994. S. 861.

¹⁵⁹ In Ann Radcliffe’s Beschreibungen der Figuren spiegelt sich ähnlich wie in Lewis’ *The Monk* das zeitgenössische Interesse an der „pseudo science of physiognomy“ wider, die eine „fusion of natural science, religion, and sensibility“ darstellt (Graham, „Character Description“, S. 211).

Position und Reichtum, und er möchte seine Leidenschaften ohne Rücksicht auf andere ausleben. Miles bemerkt:

„Schedoni draws his morality from nature.(...) Indeed, nature reveals a morally anarchic world of self-assertion and power; the enlightened agent will do whatever serves his ends, and at whatever costs, for there are no divine sanctions, only natural encouragements.“¹⁶⁰

Obwohl ein gewisses Maß dieser Eigenschaften auch in anderen Figuren der *Gothic novels* vorhanden ist – auch die Marchesa ist stolz und ehrgeizig, auch Ambrosio wird von seinem Verlangen bestimmt, auch Manfred ist jähzornig – so ist es ihr Ausmaß, die unverständliche kalte Grausamkeit, mit der Schedoni seine egoistischen Ziele verfolgt, das ihn von anderen *Villains* unterscheidet:

„Schedoni’s evil is unexplained and there is no hint of the innocent-turned-evil about him. (...) He is powerful and self-controlled, not a shuddering sinner like Ambrosio. (...) He also is a tormented soul filled with unquenchable remorse that poisons his very nature. But his consciousness of his sins makes him an exasperated, desperate evildoer like Manfred, not a helpless sinner like Ambrosio.“¹⁶¹

Durch den Brudermord und die Schuld, die er damit auf sich geladen hat, gelten keine moralischen Grenzen mehr für ihn, er kämpft gegen sein Schicksal an und versucht mit allen Mitteln, wieder Ansehen und Besitz zu erlangen. Doch anders als Manfred, dessen Handlungen aus Verzweiflung und Hilflosigkeit seinem Schicksal gegenüber geboren werden, der umso mehr kämpft je enger sich die Schlinge um seinen Hals zieht, versucht Schedoni, das Schicksal zu kontrollieren und die zukünftige Entwicklung der Ereignisse zu planen. Er ist intrigant, heuchlerisch und doppelzünftig, um seine Ziele zu erreichen. Cholerische Anfälle und spontane, unüberlegte Handlungen, wie Manfred sie an den Tag legt, gehören nicht zu Schedonis Repertoire. In diesem Punkt zeigt sich die Verschiedenheit dieser beiden Schurken: Während ihr Seelenzustand und die Wahrnehmung der eigenen Situation bei ihnen ähnlich ist, unterscheiden sich ihr Denken und die Art, mit ihrer Situation umzugehen, grundlegend. Eine stärkere Übereinstimmung zeigt sich dagegen zwischen Manfred und dem jungen Schedoni der Vorgeschichte, bevor er sich als Mönch verstecken musste. Denn zu dieser Zeit wurde auch Schedoni von seinen schädlichen *passions* wie Neid und Eifersucht be-

¹⁶⁰ Miles, Robert: *Ann Radcliffe. The Great Enchantress*. Manchester: Manchester University Press 1995. S. 162.

¹⁶¹ MacAndrew, *Gothic Tradition*, S. 94 f.

herrscht und handelte dadurch unbedacht und stürmisch. Würde die Geschichte des jungen Schedoni ausführlicher erzählt, gäbe es vielleicht Ansatzpunkte für die Erklärung seiner Grausamkeit und Ich-Bezogenheit. Dies bleibt jedoch Spekulation, denn im Roman werden keine Erklärungen gegeben. Schedoni erscheint dem Leser so von Grund auf schlecht. Mit ihm lässt Ann Radcliffe das Grauen in eine Welt voller empfindsamer Ideale einbrechen, welche „the sweetness of moral sense“¹⁶² demonstrieren. Der *moral sense* des Heldenpaares bietet dabei jedoch keinen Schutz, wie Garber richtig bemerkt: „The values which molded the lovers in conventional sentimental fiction left Vivaldi and Ellena ill-equipped for Schedoni“¹⁶³, das Glück stellt sich für sie erst wieder ein, als Schedoni sich selbst zugrunde gerichtet hat.

Schedonis Ehrgeiz und Streben nach sozialer Position und Besitz bestimmen sein Denken und Handeln. Von seiner Position als Vertrauter der Marchesa verspricht er sich einen Vorteil, genauer gesagt eine reiche Belohnung, und er versucht sie stets so zu beeinflussen, dass seine Stellung dadurch gestärkt wird. Dabei muss er ständig auf der Hut sein und abwägen, inwiefern er andere Personen diskreditieren darf, um selbst besser dazustehen, wann er harte Worte an die Marchesa richten darf, um sie auf seinem Kurs zu halten, und wann er sich einschmeicheln muss, um die Bindung zwischen ihnen nicht zu gefährden. Sein kaltes Kalkül und sein Misstrauen – „Schedoni, indeed, saw only evil in human nature“ (Italian 52), also: nur der Böse sieht das Böse – gibt ihm einen großen Vorteil gegenüber der Marchesa, die sich gern von ihm beeinflussen lässt, solange es zu ihrem Vorteil ist. Denn erst die Symbiose ihrer beiden egoistischen und intriganten Charaktere mit ihren speziellen Möglichkeiten – Schedonis hinterlistige Ideen, seine Erfahrung mit grausamen Verbrechen sowie die Position und das Vermögen der Marchesa – lassen ihre Ziele erreichbar erscheinen. Beide verdrängen jedoch gerne, dass sie durch eine reine Zweckgemeinschaft verbunden sind. Sie schmeicheln sich und reden sich gegenseitig gut zu, um ihre grausamen Pläne vor sich selbst zu legitimieren:

„[The] Marchesa and Schedoni mutually, and sincerely, lost their remembrance of the unworthy motives, by which each knew the other to be influenced, as well as that disgust which those who act together to the same

¹⁶² Garber, Frederick: „Meaning and Mode in Gothic Fiction“. In: *Studies in Eighteenth Century Culture*, 3 (1973). S. 159.

¹⁶³ Garber, „Meaning and Mode“, S. 159.

bad end, can seldom escape from feeling towards their associates. The Marchesa, while she commended the fidelity of Schedoni, forgot his views and her promises as to a rich benefice; while the confessor imputed her anxiety for the splendor of her son's condition to a real interest in his welfare, not a care of her own dignity“ (Italian 53 f.).

Die Marchesa vertraut Schedoni zumindest solange, bis er ohne ersichtlichen Grund eine Kehrtwendung vollzieht und sich gegen seine eigenen Pläne stellt. Schedoni dagegen benutzt sie, wie alle anderen Menschen auch, ausschließlich für seine eigenen Zwecke: „It was his custom to study the characters of those around him, with a view of adapting them to his purposes“ (Italian 227). Die Marchesa kann ihn dabei auf seinem Weg zu Macht und Reichtum weiterbringen und ist noch dazu manipulierbar und leicht zu instrumentalisieren. Er überlistet und hintergeht auch sie als seine Verbündete, sobald es seinen eigenen Ambitionen nützt. Nachdem Vivaldi Schedoni in der Kirche von Spirito Santo vor seinen Mitbrüdern bloßgestellt hat, schmiedet Schedoni Rachepläne, um Vivaldi für diese Beleidigung büßen zu lassen. Da Vivaldi aber immer noch der Sohn der Marchesa ist, muss er dabei vorsichtig vorgehen, und darf diese nicht überrumpeln oder verschrecken. Er entscheidet sich daher „to prepare her for measures, which might hereafter be necessary to accomplish the revenge he meditated, and he knew that by flattering her vanity, he was most likely to succeed“ (Italian 111). Schedoni schafft es also, seine Wut, seine Eitelkeit sowie seinen Rachedurst zu zügeln, und auf günstige Umstände zu warten, durch die die Marchesa empfänglich für seine Pläne wird. Als Ellena dann schließlich aus ihrer Gefangenschaft im Kloster entkommt, sieht die Marchesa ihre eigenen Ziele gefährdet und „Schedoni observed, with dark and silent pleasure, the turbulent excess of her feelings; and perceived that the moment was now arrived, when he might command them to his purpose, so as to render his assistance indispensable to her repose“ (Italian 166). Er nährt daraufhin die Angst und Wut der Marchesa, um ihr dann geschickt zu vermitteln, dass der Tod die einzige gerechte Strafe für Ellenas unverschämtes Verhalten wäre, dass schließlich die Ehre einer noblen Familie gefährde. In der Zeitspanne, in der die Marchesa mit ihrem Gewissen kämpft, muss er seine Strategie immer wieder der Situation anpassen und setzt alles daran, zum Ziel zu kommen. Gleichzeitig verabscheut er das Zögern und die Angst der Marchesa, einen Mord zu begehen, als typisch weiblichen Wankelmut und als Schwäche.

Doch nur wenig später, bei der Ausführung des Planes, wird Schedoni selbst von Mitgefühl für Ellena und Gewissensbissen hinsichtlich seines Mordkomplotts überfallen. Diese Gefühle waren ihm vorher anscheinend unbekannt, denn sie treffen ihn völlig unvorbereitet:

„The conflict between his design and his conscience was strong, or, perhaps, it was only between his passions. He, who had hitherto been insensible to every tender feeling, (...) – even he could not now look upon the innocent, the wretched Ellena, without yielding to the momentary weakness, as he termed it, of compassion.“ (Italian 223)

Obwohl er diese Gefühle verabscheut, weiß er nicht, was er dagegen tun kann, und versucht zunächst Spalatro dazu zu bringen, den Mord zu begehen. Spalatro lehnt dies aber strikt ab. Also fasst Schedoni den Beschluss, Ellena selbst zu erdolchen, wird jedoch schon beim Gedanken daran erneut nervös. Er bekommt die Tür, die er selbst verschlossen hatte, nicht auf und bildet sich ein, Geräusche und Stimmen zu hören. Offensichtlich hat er Angst, die Tat zu begehen oder auch erneut daran zu scheitern: „the terrific Schedoni, in this moment of meditative guilt, feared even the feeble Ellena“ (Italian 231). Dann versucht er sogar, seine Angst mit Wein zu betäuben, aber je näher er Ellena kommt, desto mehr zittert und zögert er. Schließlich muss er sich alle Argumente für Ellenas Tod, der seiner Meinung für sein Glück unabdingbar ist, noch einmal aufzählen, um endlich den Dolch gegen sie erheben zu können. Im letzten Moment sieht er jedoch die Miniatur um Ellenas Hals, auf der er sich selbst wiedererkennt. Dies bringt ihn derart durcheinander, dass er Ellenas Flehen um Gnade nicht mehr nachvollziehen kann, „for he had lost, in new interests and emotions, all consciousness of evil intention“ (Italian 235). Die „Haus am Meer“-Szene ist der Schlüssel zu Schedonis Charakter und bestimmt das Urteil, das der Leser über ihn fällt, wesentlich. Zeigt Schedoni wirklich Gewissensbisse und Reue, besitzt er also entgegen dem bisherigen Anschein einen *moral sense*? Oder zittert er nur, weil er sich der potentiellen Strafe für seine Tat und dem Risiko bewusst ist? Um dies zu bewerten ist auch der Blick auf die direkt folgenden Geschehnisse nötig.

Die Annahme, Ellenas Vater zu sein, ändert nicht nur Schedonis Einstellung gegenüber Ellena persönlich, sondern auch über eine mögliche Heirat mit Vivaldi. In einer Nacht voller „agonies of remorse and horror“ (Italian 240) im Angesicht des fast begangenen ToTERMordes, wird ihm klar, dass er durch den Mord fast seine glückliche Zukunft verhindert hätte, da eine familiäre Verbindung

mit der Familie Vivaldi, bisher „above his loftiest hope of advancement“ (Italian 243), für ihn natürlich größere Vorteile hätte, als das, was die Marchesa dem Mönch Schedoni jemals anbieten könnte. Schedoni möchte eine Heirat Ellenas mit Vivaldi nun forcieren, um seinen Vorteil daraus zu ziehen, und überlegt sich sogar, sie heimlich zu vermählen.

Mit der Entdeckung der neuen Möglichkeiten, seine Ambitionen endlich zu erreichen und sogar zu übertreffen, ändert sich auch Schedonis Einstellung gegenüber der Marchesa und seine Selbstwahrnehmung: Er schiebt die gesamte Schuld für sein vorheriges Vorhaben auf die Marchesa. Nun meint er, es wäre „the criminal instigation of the Marchesa die Vivaldi“ (Italian 243) gewesen, die ihn dazu gebracht hätte, Ellena zu verfolgen und fast umzubringen. Er fürchtet sich vor einem Gespräch mit der Marchesa, da die Frau „who had instigated him to the murder of his own child“ (Italian 251), die neue Situation sicher nicht erfreut aufnehmen würde. Er kann sich selbst nicht mehr eingestehen, dass es seine eigenen Ambitionen waren, die ihn zum Verbündeten der Marchesa machten. Vor allem verleugnet er, dass es *sein* Mordplan, von dem er die Marchesa erst mühselig überzeugen musste, da sie für Ellena ‚nur‘ eine lebenslange Gefangenschaft im Kloster vorgesehen hatte. Sie ist niemals so kriminell gewesen, wie Schedoni sich im Nachhinein einredet. Bevor er der Marchesa den Plan unterbreitete, hatte sie einen Mord keine Sekunde erwogen, sonst hätte sie gefasster auf seine Idee reagiert und nicht so lange gezögert.

Die beiden Schlüsselsituationen – Schedonis Zurückschrecken vor der Durchführung eines Mordes und seine Wahrnehmung der Marchesa bevor und nachdem er meint, dass Ellena seine Tochter sei – lassen auf Schedonis psychische Situation schließen. Hier kommt die von Punter beschriebene „dimension of introspection“¹⁶⁴ zum Tragen, die anderen *Gothic villains* wie Montoni oder auch Manfred noch fehlt. Er kann sehr wohl moralisch richtig von moralisch falsch unterscheiden (er kann keineswegs kaltblütig einen Menschen umbringen), und ist sich vor allem der gesellschaftlichen Normen, Regeln und Sanktionen bewusst. Die Entscheidungsprozesse für sein weiteres Handeln werden dem Leser immer wieder nahe gebracht. Schedoni weiß, dass er kriminell handelt, und ist sich seiner Schuld bewusst, auch wenn er sie lange verdrängen kann. Nur das Schicksal, oder vielleicht auch der Anblick völliger Unschuld und Reinheit, kann ihn davon ab-

¹⁶⁴ Punter, *Literature of Terror*, S. 93.

halten, noch mehr Schuld auf sich zu laden. Dieses Schicksal bringt ihn dazu, zu bereuen und zu retten, was noch zu retten ist. Obwohl seine Wiedergutmachungsversuche keineswegs uneigennützig sind, glaubt man ihm doch, dass er wirklich leidet und seine Reue sich nicht nur auf die fast verpassten Chancen bezieht, denn sein Gewissen hatte sich bereits geregt, bevor er glaubte, Ellenas Vater zu sein. Obwohl in Schedoni – wieder im Gegensatz zu Manfred – das Böse ganz klar überwiegt und seine hauptsächlich zur Schau gestellte Seite die berechnende, unbarmherzige ist, so hat er doch auch die Fähigkeit zu fühlen, zu beschützen und seine eigenen brutalen Pläne zu fürchten, ohne dass ihn eine unmittelbare Gefahr dazu bringt. Sein Gewissen regt sich von allein. Die Szene, in der Schedoni mit sich selbst ringt, um seinen Mordplan ausführen zu können, überzeugt den Leser davon, dass Schedoni weder ein Dämon noch ein schlechter Mensch komplett ohne *moral sense* ist. Denn auch wenn er sich später wieder egoistisch und rachelustig zeigt:

„The fact remains that he has been shaken: Schedoni is a greater novelistic achievement than Montoni because we have been there when something happened to him and have been convinced of it with him. In these scenes on the stormy Adriatic he is at once an austere force of nature and a vulnerable human being.“¹⁶⁵

Die Kapitel von Ellenas Entführung in das Haus am Meer bis zu Schedonis Verhaftung durch die Inquisition haben eine Ausnahmestellung, denn es gibt keine weiteren Anzeichen für Schedonis mitfühlende, gute Seite. Er schwankt weder vorher, noch danach zwischen Anfällen von *passions* und einem ‚guten‘ Normalzustand, zwischen Tat und Reue, da er seine Reue für vergangene Taten stets in sich trägt. Tat und Reue existieren so durchgehend parallel, da er jeden Tag nicht nur mit seinem Gewissen konfrontiert wird, sondern sich auch den äußeren Konsequenzen seines Handelns ausgesetzt sieht, indem er die Entbehrungen des Klosterlebens ertragen muss. Dennoch gibt er sich nicht geschlagen und ergibt sich niemals seinem Schicksal. Seine Frömmigkeit und Tugendhaftigkeit sind nur ein Deckmantel für sein brodelndes Innenleben, für seine Wut und die Abscheu gegenüber seiner aktuellen Situation und nicht zuletzt für seine Entschlossenheit, sich aus ihr zu befreien.

Wahre satanische *defiance* beweist Schedoni auch noch im Tod. Nachdem er auf dem Weg nach Rom, wo er eigentlich Vivaldi befreien wollte, aufgrund

¹⁶⁵ Anderson, „Gothic Heroes“, S. 219.

von dessen Aussagen in der Vernehmung durch die Inquisition verhaftet worden ist, wird seine Vergangenheit vor dem Tribunal Stück für Stück offengelegt. Zuerst wird Vater Ansaldo vor das Gericht gerufen und berichtet, wie er sechs Jahre zuvor einem Unbekannten die Beichte abnahm. Dieser berichtete davon, wie er der „slave of [his] passions“ wurde, die ihn zu „horrible excesses“ geführt hätten (Italian 339). Er sprach von der „fury of despair“ (Italian 339), weil er die tugendhafte Frau seines Bruders liebte, erzählte, wie er den Bruder umbrachte und die Witwe ihn trotzdem verschmähte, bis er sie entführte und sie schließlich einer Heirat zustimmte. Er berichtete, wie er sein Gewissen geopfert hatte, „without having found happiness“, und wie die Eifersucht dazu führte, „to light up all [his] passions into madness“ (Italian 340). Wie er seiner Frau schließlich ein Messer in die Brust stach, als er sie mit einem Verehrer erwischte. Schedoni hört hier seine eigene Beichte berichtet und muss seine Schuld erneut ertragen. Als auch noch der mysteriöse Mönch, der Vivaldi angewiesen hatte, Schedoni vor dem Tribunal zu beschuldigen, vortritt, bricht Schedoni zusammen: „‘With this dagger was thy brother slain!’ said the terrible stranger. ‘Shall I declare myself?’ Schedonis courage forsook him, and he sunk against a pillar of the hall for support“ (Italian 342). Er fängt sich zwar wieder, doch die Anschuldigungen von Nicola di Zampari, dem mysteriösen Mönch und Mitglied der Inquisition, führen schließlich zur Verhandlung über Schedonis Schuld.

Hier erfährt man auch mehr über Schedonis Vorgeschichte: Er hasste seinen Bruder, weil dieser ihn finanziell nur unterstützte,

„till, finding that he [Schedoni, AG] was incorrigible, and that the sums which he himself spared with difficulty from his family were lavished, without remorse, by Marinella [Schedoni, AG], instead of being applied, with economy, to his support“ (Italian 360).

Schedoni besitzt bereits zu dieser Zeit eine ganze Anzahl ausgeprägter negativer Charakterzüge: Er ist verschwenderisch und anmaßend, doppelzünftig und betrügerisch, egoistisch und unvernünftig. Der Neid, „that meanest and most malignant of the human passions“ (Italian 361), auf seinen Bruder lässt ihn schließlich zum Mörder werden. Da die ‚Vorgeschichte der Vorgeschichte‘ nicht beschrieben wird, gibt es keine Anhaltspunkte über seine Erziehung oder besondere Vorkommnisse, die Schedonis Charakter geprägt haben – und diese Abwesenheit der Erklärung führt zu der Annahme, dass in Schedoni von Natur aus die dunkle Seite überwiegt.

Schedoni wird von der Inquisition zum Tode verurteilt, doch „it made no visible impression on his mind. From that moment, his firmness or his hardihood never forsook him“ (Italian 364). Nachdem sein Schicksal besiegelt ist, trotz der Strafe und vor allem seinem Ankläger Nicola, indem er nicht auf die Vollstreckung wartet, sondern dieser Demütigung der Fremdbestimmung entgeht, indem er sich selbst umbringt. Und nicht nur das – er reißt Nicola mit in den Tod. Schedoni hat ihn ebenfalls vergiftet, um Rache zu üben. In diesem Moment des „malignant triumph“ wird das Ausmaß seiner Besessenheit deutlich: Seine Augen „seemed to recollect all their wonted fire“ und Nicola sieht in ihnen „the dreadful sentence of his fate, the triumph of revenge and cunning“ (Italian 402). Schedoni gibt sich nicht geschlagen wie noch Manfred. Schedonis Schuld und seine Reue haben ihn stets zu neuen Taten veranlasst, um sie zu verbergen und sich an denen zu rächen, die seinem Wiederaufstieg im Wege standen oder seine Ehre angriffen. Dies ist ein weiterer Beweis dafür, dass sich die Charakterisierung der Schurken in der Kategorie der fehlenden Erklärungsmuster des Bösen zugunsten eines negativen Menschenbildes verschiebt.

Obwohl der fast durchgeführte Mord an seiner vermeintlichen Tochter Ellena eine menschlich-mitfühlende Seite in Schedoni geweckt hat, die ihn kurzzeitig in einem positiveren Licht stehen lässt, so konnte diese nie über die bössartigen Eigenschaften oder die im Laufe der Zeit zu sehr gefestigten Rachegeleüste und das egozentrische Denken Schedonis siegen. Er schützt Ellena weiterhin und veranlasst ihre Entlassung aus dem Versteck durch Vivaldi, und er bereut auch den vermeintlichen Mord an seiner Frau ehrlich, besonders nachdem er erfährt, dass sie ihn niemals hintergangen hatte. Reue quält ihn in erster Linie im Angesicht von Unschuld, sein Gewissen regt sich, wenn er der Tugend gegenübersteht. Denn diese Eigenschaften sind das genaue Gegenteil von ihm und so rein, dass sogar die dunkelste menschliche Seele vor ihrer Verletzung zittert. Geleitet von seinen egoistischen Zielen, geht er seinen niederträchtigen Plänen nach und kann jede Situation so verdrehen, dass er seine Pläne als notwendig für seinen Wiederaufstieg rechtfertigen kann. Nur die Konfrontation mit dem Reinen, mit dem selbstlosen und selbstverständlichen Guten lässt ihn schwanken. Seine Hybris und seine Ambitionen sind jedoch stärker. Auch Schedoni repräsentiert damit das Spannungsfeld zwischen positivem und negativem Menschenbild. *Moral sense* und Tugendhaftigkeit werden sowohl in der Gegenüberstellung von Heldin/Held

und *Gothic villain*, als auch im *Villain* selbst bedroht. Das positive Menschenbild wackelt und verdeutlicht damit die Ängste und Unsicherheiten zu Ende des 18. Jahrhunderts.

Anders als in *Otranto*, in dem der im Grunde gute und nur manchmal von *passions* beherrschte Manfred am Ende bereut, sich seiner göttlichen Strafe unterwirft und damit die Chance auf Absolution erhält, entzieht sich Schedoni, der überwiegend negative Charakterzüge zur Schau trägt und weniger schwankt als Manfred, seiner Buße und entscheidet sich damit auch für die Hölle. Er wird nicht vom Teufel geholt, wie Ambrosio oder Victoria, sondern er geht ihm aus freien Stücken entgegen. Seine *defiance*, seine Unbeugsamkeit auch im Angesicht der Verdammnis und sein fast wahnsinniges Triumphieren in der Rache, wenn doch schon alles verloren ist, geben ihm dämonische Züge¹⁶⁶. Es gibt jedoch keine übernatürlichen Ereignisse in *The Italian*, und Schedoni begeht seine Taten ohne dämonische Hilfe. Auch wenn es in einigen Passagen zunächst anders scheint, so erhalten alle Geschehnisse eine natürliche Erklärung – Ann Radcliffes berühmte Technik des *explained supernatural*.

Im Gegensatz zu Manfred und Montoni geht die psychologische Darstellung in *The Italian* durch die Beschreibung der inneren Zustände der Schurkenfiguren sehr viel tiefer. Die Figuren werden dadurch auch glaubwürdiger, „largely because we are in no doubt about their overall purposes and motives, which, although changeable, are always clear and brutal.“¹⁶⁷ Es gibt lediglich angedeutete Gründe für Schedonis Bösartigkeit (eine Veranlagung hat stets bestanden und seine *passions* tun ihr übriges), tiefer liegende Ursachen für seine krankhafte Egozentrik, die distanzierte Kälte und sadistische Grausamkeit, mit der er seine grausamen Pläne schmiedet, die andere Leben zerstören, und seine Unbeugsamkeit gegenüber seiner Schuld und seinem Schicksal werden nicht geboten. Vor allem sein Ende, der triumphale Einzug in die Verdammnis und die fehlende Angst vor dem jüngsten Gericht, bewirkt beim Leser Unverständnis, aber zugleich Faszination. Der Schedoni, den der Leser in *The Italian* kennen lernt, findet seinen Platz eindeutig eher in der Mandevilleschen Weltsicht, wobei vor allem der ökonomische Ansatz zur Erklärung des pessimistischen Menschenbildes in Schedonis

¹⁶⁶ Nicht nur die Beschreibungen Schedonis haben dämonische Anklänge, noch deutlicher wird der Bezug zum Teufel und dunklen Mächten bei Nicola di Zampari und den Inquisitoren, so dass eine eindeutige Verbindung des Anderen, Bösen mit dem Katholizismus geschaffen wird. Siehe auch Prokisch, *Fanatics, Hypocrites, Christians*, S. 231-288.

¹⁶⁷ Punter, *Literature of Terror*, S. 72.

Egoismus seine Bestätigung findet. Schedoni geht es um materiellen Wohlstand und die Macht, um diesen zu erlangen und zu erhalten, und er benutzt skrupellos andere Menschen, um sein Ziel zu erreichen. Die Klostersgemeinschaft dient nur seiner Tarnung, sein besonderes Wohlverhalten verschleiert dabei seine wahren Absichten. Diese Tarnung fordert Schedoni einiges ab, denn er muss sich immer verstellen, seiner Tugendhaftigkeit liegt Selbstverleugnung zugrunde und kein *moral sense*. Letzterer zeigt sich einzig in der „Haus am Meer“-Szene und somit weist Schedoni zwar Rudimente von Shaftesburys Weltbild auf, vor allem aber ist er ein egoistischer Einzelkämpfer, für den Tugend keine Bedeutung hat und für den soziales Verhalten nur zur Verwirklichung seiner eigenen Ziele relevant ist.

6.3.3. Matilda di Laurentini (*Zastrozzi*)

Percy Bysshe Shelleys *Zastrozzi* wurde 1810 veröffentlicht und ist, so Punter, „one of the two pieces of prose fiction – perhaps ‘romance’ is a polite word for them – which Percy Shelley wrote while still a schoolboy at Eton“¹⁶⁸. Germaine Greer bemerkt, dass der Roman zu seiner Zeit in nur zwei Magazinen besprochen wurde: Während sich *The Gentleman’s Magazine and Historical Chronicle* positiv äußerte, kritisierte *The Critical Review or Annals of Literature* neben Handlung und Stil besonders die Figur der Matilda, der *Gothic villainess*: „Matilda’s character is that of a lascivious fiend, who dignifies vicious, unrestrained passion by the appellation of love.“¹⁶⁹ Bereits hier wird deutlich, dass die Leidenschaften, die beim männlichen Schurken gewöhnlich (wenn auch nicht von jedem Leser oder Kritiker) als faszinierend empfunden werden, bei einer Frauenfigur hauptsächlich oder sogar ausschließlich negative Konnotationen hervorrufen. Die detaillierte Darstellung der Matilda setzt den Roman von anderen *Gothic novels* ab, der junge Shelley leistet damit in seinem Frühwerk etwas Außergewöhnliches, was jedoch seltsamerweise von der Literaturkritik bisher wenig gewürdigt wurde. Halliburton bemerkt zwar über Shelleys Erzählmethode in *Zastrozzi*: „the more analytical, the more philosophical and abstract he becomes, the surer is his touch. His dissection of the character of Matilda (...) is clear and effective and as-

¹⁶⁸ Punter, David: *Gothic Pathologies: The Text, the Body, and the Law*. Basingstoke: Macmillan 1998. S. 63.

¹⁶⁹ Zitiert nach Greer, Germaine: „Foreword“. In: Shelley, Percy Bysshe: *Zastrozzi*. London: Hesperus Press 2002. S. viii. Die kompletten Abdrucke der beiden Kritiken finden sich in Barcus, James E.: *Shelley. The Critical Heritage*. London/Boston: Routledge & Kegan Paul 1975. S. 46-49.

sured“¹⁷⁰. Dennoch widmet er der Figur der Matilda noch nicht einmal eine halbe Seite seines Artikels. Punter weist darauf hin, dass *Zastrozzi* eher selten in der Literaturkritik zu finden ist, „and this is hardly surprising: very few claims could be made for its literary quality, and none at all for its originality“¹⁷¹. Dies demonstriert, wie Pfister in der Einführung zu der von ihm herausgegebenen ersten deutschen Übersetzung des Romans erklärt, dass Shelleys frühe Schriften bisher als „bloße Jugendverwirrungen abgetan wurden“ und wenig Beachtung fanden – noch nicht einmal in der deutschen Anglistik, für die der Roman schon allein wegen seiner deutschen Hauptschauplätze von Interesse hätte sein müssen.¹⁷²

Viele Kritiker verweisen darauf, dass Matildas Charakter stark an Charlotte Dacres Victoria di Loredani orientiert sei¹⁷³, unterschlagen aber einen wichtigen Unterschied: Während Victorias unbezähmbare Leidenschaften daraus resultieren, dass ihre negativen Anlagen in jungem Alter nicht durch entsprechende Erziehungsmaßnahmen eingedämmt wurden, erfährt der Leser über Matildas Vorgeschichte oder die Ursachen ihrer *passions* überhaupt nichts. Es gibt keine Erklärungen, nur ihre eigene psychische Zerrissenheit, die nicht mit Hilfe eines überirdischen Bösen auf ihren Höhepunkt getrieben wird, sondern sehr weltlich daherkommt: Eine dominante und aggressive Persönlichkeit gekoppelt mit sexuellem Neid und Triebhaftigkeit stürzt sich selbst ins Verderben.

Shelley verarbeitet in *Zastrozzi* alle wichtigen Bestandteile der gotischen Tradition, wenn auch größtenteils oberflächlicher und nicht in der detailfreudigen Art der Schilderung anderer gotischer Autoren. Doch auch bei Shelley gibt es dunkle deutsche Wälder, italienische Burgen, treue Diener, eine Ehrfurcht einflößende, erhabene Natur, die nicht selten den Seelenzustand der Charaktere widerspiegelt, die schreckliche Inquisition, Flucht und Verfolgung und nicht zuletzt einen leidenschaftlichen, beeindruckenden Schurken – oder vielmehr zwei – und die verfolgte Unschuld. In den letzten beiden Punkten kehrt Shelley jedoch wie vor ihm schon Charlotte Dacre das Muster des Geschlechterverhältnis in der

¹⁷⁰ Halliburton, David G.: „Shelley’s Gothic Novels“. In: *Keats-Shelley Journal*, 16 (1967). S. 49.

¹⁷¹ Punter, *Gothic Pathologies*, S. 63.

¹⁷² Pfister, Manfred: „Zur Einführung: Die Verwirrungen des Zöglings Shelley“. In: Shelley, *Zastrozzi. Eine Romanze und andere Frühschriften*, S.10 f. Im Englischen existiert neben der von Germaine Greer herausgegebenen Ausgabe auch ein Abdruck des Romans in: Chesser, Eugene: *Shelley & Zastrozzi: self-revelation of a neurotic*. London: Gregg/Archive 1965. S. 57-159. Chesser nimmt in seiner Ausgabe außerdem eine psychoanalytische Interpretation des Romans in Relation zu Shelley Leben vor.

¹⁷³ Siehe z. B. Whateley, John: „Romantic and Enlightened Eyes in the Gothic Novels of Percy Bysshe Shelley.“ In: *Gothic Studies*, 1 (1999). S. 204; Halliburton, S. 41.

Gothic novel um: In *Zastrozzi* wird der unschuldige Verezzi von der von Leidenschaft zu ihm besessenen Matilda verfolgt. Matilda wird dabei vom gotischen Erzschorken Zastrozzi unterstützt und füllt über weite Strecken des Romans die Rolle des gotischen Verfolgers aus, wobei Zastrozzi nur sporadisch, dann aber kraftvoll, auftritt. Verezzi verkörpert schließlich das Ideal der verfolgten Unschuld: „Just as Matilda takes on Zastrozzi’s qualities of dominance, resourcefulness and even, at times, malevolence, so Verezzi becomes correspondingly more feminine.“¹⁷⁴ Verezzi ist seiner wahren Liebe Julia treu ergeben, seine Charakterzüge folgen empfindsamen Idealen. Anders jedoch als Ann Radcliffe, die die empfindsamen Ideale nutzt, um ihren Helden Vivaldi mit der Heldin Ellena auf eine Stufe zu stellen („Radcliffe goes a long way toward re-imagining the male subject and re-envisioning heterosexual relations“¹⁷⁵), lässt Shelley seinen Verezzi die leidende, ständig in Ohnmacht fallende und fiebernde Heldin in einem männlichen Körper repräsentieren – Shelley überzeichnet die Empfindsamkeit damit so weit, dass nicht eine neue Deutung von Männlichkeit im Gegensatz zu traditionellen Männerbildern entsteht, sondern Männlichkeit komplett auf die Rolle des treu ergebenden Liebenden, der seine Geliebte idealisiert, beschränkt wird.¹⁷⁶ Verezzi ist damit die verfolgte Unschuld, nicht eine umgestaltete, männliche Version der verfolgten Unschuld.

Anders verhält es sich mit seiner Peinigerin Matilda di Laurentini. Obwohl sich nach dem Titel des Romans zunächst annehmen lässt, dass „the terrible, the dauntless Zastrozzi“¹⁷⁷ der zentrale Charakter ist, fällt schnell auf, dass der gesamte Mittelteil des Romans von der Schurkin Matilda dominiert wird. Wie auch schon Charlotte Dacre vor ihm, stellt Shelley entgegen der Konventionen eine Schurkin in den Vordergrund, passt sich jedoch den gotischen Traditionen an, nach denen sich zumindest der Titel eines Schauerromans nur auf den *Gothic villain* oder die *Gothic heroine* beziehen kann. Zastrozzi ist dabei der klassische *Gothic villain* mit allen typischen Attributen von der großen, imposanten Gestalt, den stechenden, unvergesslichen Augen, der grausamen Entschiedenheit, Rache-lust, Gabe der Manipulation und kurzen Regungen seines Gewissens bis hin zur

¹⁷⁴ Seed, David: „Mystery and Monodrama in Shelley’s *Zastrozzi*“. In: *Dutch Quarterly Review*, 14 (1984). S. 8.

¹⁷⁵ Hendershot, Cyndy: „The Possession of the Male Body: Masculinity in *The Italian*, *Psycho*, and *Dressed to Kill*“. In: *Readerly/Writerly Texts*, 2:2 (1995). S. 86.

¹⁷⁶ Vgl. Hendershot, „Possession of the Male Body“, S. 81.

¹⁷⁷ Shelley, Percy Bysshe: *Zastrozzi*. London: Hesperus Press 2002. S. 11. Im Folgenden mit „Zastrozzi + Seitenangabe“ im Text zitiert.

defiance eines *Gothic superman* im Angesicht des Todes, dennoch liegt das Hauptaugenmerk des Romans auf der Schurkin Matilda, deren „coadjutor in crime“ (Zastrozzi 44) er ist. Entsprechend der klassischen Rollenzuschreibung ist Zastrozzi, wie der Leser am Ende erfährt, die treibende Kraft des Geschehens, es ist eigentlich sein Rachefeldzug gegen die Familie Verezzis, für den er Matilda mit ihrer Besessenheit instrumentalisiert. Dennoch wird ihm weniger Raum im Roman zuteil als Matilda, und die Erklärung von Zastrozzis Motiven ist für die Handlung wenig bedeutsam, denn „the war of the soul is enough to account for all the apparent actions and their results.“¹⁷⁸ Trotz der traditionellen, faszinierenden Attribute eines *Gothic villain* und seiner *defiance*, die sich überdeutlich im letzten Satz des Romans manifestiert – „upon his soul-illuminated countenance played a smile of most disdainful scorn – and, with a wild, convulsive laugh of exulting revenge, he died“ (Zastrozzi 117) – wird stets eine Distanz zu Zastrozzi gewahrt. Für die *Villainess* Matilda gilt dies im Gegensatz zu vielen ihrer weiblichen Vorgänger nicht.

Schon der Name Matilda di Laurentini macht deutlich, wie sehr Shelleys *Villainess* in der Tradition anderer liebestoller Schurkinnen steht, die auch nicht vor Verbrechen zurückschrecken, um sich das Objekt ihrer Begierde zueigen zu machen: Radcliffes Laurentini, Lewis' Matilda und Dacres Victoria di Lore-dani.¹⁷⁹ Im Gegensatz zu den beiden letztgenannten steht Shelleys Matilda jedoch weder im Bund mit dem Teufel, denn „[t]hough Zastrozzi is a tempter, like Rosa Matilda's Zofloya, he is no Satan but an atheist human who is driven solely by the desire for revenge“¹⁸⁰, noch wird etwas über ihre Vergangenheit und die Gründe ihrer ungezügelter Leidenschaften und mitleidlosen Bösartigkeit gesagt. Bereits Matildas erster Auftritt im Roman legt ihre Ziele und die Skrupellosigkeit, mit der sie diese zu erreichen sucht, dar. Ihre erste Frage gilt dem Schicksal Julias, der großen Liebe Verezzis: Wurde Julia endlich ermordet, damit Matilda freie Bahn bei Verezzi hat? Kurz darauf zeigt sie sich unbeeindruckt von dem vor ihren Augen stattfindenden Mord an Paolo, erneuert den Schwur, dass Julia sterben muss,

¹⁷⁸ Hogle, Jerrold E.: „Shelley's fiction: the 'Stream of Fate'“. In: *Keats-Shelley Journal*, 30 (1981). S. 86.

¹⁷⁹ Dacre veröffentlichte außerdem unter dem Namen Rosa Matilda. In der Literaturkritik wurde bereits hinreichend auf die Werke, Autoren und Figuren hingewiesen, die Shelley als Vorbilder verwendete. Siehe z. B. Halliburton, „Shelley's Gothic Novels“, S. 41; Seed, „Mystery and Monodrama“, S. 1 ff; Zimansky, Curt R.: „Zastrozzi and *The Bravo of Venice*: Another Shelley Borrowing“. In: *Keats-Shelley Journal*, 30 (1981), S. 15-17.

¹⁸⁰ Greer, „Foreword“, S. xi.

und selbst der darauf folgende Blitz und Donner – Zeichen der Unbill einer höheren Macht – lässt sie nur kurz erschrecken. Durch die Besessenheit von der Leidenschaft zu Verezzi und die Vorstellung, ihn bald besitzen zu können, „her mind was harassed by contending passions, and her whole soul wound up to deeds of horror and wickedness“ (Zastrozzi 25).

Matilda verfügt über die „beautiful features“ (Zastrozzi 44) der *Gothic villainess*: Sie ist eine dunkle und schreckliche Schönheit im Vergleich zu der hellen, sanften und mädchenhaften Julia. Und obwohl Matilda sich erfolgreich bemüht, „the ardent, unquenchable fire which burns, though concealed, within [her] bosom“ (Zastrozzi 34) vor Verezzi zu verbergen, fühlt dieser intuitiv den Unterschied zwischen den beiden Frauen:

„He could not love Matilda; and though he never had seen her but in the most amiable light, he found it impossible to feel any sentiment towards her, save cold esteem. Never had he beheld those dark shades in her character which, if developed, could excite nothing but horror and detestation; he regarded her as a woman of strong passions who, having resisted them to the utmost of her power, was at last borne away in the current – whose brilliant virtues one fault had obscured – as such he pitied her: but still he could not help observing a comparison between her and Julia whose feminine delicacy shrunk from the slightest suspicion, even, of indecorum. Her fragile form, her mild, heavenly countenance, was contrasted with all the partiality of love to the scintillating eye, the commanding countenance, the bold expressive gaze, of Matilda.“ (Zastrozzi 30 f.)

Die Gegensätzlichkeit von Matilda und Julia ist die des Erhabenen und des Schönen, und für das Erhabene kann Verezzi Ehrfurcht und Bewunderung empfinden, aber keine Liebe.¹⁸¹ Dennoch schafft Matilda es mithilfe verschiedener Listen, Verezzi oberflächlich für sich zu gewinnen. Sie zeigt sich ihm gegenüber stets von ihrer besten Seite – empfindsam, *accomplished*, liebevoll. Verezzi bewundert diese Eigenschaften jeden Tag mehr, und als Matilda ihn auch noch vor dem Tod bewahrt und dabei selbst verletzt wird, was auf einem Plan von ihr und Zastrozzi beruht, kommt noch tiefe Dankbarkeit hinzu. Als er schließlich die verzweifelte Matilda dabei belauscht, wie sie über ihre Liebe und Leidenschaft zu ihm monologisiert, wenden sich seine Gefühle und ein „sentiment stronger than gratitude, more ardent than esteem, and more tender than admiration, softened

¹⁸¹ Deutlicher noch als in anderen *Gothic novels* zeigt sich in den Doppelgängern Matilda und Julia die moralische Polarisierung des gegensätzlichen Paares *Gothic villainess*–verfolgte Unschuld (siehe auch Punter, *Gothic Pathologies*, S. 64 ff.), wobei Julia als verfolgte Unschuld jedoch kaum in der Handlung auftaucht und eher zur Verdeutlichung von Matildas Charakter dient.

Verezzi's heart“ (Zastrozzi 84). So wie Matildas ‚Liebe‘ zu ihm, so ist auch seine zu ihr geprägt von wilder Leidenschaft und nicht von den zärtlichen Gefühlen die er für Julia hegt. Am Ende wird Verezzi durch Selbstmord aus diesem Dilemma flüchten. Damit demonstriert, so Pfister, „Shelleys Jugendwerk, deutlicher noch als andere, künstlerisch reifere und gekonntere Versionen des erotischen Dreiecks, das pathogene Wesen des männlichen Teilungsschemas von empfindsamer Vergeistigung des Körperlichen und sexueller Lust.“¹⁸² Diese sexuelle Komponente ist ein Grund für Matildas Anziehungskraft, sie bricht Tabus, hat gleichzeitig aber auch eine negative Konnotation, da dies nicht dem traditionellen Frauenideal des 18. Jahrhunderts entspricht. Matildas Leidenschaft und Sexualität stellen durch den ganzen Roman hindurch eine Bedrohung für Verezzi dar, die schließlich in seiner Vernichtung kulminiert.¹⁸³ Und auch für Matilda ist diese Leidenschaft zerstörerisch, durch sie ist Matilda nicht nur bereit für Verbrechen wie Entführung und Mord, sondern kann auch keinen Seelenfrieden erlangen: Obwohl sie durch die Heirat mit Verezzi ihr Ziel erreicht hat, „she enjoyed not that tranquillity which is necessary to the existence of happiness“ (Zastrozzi 87). Matilda ist eine Getriebene, deren Verlangen nie gestillt, deren Leidenschaften nie gezähmt werden können.

Ähnlich wie in *The Italian* enthält auch *Zastrozzi* eine Schlüsselszene, in der die *Villainess* zweifelt und vom *Villain* von der Richtigkeit ihrer Ziele und Methoden überzeugt werden muss. Der Unterschied liegt in der Argumentationsweise der Schurken: Während Schedonis Argumentation auf einem feudalistischen Weltbild und den damit verbundenen Rechten der Aristokratie beruht, vertritt Zastrozzi eine atheistische Grundhaltung, „uncovering the possibility that morality is a mere social code – an image of sin, innocence and virtue made for the maintenance of social power“¹⁸⁴. Matildas Zweifel betreffen die mit der christlichen Religion verbundene Unsterblichkeit der Seele, sie fürchtet eine Bestrafung oder auch einfach eine Nicht-Existenz nach dem Tod. Doch Zastrozzi

¹⁸² Pfister, „Zur Einführung“, S. 24.

¹⁸³ Für David Seed liegt hier der zentrale Konflikt des Romans: „[Shelley] filters out the supernatural and any extensive treatment of oppression at the hands of family or Church such as we find in the fiction of Lewis or Mrs. Radcliffe. Instead the narrative centres on one Verezzi, a passive individual who is torn between the sexual attractions of Matilda and the ethereal and moral qualities of Julia. The narrative, in other words, dramatizes a conflict between sexuality and conscience.“ In: Seed, David: „Shelley's 'Gothick' in *St. Irvyne* and after“. In: Allott, Miriam: *Essays on Shelley*. Totowa (NJ): Barnes & Noble 1982. S. 41.

¹⁸⁴ Whatley, John: „Romantic and Enlightened Eyes in the Gothic Novels of Percy Bysshe Shelley“. In: *Gothic Studies*, 1 (1999). S. 209.

überzeugt sie von der Unsterblichkeit der Individualität und des unbeugsamen Willens: „by daring boldly, by striving to verge from the beaten path, whilst yet trammelled in the chains of mortality, [the soul] will gain superior advantages in a future state“ (Zastrozzi 54). Matilda lässt sich schnell und bereitwillig von diesem Plädoyer für starke Leidenschaften und gegen religiös motivierte Verhaltensregeln überzeugen und „steeling her soul, repressing every emotion“ (Zastrozzi 55) „she steps entirely out of the light of Christian morality and becomes something like ‘Will’ or ‘Lust’, a ‘Scarlet Woman’ driven by her passion.“¹⁸⁵

Durch die Rechtfertigung ihrer Leidenschaften vor sich selbst und ihr listenreiches Vorgehen, um Verezzi für sich zu gewinnen, kann Matilda ihre Ziele zunächst umsetzen: Verezzi verfällt ihren Verführungskünsten und heiratet sie. Erst als er seine geliebte Julia in Venedig sieht, beginnt er Matildas falsches Spiel zu durchschauen und begeht schließlich Selbstmord. Matilda schiebt die Schuld für das Scheitern ihres Glücks dem Auftauchen Julias zu und ermordet diese in einem wahren Blutrausch. Doch nachdem sie mit eigenen Händen diesen Mord begangen hat, kommen ihre religiösen Zweifel ein zweites Mal auf, und dieses Mal ist Zastrozzi nicht zur Stelle, um sie wieder zu zerstreuen. Matilda will sich zunächst selbst erdolchen, aber die Angst vor einer Bestrafung für ihre Taten im Jenseits hält sie davon ab. Schließlich wird Matilda von der Inquisition inhaftiert und beginnt dort in ihrer Zelle nach Stunden der Angst vor göttlicher Strafe ihre Taten zu bereuen. Ähnlich wie Manfred in *The Castle of Otranto* erkennt Matilda erst durch einen mit eigenen Händen begangenen Mord das Unrecht ihrer Taten und ihre Schuld, und wie *Otranto* ist auch *Zastrozzi* in diesem Punkt außergewöhnlich im Vergleich zur Mehrzahl der *Gothic novels*, „in that the sole extra-terrestrial agency in evidence is God“¹⁸⁶. Außergewöhnlich ist jedoch nicht, dass gerade diese beiden Romane keine übernatürlichen Erklärungen für das Böse bieten, denn wo der Konflikt durch das Böse im Menschen selbst ausgelöst wird, ist kein Satan, keine Verführung mehr nötig, sondern nur noch eine Erlösung vom Übel durch eine höhere Macht, da eine Konfliktlösung in sich selbst noch nicht möglich ist: „The self is ultimately passive and is acted on by impulses whose origins are unknown and therefore terrifying“.¹⁸⁷ Mittels eines Traums wird Matilda auf die Möglichkeit der Rettung ihrer Seele durch aufrechte Reue gestoßen

¹⁸⁵ Whatley, „Romantic and Enlightened Eyes“, S. 204.

¹⁸⁶ Halliburton, „Shelley’s Gothic Novels“, S. 40.

¹⁸⁷ Seed, „Mystery and Monodrama“, S. 15.

und erlangt durch diese Erkenntnis endlich den Seelenfrieden, den sie vorher vergeblich durch die Befriedigung ihrer Leidenschaften gesucht hat: „she lifted her eyes to heaven: they beamed with an expression of sincerest penitence; for sincerest penitence at this moment, agonised whilst it calmed Matilda’s soul“ (Zastrozzi 109).

Matildas auffällige Schönheit, die vorher durch das Ausleben ihrer Leidenschaften und ihren Hochmut getrübt wurden, kommt in der Inhaftierung, in der zuerst Angst und dann Reue ihren Gemütszustand bestimmen, voll zum Tragen. Ihre Beschreibung erinnert nun an die Julias. Zunächst wird der Leser noch an Matildas eigentlichen Charakter erinnert, als der Inquisitor sich kaum vorstellen kann „that, under a form so celestial, so interesting, lurked a heart depraved, vicious as a demon’s“ (Zastrozzi 107), doch nachdem Matilda beginnt zu bereuen, wird das Publikum von ihrer fast ätherischen Erscheinung in den Bann gezogen:

„The dishevelled ringlets of her hair floated unconfined over her shoulders: her symmetrical and elegant form was enveloped in a thin white robe.

The expression of her sparkling eyes was downcast and humble; yet, seemingly unmoved by the scene before her, she remained in silence at the tribunal.

The curiosity and pity of every one as they gazed on the loveliness of the beautiful culprit, was strongly excited.“ (Zastrozzi 111)

Matildas Erscheinung hat sich durch Anerkennung von religiösen Vorstellungen und moralischen Normen vom Erhabenen zum Schönen gewandelt, hat damit aber auch nicht mehr die Faszination, die das Interesse des Lesers aufrecht erhalten kann. Obwohl also „established Religion and a celestial symbolism“¹⁸⁸ am Ende den Sieg davon tragen, haben die atheistischen Schurkenfiguren des Romans einen größeren Eindruck hinterlassen und neue Fragen in Bezug auf religiöse und moralische Vorstellungen aufgeworfen. Whatley bewertet dies im Sinne Mandevilles: „Through it, Shelley is able to question Christian values; uncovering the possibility that morality is a mere social code – an image of sin, innocence and virtue made for the maintenance of social power.“¹⁸⁹ Und auch Pfister sieht in *Zastrozzi* schon die Ankündigung von Shelleys philosophischem Radikalismus: Wie auch andere gotische Autoren mache „der junge Shelley seine *gothic romance* in ihren Schlüsselszenen zum Anlass und Rahmen von leidenschaftlichen

¹⁸⁸ Whatley, „Romantic and Enlightened Eyes“, S. 209.

¹⁸⁹ Whatley, „Romantic and Enlightened Eyes“, S. 209.

Dialogen und Monologen über Rache und Moral, über Materialismus und die Unsterblichkeit der Seele, über Religion und Atheismus.“¹⁹⁰ Matilda und Zastrozzi stellen sich bewusst gegen soziale und moralische Normen. Zastrozzis Motivation scheint seine Hybris und seine unnatürlichen Gemütsbewegungen zu sein, gepaart mit seinen Rachegehrungen (unter dem Deckmantel der Familienehre), der Leser erfährt jedoch sehr wenig über ihn. Zastrozzi lebt außerhalb der Gesellschaft, ein Krimineller, dem es nicht um Reichtum oder Ansehen geht, wohl aber um den persönlichen Ehrgeiz, grausame Rache an Verezzis Familie zu nehmen. Sein Wesen wird völlig von diesem einen Gedanken beherrscht, und auch im Tod zeigt er weder Furcht noch Reue. Zastrozzis Suche „einer Rolle jenseits von Gut und Böse“ zeichne, so Pfister, damit bereits „das Schicksal späterer romantischer Tragödienhelden vor, die wie er reuelos untergehen“.¹⁹¹ Diese Auflösung des Gegensatzes von Gut und Böse setzt sich später dann weiter fort.

Matildas Schlechtigkeit liegt wie Zastrozzis teilweise in unnatürlichen Gemütsbewegungen begründet, größtenteils jedoch in ihrer Fixierung auf Verezzi als Heilmittel für ihre Aggression und Triebhaftigkeit. Sie passt sich zwar den gesellschaftlichen Erwartungen an, vor allem um ihre Position zu wahren und Verezzi für sich zu gewinnen, jedoch braucht sie dazu eine gehörige Portion Selbstverleugnung. Sie unterdrückt ihre Leidenschaften bis sie bekommen hat, was sie möchte, die *passions* gewinnen jedoch immer wieder die Oberhand. Matildas moralische Zweifel liegen vor allem in ihrer Furcht vor einer göttlichen Strafe begründet, nicht in einem *moral sense*, so dass das Mandevillesche Menschenbild hier eher bestätigt wird als Shaftesburys Theorie. Auch Matildas Bekehrung am Ende des Romans und ihre Reue wirken wenig überzeugend, einer Frau jedoch *defiance* im Angesicht des Todes zuzuschreiben, schien zu damaliger Zeit offenbar unmöglich, auch wenn es eine logische Folge ihrer vorherigen Präsentation gewesen wäre.

6.3.4. Robert Wringhim (*The Private Memoirs and Confessions of a Justified Sinner*)

James Hogs *The Private Memoirs and Confessions of a Justified Sinner* erschien 1824, rund 30 Jahre nach der Blüte der *Gothic novel* und vier Jahre nach *Melmoth*, der als eine Art ‚Meta-Gothic‘ verschiedene Formen des Genres zusammengefasst

¹⁹⁰ Pfister, „Zur Einführung“, S. 17.

¹⁹¹ Pfister, „Zur Einführung“, S. 19.

und damit einen Schlusspunkt unter die Ära des gotischen Romans gesetzt hatte. Dies ist aber nicht der einzige Grund, weshalb die *Confessions* nicht mehr zu den klassischen Schauerromanen gehören, denn darüberhinaus fehlen zu viele der traditionellen, für den Romantyp charakteristischen Zutaten: Es gibt keine verfolgte Unschuld und keine *Gothic villainess*, überhaupt spielen Frauen im Leben des Schurken keine große Rolle; es gibt keine Liebesgeschichte; die Handlung ist um 1800 in Edinburgh angesiedelt und dunkle Ruinen, verwinkelte Burgen oder unheimliche Wälder tauchen nicht auf; das Erhabene in Form von Schauplatz, Landschaft und Naturgewalten spielt keine Rolle mehr. Gifford vertritt die Meinung „that Hogg should not be thought of as a Gothic novelist in any fundamental sense“, dass Hogg sich wohl aber des „public taste for the horrible and marvelous“ seit der *Gothic novel* bewusst war.¹⁹² Schauerromane wie *Otranto*, *The Italian*, *The Monk* oder *Melmoth* „with their love-hate relationships, satanic visitors, religious egotisms, and confessional horrors, may have caught Hogg’s attention as he looked around for new models after the failure of his other types of fiction.“¹⁹³ Tatsächlich sind in den *Confessions* wesentliche Merkmale des Schauerromans zu finden. Zunächst natürlich der die Handlung vorantreibende, böartige *Villain* Robert Wringhim und die übernatürlichen Anklänge, doch auch bei den ‚weichen‘ Charakteristika wie Atmosphäre und Thema sind die *Confessions* als typisch *gothic* zu bezeichnen. Der Roman bildet ein Bindeglied zwischen dem klassischen Schauerroman und dessen Weiterentwicklung im 19. Jahrhundert. Auch heute noch wird er in der schottischen Literatur immer wieder zitiert¹⁹⁴.

Hoggs Roman ist in drei Teile geteilt: Im ersten berichtet ein – keineswegs objektiver – Erzähler von dem Familienstreit der Colwans und den merkwürdigen Ereignissen bis hin zum Verschwinden Robert Wringhims und seiner Mutter. Den zweiten Teil bilden Roberts selbstverfasste Memoiren. Im dritten Teil erscheint wieder der Erzähler mit der Nachgeschichte über den Fund des Manuskripts der Memoiren. In den ersten und dritten Teil sind außerdem zwei mündliche Augenzeugenberichte eingewoben, so dass die Robert betreffenden Ereignisse aus ver-

¹⁹² Gifford, Douglas: *James Hogg*. Edinburgh: Ramsay Head Press 1976. S. 141.

¹⁹³ Gifford, *James Hogg*, S. 142.

¹⁹⁴ Auf die *Confessions* beziehen sich z. B. Robert Louis Stevensons *Dr Jekyll and Mr Hyde* (1886), im Zuge des *Rewriting* im 20. Jahrhundert Emma Tennants *The Bad Sister* (1978), und auch der Kriminalroman-Autor Ian Rankin greift in *The Black Book* (1993) auf thematische Aspekte der *Confessions* zurück.

schiedenen Blickwinkeln geschildert und bewertet werden¹⁹⁵. Diese komplexe Erzählstruktur bietet interessante Erkenntnisse über die Behandlung des Bösen, wobei Roberts Erzählung aus der Ich-Perspektive besonderen Aufschluss gibt. Durch den Bericht aus erster Hand erhält der Leser vor allem Einblicke in das Seelenleben und die Motivationen des Schurken, wie sie ausführlicher und lebendiger in keinem der hier besprochenen Romane zu finden sind.¹⁹⁶ Dennoch muss deutlich gesagt werden, dass weder der Bericht des Erzählers noch der Roberts die Wahrheit für sich beanspruchen können, da sie das Geschehen jeweils nur aus ihrer Perspektive schildern können. Mack bemerkt hierzu: „in this contest neither narrative emerges as the victor. Each has its own coherence, each has its own insights, each has its own blind spots“.¹⁹⁷ Die Erzählungen ergänzen sich, füllen gegenseitig Lücken, schildern eine andere Sichtweise mit teilweise völlig konträren Wahrnehmungen, verwirren, bereichern und lassen die *Confessions* zu einem vielschichtigen und wegweisenden Werk werden, das in einer Welt „of temptation, of moral uncertainty and even of perceptual uncertainty“¹⁹⁸ angesiedelt ist.

In der Schilderung des Erzählers wird bereits früh eine erste Erklärung für Roberts Bösartigkeit und seinen Hass auf seinen (Halb?-)Bruder George geboten: Robert wächst in einem streng religiösen Umfeld auf und „heard aught but evil spoken of his reputed father and brother; consequently he held them in utter abhorrence“¹⁹⁹. Doch nicht nur die geistige Enge des Elternhauses, auch seine „ardent and ungovernable passions“ (Confessions 16) haben Anteil an Roberts boshaften und intriganten Charaktereigenschaften, die sich – typisch für einen *Gothic villain* – in seinem Aussehen widerspiegeln. Beim ersten Zusammentreffen mit George wird Robert als „develish-looking youth“ mit „deep and malignant eye“ (Confessions 19) beschrieben. Robert beginnt sogleich, seinen Bruder zu verfolgen und gegen ihn zu intrigieren, und schon bald wird eine übernatürliche Note in die Erzählung eingebracht, denn Georges Verfolger wird immer wieder mit einer bösen Macht jenseits des Menschlichen assoziiert:

¹⁹⁵ Die Parallele zu Maturin ist damit deutlich.

¹⁹⁶ Einige Jahre zuvor hatte Mary Shelley bereits eine ähnliche Erzähltechnik in *Frankenstein, or The Modern Prometheus* (1818) verwendet.

¹⁹⁷ Mack, Douglas S.: „Revisiting *The Private Memoirs and Confessions of a Justified Sinner*“. In: *Studies in Hogg and His World*, 10 (1999), S. 1-26. Hier S. 15.

¹⁹⁸ Manlove, Colin N.: *Scottish Fantasy Literature: a Critical Survey*. Edinburgh: Canongate Academic 1994. S. 50.

¹⁹⁹ Hogg, James: *The Private Memoirs and Confessions of a Justified Sinner*. London: Everyman 1995. S. 16. Im Folgenden „Confessions+Seite“ im Text zitiert.

„a fiend of more malignant aspect was ever at [George's] elbow, in the form of his brother“ (Confessions 30),
 „how in the world it came to pass that this unaccountable being knew all his motions, and every intention of his heart“ (Confessions 30),
 „[the] attendance of that brother was now become like the attendance of a demon on some devoted being that had sold himself to destruction; his approaches as undiscerned, and his looks as fraught with hideous malignity. It was seldom that he saw him either following him in the streets, or entering any house or church after him; he only appeared in his place, George wist not how or whence“ (Confessions 31).

Roberts Rache kulminiert schließlich in der Bergszene und der darauf folgenden Intrige gegen George. Eines Morgens wandert George auf die Spitze von Arthur's Seat, um sich Bewegung zu verschaffen. Er traut sich seit der Verfolgung durch Robert kaum noch aus dem Haus und wähnt sich auf dem Berg vor seinem heimtückischen Bruder sicher. Dort findet er tatsächlich zunächst Ruhe und bewundert die Natur, doch schon bald wird der Frieden wieder gestört, denn er sieht neben sich zwar nicht seinen Bruder, dafür aber eine riesenhafte Erscheinung, die die Form von Roberts Gesicht annimmt. George hält dies für einen bösen Geist, einen Dämon, stößt dann auf der Flucht jedoch auf den echten Robert, der laut zu schreien und ihn des Mordes zu bezichtigen beginnt. George fasst ihn daraufhin sehr unsanft an und jagt Robert damit offenbar Angst ein. Robert erklärt, dass er von einem Freund erfahren habe, dass George auf dem Berg zu finden sei, worauf George von ihm verlangt, zu gestehen, „that the devil was that friend who told you I was here, and who came here with you“ (Confessions 36) und ihn als „limb of Satan“ (Confessions 37) bezeichnet. George „could not get quit of a conviction that he was haunted by some evil genius in the shape of his brother, as well as by that dark and mysterious wretch himself“ (Confessions 37). Der Erzähler lenkt seinen Bericht in mysteriöse, übernatürliche Gefilde, indem er Robert von den anderen Figuren immer wieder mit dem Teufel in Verbindung bringen lässt. Sowohl durch die direkten Aussagen der Figuren, als auch durch die Beschreibung der unerklärlichen Ereignisse verbindet der Erzähler Robert mit etwas Übernatürlichem dunkler Art. Nach vielen Andeutungen bringt er schließlich Roberts mysteriösen ‚Freund‘ selbst ins Spiel.

In der Ich-Erzählung Roberts erscheinen sein Leben und die Ereignisse in einem anderen Licht. Vor allem der Einfluss des religiösen Elternhauses wird deutlich, der den Grundstein für Roberts Wahn und seine von den gesellschaftlichen Normen abweichenden Werturteile legt. Durch die Informationen über sein

familiäres Umfeld „a kind of sympathy for Robert that is not intended by himself is encouraged in the reader’s mind (...) for he is undoubtedly in part the victim of his nightmarish religious environment“²⁰⁰. Überzeugt zu den Auserwählten zu gehören, dankt Robert seinem Ziehvater Wringhim „for the high conceptions and glorious discernment between good and evil, right and wrong“ (Confessions 77 f.), wobei der Leser schnell merkt, dass Gut und Böse für Robert anders definiert sind, als in der Gesellschaft üblich. Böse ist für Robert alles, was ihm in seiner Position als Auserwählter nicht das zukommen lässt, was er seiner Meinung nach verdient. Dies bekommt sein Schulkamerad M’Gill zu spüren, indem Robert aus Neid auf M’Gills Klugheit mit großer Heimtücke und einem geplanten Netz aus Lügen eine Intrige gegen ihn spinnt, um M’Gill bestraft zu sehen. Dass M’Gill stets bessere Leistungen erzielt als er selbst, kann für Robert nur eine Ursache haben: M’Gill ein ist „very wicked boy“, der „dealings with the Devil“ hat (Confessions 85 f.). Rückblickend behauptet Robert: „That I was a great, a transcendent sinner, I confess. But still I had hopes of forgiveness, because I never sinned from principle, but accident; and then I always *tried* to repent of these sins“ (Confessions 89). Als Sünden versteht er jedoch seine Lügen, und diese sind es, die er bereut, nicht seinen zu Grunde liegenden Eigennutz, seine Boshaftigkeit oder die Ungerechtigkeit, die dadurch anderen widerfährt. Wie Gifford richtig bemerkt, ist Robert „tormented by fear of sin, but his torment is selfish, since beyond the actual fear he is (...) amoral (...), as seen in his frank admission of lies, or his willingness to disclose that he ignored his promises to McGill or George.“²⁰¹

Genau an dem Punkt seines Lebens, als Robert von Reverend Wringhim und seiner Mutter erfährt, dass er in der „society of the just upon earth“ aufgenommen wurde und ihm nun „[all] the powers of darkness“ (Confessions 90) nichts mehr anhaben könnten, taucht Gil-Martin im Geschehen auf. Die Verkörperung Roberts dunkler Seite hat nun, wo er keine Angst vor göttlicher Strafe mehr haben muss, freie Bahn. Schon der Name Gil-Martin (den der Leser allerdings erst später erfährt) weckt Assoziationen mit dem Teufel: Mack verweist auf gälische Sagen: „Gille-Martuinn the fox is a shape-changing trickster, devious and cunning“²⁰². Aber auch Anklänge des christlichen Teufels sind in ihm zu finden.

²⁰⁰ Herdman, *Double*, S.78.

²⁰¹ Gifford, *James Hogg*, S. 165 f.

²⁰² Mack, „Revisiting *The Private Memoirs*“, S. 10. Vgl. auch Gifford: „the name is associated with ‘Gil-moules’ or ‘Gil-Mouly’, a folk name for the Devil that Hogg himself uses at least on three occasions in poetry and drama“ (Gifford, *James Hogg*, S. 170).

Wenn Gil-Martin Robert erklärt, „I have no parents save one, whom I do not acknowledge“ (Confessions 101), hört man den Miltonschen Satan sprechen, und Roberts Annahme, Gil-Martin sei der inkognito reisende Zar von Russland, gibt ihm Anlass, diesen von nun an mit dem Titel „prince“ anzusprechen, der nur allzu deutlich auf den *Prince of Darkness*, den Fürsten der Finsternis, verweist. Gil-Martin gibt Robert selbst genug versteckte Hinweise, wie den Verweis auf seine eigene Bibel, deren Schrift Robert nicht lesen kann, oder die Aussage „All my European subjects are [Christians], or deem themselves so“ (Confessions 106). Doch obwohl Robert mit der Nase darauf gestoßen wird, erkennt er Gil-Martins Natur lange nicht. Wahre Christen wie Mr. Blanchard spüren intuitiv eine Abneigung gegen Roberts Freund, und Roberts Eltern bemerken und fürchten sofort die Veränderung in ihrem Sohn, nachdem er Gil-Martin zum ersten Mal getroffen hat: „Then, Satan, I fear, has been busy with you, tempting you in no ordinary degree at this momentous crisis of your life?“ (Confessions 95).

Nach der Bergszene gibt Gil-Martin Robert schließlich ein Versprechen, das zweifellos einem Pakt mit dem Teufel entspricht: „I give you my solemn assurance, and bond of blood, that no human hand shall ever henceforth be able to injure your life, or shed one drop of your precious blood; but it is on the condition that you walk always by my directions“ (Confessions 128). Was Roberts Zustimmung noch alles nach sich zieht, wird später in seiner Erzählung deutlich, bis er zum Schluss vor Gil-Martin flieht, von ihm verfolgt wird und schließlich Selbstmord begeht, um der weiteren Verfolgung zu entkommen. Im Laufe der Memoiren wird die Existenz von Gil-Martin, Roberts ‚Freund‘, von vielen Unbeteiligten bezeugt, und er wird immer wieder als Teufel benannt. Am deutlichsten geschieht dies zu Ende der Memoiren: Als die Leichen von Roberts Mutter und dem von ihm verführten Mädchen gefunden werden, erklärt sein Diener Samuel: „an’ it is said the Devil – I beg pardon, sir, *your friend*, I mean – it is said your *friend* has made the discovery“ (Confessions, 159).

Am auffälligsten ist Gil-Martins Fähigkeit, sein Aussehen komplett zu verändern und die Gestalt anderer Personen anzunehmen²⁰³, was Robert allerdings nicht bemerkt, ist die Tatsache, „that Gil-Martin has actually *no* form that is

²⁰³ Gifford bietet hierfür eine natürliche Erklärung: Der Leser nimmt durch Hoggs geschickte Lenkung der Assoziationen nur an, dass es sich bei dem Wesen an Roberts Seite immer um Gil-Martin handelt, der verschiedene Gestalten annimmt. „Perhaps Robert *is* keeping bad company, but inventing his friend as scapegoat thereafter. He is by now not a reliable witness“ (Gifford, *James Hogg*, S. 160).

simply his own²⁰⁴. Als Robert ihm zum ersten Mal begegnet, denkt er, sich selbst zu sehen. Später nimmt Gil-Martin immer wieder das Aussehen anderer an, doch diese erste Begegnung mit Robert gibt seiner Figur neben der metaphysischen Komponente einen zweiten, im Zusammenhang mit den Erklärungsmustern des Bösen viel interessanteren Aspekt: Gil-Martin erscheint von Anfang an als Roberts zweites Ich, als eine psychische Konstruktion Roberts, um seine dunkle Seite und unchristlichen Wünsche und Eigenschaften von sich abzuspalten, und sich weiterhin als ‚Gerechten‘ betrachten zu können, der von außen zum Bösen verführt wird. Es ist Gil-Martin, der Robert überzeugt, Mr. Blanchard umzubringen, einen Unschuldigen für die Tat verurteilen zu lassen, George Colwan zu bestrafen und letztendlich ebenfalls zu töten. Stets zweifelt Robert an der Richtigkeit und Rechtfertigung dieser Taten, und stets lässt er sich aus Eigennutz und in seiner religiösen Besessenheit darauf ein. Hier bestimmt seine dunkle Seite sein Handeln. Die krankhafte Identitätsspaltung beginnt sich zu zeigen, als Robert sich mit Gil-Martin nicht mehr wohl fühlt: „He was constant to me as my shadow, and by degrees he acquired such an ascendancy over me that I never was happy out of his company, nor greatly so in it“ (Confessions 103). Robert fühlt sich von Gil-Martin, also seiner eigenen dunklen Seite, beherrscht und fürchtet diese Vorherrschaft gleichzeitig. Bei der Verfolgung seines Bruders George wird Roberts geistige Verwirrung schließlich manifest. Robert „was seized with a strange distemper“ (Confessions 119) und erklärt schließlich:

„I generally conceived myself to be two people. When I lay in bed, I deemed there were two of us in it; when I sat up I always beheld another person (...) It mattered not how many or how few were present: this my second self was sure to be present in his place (...) The most perverse part of it was that I rarely conceived myself to be any of the two persons. I thought for the most part that my companion was one of them, and my brother the other“ (Confessions 119 f.).

Während Robert seine dunkle Seite auf eine Teufelsfigur projiziert, nimmt er seinen positiven, beliebten und begünstigten Bruder George als seine gute Seite wahr, die von diesem Teufel vernichtet wird.

Roberts religiöser Wahn wird schließlich noch einmal in seiner Sicht der Bergszene deutlich. Nachdem er von Gil-Martin mit einem Messer ausgerüstet und auf Georges Spuren geschickt worden ist, kommen ihm Zweifel, die ihm in

²⁰⁴ Herdman, *Double*, S. 79.

Gestalt eines warnenden Engels erscheinen: „Escape homewards, and save your soul, or farewell for ever!“ (Confessions 122). Doch seine dunkle Seite in Form von Gil-Martin überzeugt ihn schließlich doch, die Tat durchzuführen. Robert redet sich schließlich ein, die Warnung hätte sich nur auf seinen Wankelmut und nicht auf die Tat an sich bezogen, und überzeugt sich so doch wieder von seiner ‚göttlichen Mission‘.

Im Bericht des Erzählers spitzt sich das Geschehen nach der Bergszene zu: Robert bezichtigt George der Körperverletzung und des Mordversuchs, während der Verhandlung wird jedoch auch die Verfolgung und Belästigung Georges durch Robert beleuchtet, und schließlich wird statt George Robert verurteilt. Als George später gutgelaunt und offenbar mit viel Wein mit seinen Freunden feiert, entsteht ein Streit mit einem von ihnen, Drummond. Daraufhin verlässt dieser die Gesellschaft im Zorn und nun greift der Erzähler dem Wissen des Lesers vor: Kurz danach erscheint ein Herr „in *appearance like him* who had lately left the house“ (Confessions 42, meine Hervorhebung, AG) an der Tür, der George zu sprechen wünscht. Zum ersten Mal weitet der Erzähler den Zweifel an der Echtheit/Identität einer Person von Robert auf einen Unbeteiligten aus. George geht mit der Person hinaus, die jedoch keiner von seiner Gesellschaft zu Gesicht bekommt. Am Ende ist George tot, Drummond beteuert jedoch seine Unschuld und muss fliehen. Auch Georges Vater stirbt wenig später und nimmt seiner Geliebten Mrs. Logan vorher noch das Versprechen ab, Georges Todesumstände aufzuklären. Zufällig trifft Ms. Logan auf die Prostituierte Bell Calvert, die erwähnt, dass sie dabei war, als George ermordet wurde. Zunächst will sie sich nicht zu der Sache äußern, und auf die Frage, wo sie denn gewesen sei, als der Mord geschah, antwortet sie nur: „Where the devil would, I was!“ (Confessions 49).

Da Mrs. Logan Bell jedoch vor dem Gefängnis bewahrt, erzählt Bell ihr schließlich die ganze Geschichte, und in ihrem Augenzeugenbericht nehmen Identitätszweifel/-verschiebungen und die übernatürlichen Einflüsse auf das Geschehen Gestalt an. Aus Verdachtsmomenten und geschickter Lenkung des Leserurteils durch den Erzähler scheinen nun Tatsachen zu werden, da Bell Calvert die Ereignisse mit eigenen Augen gesehen hat. Hier, wie auch an anderen Stellen des Romans, setzt Hogg einen wichtigen Akzent „by making speech (or reported,

‘transcribed’ speech) bear truth in his novel, when writing does not“²⁰⁵ und wendet sich gegen die aufgeklärte Welt des Erzählers, indem er der traditionellen, mündlichen Überlieferung des Volkes eine größere Wahrheit zuspricht. Bell schildert, wie Drummond das Haus verlässt und ihm zwei Männer *entgegenkommen*, von denen einer Drummond nicht nur ähnlich sieht, sondern laut Bell Calvert ‚wie Drummond ist‘, also seine komplette Identität zu teilen scheint:

„When I looked down at the two strangers, *one of them was extremely like Drummond*. So like was he that there was not one item in dress, form, feature, nor voice, by which I could distinguish the one from the other. I was certain it was not he, because I had seen the one going and the other approaching at the same time, and my impression at the moment was that I looked upon some spirit, or demon, in his likeness“ (Confessions 58).

Bell Calvert bezeugt daraufhin, wie der falsche Drummond George aus dem Haus lockt und Robert letzteren schließlich hinterrücks ersticht.

Bereits vor dem Mord an George hatte Robert sein zweites Ich entdeckt und festgestellt, dass er erstaunlicherweise auch dann in der Stadt gesehen wurde, als er ans Bett gefesselt zu Hause lag. Noch vor dem Brudermord befallen Robert auch Zweifel, er wünscht sich „that these deeds of mine might never be brought to the knowledge of men who were incapable of appreciating the high motives that led to them“ (Confessions 130). Wie allen *Gothic villains* der Kategorie des unerklärten Bösen ist ihm die gesellschaftliche/moralische Bedeutung von Gut und Böse wohl bekannt – Robert fühlt immer wieder instinktiv, dass seine bzw. die von Gil-Martin geplanten Taten falsch und nicht zu rechtfertigen sind. Durch seine gespaltene Identität und seinen religiösen Wahn überzeugt er sich aber schließlich doch jedes Mal vom Gegenteil. Gil-Martin rechtfertigt alles für Robert, und wenn es keine Argumente zur Rechtfertigung gibt, setzt er Lügen ein: Obwohl Robert George aufgelauert und von hinten erstochen hat, erzählt ihm Gil-Martin von einem fairen Duell, in dem der gottlose George durch ihn, Robert, mit Unterstützung des Himmels bestraft wurde. Zur Wahrung seines Selbstbildes glaubt Robert ihm gerne.

²⁰⁵ Kelly, Gary: *English Fiction of the Romantic Period: 1789-1830*. London: Longman 1989. S. 261. Gifford vertritt jedoch die konträre Position und bezeichnet Bell Calvert und Mrs. Logan als nicht objektive ‚unreliable narrators‘. Ihre eigenen psychischen Situationen – Bell wurde gerade von einem Mann sitzen gelassen, Mrs. Logan hat ihren Lebensgefährten verloren – würden eine Hysterie und dadurch Einbildung der Ereignisse und Verdrehung der Tatsachen auslösen (Gifford, *James Hogg*, S. 150 f.).

Nur wenig später merkt Robert, dass sich sein zweites Ich verselbständigt hat. Eine Mutter verlangt von ihm, ihre Tochter zu heiraten, da er sie verführt hat; ein Anwalt erscheint mit von Robert unterzeichneten Papieren. Robert weiß von alledem nichts, doch sogar Gil-Martin erklärt ihm nun, dass er diese Dinge getan hätte und sich wohl nicht erinnern könnte, weil er dem Alkohol sehr zuspräche. Robert äußert daraufhin:

„I was a being incomprehensible to myself. Either I had a second self, who transacted business in my likeness, or else my body was at times possessed by a spirit over which it had no control, and of whose actions my own soul was wholly unconscious.“ (Confessions 141)

Hier bringt die Figur des Robert selbst die beiden Erklärungsmuster zusammen, die für das Böse in ihm geboten werden: Entweder er hat ein zweites Ich, leidet also in moderner Begrifflichkeit unter Schizophrenie, oder er ist besessen, d. h. es liegt ein metaphysisches Weltbild vor, und Robert hat tatsächlich einen Pakt mit dem Teufel geschlossen. Hogg bietet in den *Confessions* keine endgültige Auflösung dieser Fragestellung. Er bringt zeitgenössische naturwissenschaftlich-medizinische Erkenntnisse mit einem metaphysischen Weltbild zusammen, ohne sich letztendlich für eine der beiden Welten auszusprechen – die aufgeklärte oder die mystische. So wie die Figur des Gil-Martin durch die Unterstützung von Bell Calverts Augenzeugenbericht das Übernatürliche und Unerklärliche in die realistische, aufgeklärte Welt des Erzählers bringt, so bringen Erkenntnisse der Aufklärung aus dem medizinischen und psychopathologischen Bereich Realismus in die religiös-mystische Erzählung von Robert. Mack bezeichnet die *Confessions* „as a text that seeks to confront the insights and limitations of *both* Enlightenment Edinburgh *and* the pre-Enlightenment Ettrick of Will o’Phaup. (...) Hogg’s novel confronts the demonic and the forces of madness“²⁰⁶. Auch Glage und Rublack sehen keine Entscheidung für eine theologische oder psychoanalytische Interpretation des Romans. Während die erste daran scheitert, „daß die Figur des Robert nicht einfach als besessen, sondern als krank dargestellt wird“²⁰⁷, ergibt sich das Problem der zweiten „aus der Teufelsfigur, die in beiden Teilen des Romans als diskrete Person agiert“²⁰⁸. Das Spannungsverhältnis des individuellen Dramas

²⁰⁶ Mack, „Revisiting *The Private Memoirs*“, S. 23.

²⁰⁷ Glage, Liselotte und Jörg Rublack: *Die gestörte Identität. Wahn und Wirklichkeit in James Hogg's The Private Memoirs and Confessions of a Justified Sinner*. Heidelberg: Carl Winter 1981. S. 11.

²⁰⁸ Glage und Rublack, *Die gestörte Identität*, S. 13.

Geisteskrankheit und der historisch-religiös und sozial begründeten Idee der Teufelsfigur als Allegorie der Abweichung vom ‚Normalen‘ sei ein literarischer Ausdruck für die soziopolitischen Themen des zeitgenössischen Schottlands.²⁰⁹

Aus Hoggs mehrfacher Erwähnung des ‚second self‘ kann geschlossen werden, dass er mit Geisteskrankheiten und psychischen Störungen in Berührung gekommen sein muss. Beveridge erwähnt Hoggs Freundschaft mit dem Edinburgher Arzt Dr. Andrew Duncan, so dass Hogg sich höchstwahrscheinlich auf Berichte aus damaligen Irrenanstalten – wenn auch nicht auf medizinische Behandlungen – stützen konnte und damit sowohl eine übernatürliche, als auch eine psychologische Interpretation von Ereignissen möglich ist. Beveridge bemerkt:

„psychological considerations, nevertheless, reveal what a complex picture of madness Hogg achieves in his work, most memorably in the *Confessions of a Justified Sinner*. Comparing this novel with contemporary medical accounts of insanity, Hogg presents a much richer and more sophisticated view of madness. He also presents a picture which is clinically recognisable (...), Robert Wringhim’s disturbance very closely resembles that of schizophrenia. This condition was not recognised until towards the end of the nineteenth century, and indeed the term ‘schizophrenia’ was only coined in 1911. Hogg was thus presenting a depiction of insanity which was far in advance of medical accounts.“²¹⁰

Die Gründe für Roberts Identitätsspaltung liegen einerseits in seiner religiösen Besessenheit: Er muss seine sündhaften Wünsche und die darauf folgenden kriminellen Taten vor sich selbst rechtfertigen. Durch seine Überzeugung, auf Geheiß Gottes zu handeln und damit seinem Status als Auserwählter gerecht zu werden, kann er seine Sünden – die er durchaus als solche wahrnimmt – vor sich rechtfertigen. Ein weiterer Grund ist Roberts Minderwertigkeitsgefühl, das er nicht mit seinem Status als Auserwählter in Einklang bringen kann: „Few characters in fiction are less successful than Robert in living up to their own self-image. Far from being independent and superior to other human beings, he is in fact consistently sycophantic.“²¹¹ Schon im Kindesalter intrigiert er gegen Menschen, die

²⁰⁹ Glage und Rublack, *Die gestörte Identität*, S. 40 ff. und 53.

²¹⁰ Beveridge, Allan: „James Hogg and Abnormal Psychology: Some Background Notes.“ In: *Studies in Hogg and His World*, 2 (1991). S. 93. Auch Karl Miller bestätigt Hoggs Vorgriff auf moderne psychologische Erkenntnisse in Bezug auf Roberts Gedächtnislücken: „This accords with the tendency in modern psychology to define for multiple personality the requirement that there be states of amnesia, in which a central self is unable to remember what another self has done in a state of ‘fugue’.“ (Miller, Karl: *Doubles. Studies in Literary History*. Oxford: Oxford University Press 1985. S. 7)

²¹¹ Groves, David: „James Hogg’s *Confessions* and the Vale of Soul-making.“ In: Drescher, Horst W. und Joachim Schwend (Hg.): *Studies in Scottish Fiction: Nineteenth Century*. Frankfurt a. M.: Lang 1985. S. 34.

über ihn dominieren, „to ingratiate himself with someone of authority“²¹². Die Autoritäten sind zunächst sein Ziehvater Reverend Wringhim und sein Lehrer, später dann sein mächtiger Freund Gil-Martin. Nur durch die Beziehung zu den Autoritätspersonen fühlt Robert sich selbst mächtig.

Die Wahl des Interpretationsansatzes – psychologisch oder metaphysisch – bestimmt interessanterweise auch den Bezug zu den Weltbildern von Shaftesbury bzw. Mandeville. Obwohl ihre Theorien inzwischen schon längst weiterentwickelt, ersetzt und längst nicht mehr populär waren, so bleibt von ihnen doch die Frage: Ist der Mensch nun im Grunde gut (altruistisch) oder ist er schlecht (egoistisch)? Gifford bemerkt:

„it remains for the Devil to manoeuvre Robert into a free choice of his own damnation. This is the main difference between the psychological and the supernatural interpretations. Where in the former he was the product of environment and conditioning, to be pitied, in the latter he is a free agent, and the Devil will scrupulously observe the rules of the ‘Game of Souls.’“²¹³

Die psychologische Interpretation geht hier in großen Teilen mit einem benevolenten Menschenbild konform: Ungünstige Umstände in Roberts Kindheit, mangelnde Erziehung und eine fehlgeleitete Religionsauffassung geben guten Anlagen keine Chance. Die ungeklärte Situation mit dem Laird Dalcastle und die wahnhaft religiöse Erziehung haben Robert in die falsche Richtung getrieben. Vertritt man die metaphysische Sichtweise, weist Roberts Verhalten eher in Richtung eines malevolenten Menschenbilds: Robert kämpft für sich allein, aus niederen Beweggründen, und entscheidet sich vor jeder weiteren Tat aus freiem Willen dafür. Drohungen des Teufels spielen erst spät in der Erzählung eine Rolle – um Robert die Notwendigkeit der Morde klarzumachen, braucht Gil-Martin zunächst nur wenig Überzeugungskraft. Da Gil-Martin jedoch nicht eindeutig als übernatürliche Figur zu werten ist, sondern vielmehr als psychisches Phänomen der Abspaltung Roberts negativer Charaktermerkmale zur eigenen Rechtfertigung, wiegt die psychologische Komponente des Romans schwerer. So weist dieser stark von der *Gothic novel* inspirierte Roman durch die Verschiebung der Erklärungsmuster des Bösen von der moralphilosophischen zur psychologischen Ebene deutlich auf die weitere Entwicklung des Romans im 19. Jahrhundert hin.

²¹² Groves, „James Hogg’s *Confessions*“, S. 34.

²¹³ Gifford, *James Hogg*, S. 166 f.

Betrachtet man Gil-Martin als übernatürliche Figur, so verführt er Robert zwar, allerdings benötigt Gil-Martin nicht besonders viel Verführungskunst, denn auch vor seinem Auftreten legte Robert ein böses Verhalten an den Tag. Der Unterschied zu Teufelsdarstellungen anderer *Gothic novels* liegt zum großen Teil in der Verbundenheit von Robert und Gil-Martin. Bereits als Robert diesen zum ersten Mal sieht, kommentiert er: „What was my astonishment on perceiving that he was the same being as myself!“ (Confessions 91), und Gil-Martin erklärt zu Ende des Romans, als Robert ihn bittet, in sein Reich zurückzukehren: „I feel as if I were the same person. Our essences are one, our bodies and spirits being united, (...) and wherever you are, there must my presence be with you“ (Confessions 176). Dies hat nichts mit dem typisch gotischen Teufel zu tun, der eine Seele einfordert, wie in *The Monk* oder *Zofloya*, auch wenn das Endresultat in allen drei Fällen der Tod des *Villain* bzw. der *Villainess* ist. Robert fühlt sich von monströsen Höllenfiguren verfolgt und begeht schließlich Selbstmord, um sich von der Situation zu erlösen. Selbst wenn man Gil-Martin als metaphysische Gestalt und nicht als psychisches Phänomen verstehen möchte, unterscheidet er sich von anderen gotischen Teufelsfiguren in dem Punkt, dass er nicht als komplett eigenständige Gestalt existiert, sondern Robert teilweise von ihm besessen wird: „[Gil-Martin] can, in fact, be seen in either two ways with equal validity: as the evil within projected as an external figure, or the evil without interiorised as part of the self.“²¹⁴ Das Böse erlebt in den *Confessions* also keinesfalls eine vollständige Externalisierung.

Die Möglichkeit der gegensätzlichen Interpretationen – natürlich und übernatürlich – ohne dass Hogg Ansatzpunkte für eine Auflösung gibt, lassen Robert Wringhim als ambivalentesten aller besprochenen Schurken erscheinen. Der Kampf zwischen Gut und Böse findet hier aber in jedem Fall intern statt, wobei das Gute dabei eine eindeutig schwächere Position hat. Die *Confessions* bieten so fast ausschließlich eine Analyse des Bösen und seiner Entstehung, im Gegensatz zu vielen klassischen *Gothic novels*, die den Konflikt zwischen Gut und Böse, das Zweifeln und schließlich den Sieg des Guten in den Mittelpunkt stellen.

²¹⁴ Herdman, *Double*, S. 83.

6.3.5. Zwischenresümee

Die Gruppe der psychotischen Schurken zeichnet sich durch einige interessante Aspekte aus, die vor allem im Hinblick auf die weitere Entwicklung der *Gothic novel* im 19. und 20. Jahrhundert wegweisend sind. Dabei ist besonders herauszustellen, dass die besprochenen Romane gänzlich ohne eine konventionelle, furchterregende Satansfigur auskommen. Einzig in den *Confessions* taucht überhaupt ein übernatürliches Böses auf, wobei Gil-Martin jedoch sogar während seiner Schandtaten stets einen Eindruck spielerischer Leichtigkeit auf die außenstehenden Figuren und den Leser macht. Er wird zumindest vom Erzähler des ersten Teils eher wie ein *Trickster* beschrieben, bössartig aber augenzwinkernd, und nicht wie der Furcht einflößende Lucifer, der seine Opfer zuletzt von Donner begleitet in die Hölle holt, wie es beispielsweise in *The Monk* der Fall ist. Robert Wringhims schlussendliche Wahrnehmung eines ‚hässlichen‘ Gil-Martin und seiner Höllenmonster fällt in der Erzählung dann auch aus dem Rahmen und wirkt wie eine wahnhaftige Einbildung Roberts. Der Grund für die Abwesenheit (oder zumindest sehr zweifelhafte Anwesenheit) des metaphysischen Bösen ist die Präsenz des menschlichen Bösen, in Form von psychischen Störungen wie Manfreds gespaltener Identität mit einer ‚normalen‘ und einer manischen Seite, Schedonis übersteigter Egozentrik und sadistischer Bösartigkeit, Matildas Besessenheit von der Leidenschaft zu Verezzi und Robert Wringhims religiösem Wahn, der sich zur Schizophrenie steigert. All diese *Villains* haben gemein, dass sie sich in psychotischer Weise auf nur eine einzige Idee fixieren: auf den Erhalt der Dynastie, die (Wieder-)Erlangung von Macht und Reichtum, die Liebe zu einer Person, die Belohnung als Auserwählter. Da psychologische Phänomene im 18. Jahrhundert noch kaum erforscht und benannt waren, bleiben die Motive des Bösen bei einer werkimmanenten Betrachtung unbekannt. Die Autoren können noch keine Erklärungen auf psychologischer Ebene geben, einzig James Hoggs *Confessions* deutet, auf der Grundlage von Hoggs Freundschaft mit dem Arzt Dr. Andrew Duncan und der zu seiner Zeit beginnenden Beschäftigung mit Geisteskrankheiten, bereits in diese Richtung.

Alle untersuchten *Gothic villains* der dritten Kategorie tragen den Konflikt mit ihren bösen Anteilen komplett in sich selbst aus; was Hogle über Shelleys *Zastrozzi* sagt, trifft auf alle vier hier besprochenen Romane zu: „The principal

events are states of being, each 'a personification of the struggle which we experience within ourselves' as Shelley would later put it²¹⁵. Es wird entweder keine metaphysische Instanz mehr ins Spiel gebracht, die das Böse externalisiert und als Verführer des Menschen darstellt oder, wie im Falle der *Confessions*, es verschwinden die Grenzen zwischen externem und internem Bösen, da es keine verlässliche Wahrnehmung mehr gibt. Dieser innere Konflikt endet fast immer zugunsten der dunklen Seite, auffällig ist allerdings, dass die Zweifel aller vier Schurkenfiguren in Zusammenhang mit einem eigenhändigen Mord bzw. Mordversuch aufkommen. Wenn es um das Auslöschen eines unschuldigen Lebens, die letzte Konsequenz des Bösen geht, zeigt sich die Ambivalenz der *Gothic villains*.

²¹⁵ Hogle, „Shelley's fiction“, S. 85.

7. Erklärungsmuster des Bösen im Wandel der Zeit

7.1. Nachklänge der *Gothic novel* im englischen Roman des 19. und 20. Jahrhunderts

Geht man von der Definition des Schauerromans im weiteren Sinne aus, war *Melmoth the Wanderer* keineswegs „the Gothic romance to end all Gothic romances“¹. Durch die Schwerpunktverschiebung zwischen den gotischen Charakteristika bildeten sich im 19. Jahrhundert verschiedene Romantypen heraus, die eng mit dem Schauerroman verknüpft sind. Dies sind zum einen die *Sensational novel* und der Detektivroman, beispielsweise von Wilkie Collins und Charles Dickens, zum anderen der Vampirroman, z. B. Bram Stokers *Dracula*, und das im viktorianischen Zeitalter beliebte Genre der *Ghost story*. Neben diesen offensichtlichen Nachkommen der *Gothic novel* und dem Revival gotischer Themen und Muster in der Literatur des Fin-de-siècle, die heute von Lesern eher mit dem Begriff ‚gothic‘ verbunden wird als der ursprüngliche Schauerroman, haben gotische Konventionen ihre Spuren in einer Vielzahl von viktorianischen Romanen hinterlassen, die verschiedenen Romantypen bzw. Genres angehören.

So wurde beispielsweise die Form des *Historical Gothic* weitergeführt. William Harrison Ainsworth veröffentlichte in den 30er Jahren des 19. Jahrhunderts einige Romane, die in dieser Tradition stehen, und war in der viktorianischen Zeit ein sehr populärer Autor.² *Rookwood*, 1834 erschienen, trägt den Untertitel *A Romance* und macht Gebrauch von der gesamten *gothic machinery*. Bereits der Anfang des Romans spielt in der Familiengruft der Rookwoods und vermittelt die typische unheimliche Atmosphäre. Der Roman verfolgt zwei miteinander verwobene Handlungsstränge: die Geschichte des Straßenräubers Dick Turpin, dessen Schicksal sich für einige Zeit mit dem der Familie der Rookwoods kreuzt. Letztere enthält eine Reihe typisch gotischer Elemente. Es geht um den vermeintlich unehelichen Luke, der sich während einer gespenstischen Szene in der Familiengruft der Rookwoods, in der ihm der Leichnam seiner Mutter entgegenfällt und deren Hand mit ihrem Ehering abbricht, als legitimer Erbe des Gutsherren herausstellt. Die Eheschließung wurde von einem jesuitischen Pater vorgenommen, der im Verlauf der Handlung mehrmals als mystischer Schatten auf dem Friedhof erscheint, als „evil genius“ des Gutsherren beschrieben wird, von

¹ Sage, „Introduction“, S. viii.

² Punter und Byron, *Gothic*, S. 79. Vgl. auch Mulvey-Roberts, *Handbook*, S. 1.

„aldulterous desire“ und „fiercest hate“³ besessen war und gegen Ende des Romans aus Rache ermordet wird. Der Pater ist nicht der einzige *Gothic villain* des Romans, denn auch Alan Rookwood steht in der Tradition der Schurkenfiguren. Er lebt inkognito als Küster auf dem Gut, verfügt über übernatürliche Fähigkeiten und legt dämonische Verhaltensmuster an den Tag, was ihm einen zweifelhaften Ruf einträgt. Man sagt über ihn: „he gets his power from the Prince of Darkness“ (Rookwood 132). Weiterhin entwickelt sich auch Luke von einem sympathischen, verantwortungsvollen jungen Mann zu einem *Gothic villain*, nachdem er von der Durchsetzung seiner Interessen als Erstgeborener und von der Leidenschaft zu Eleanor besessen wird, womit schließlich sein Schicksal besiegelt ist. In *Rookwood* sind also der tyrannische Schurke in Gestalt des *Criminal monk*, der dämonische und der psychopathische Schurke vertreten, die Charakterisierung bleibt allerdings sehr oberflächlich. Die Familiengeschichte der Rookwoods wartet außerdem mit dunklen Prophezeiungen und Morden auf, Rookwood selbst ist ein Herrenhaus mit Geheimgängen und Falltüren und auch das Liebespaar, das nach vielen Gefahren doch noch zueinander findet, fehlt nicht. Im Allgemeinen legt Ainsworth den Schwerpunkt allerdings auf den atmosphärischen und sensationellen Aspekt der gotischen Elemente, eine Verknüpfung zur Psychologie der Figuren findet nicht statt.

Doch auch in realistischen Romanformen werden gotische Elemente und Themen durch viktorianische Autoren aufgegriffen. Wenn auch abgeändert, umgestaltet und an die Zeit angepasst, ist ihre Wirkung auf den Leser immer noch beunruhigend: „Escaping from the tomb and the castle, the gothic in the Victorian period becomes arguably even more potentially terrifying because of its ability to manifest itself anywhere.“⁴ Die Erklärungsmuster des Bösen in realistischen Romanen basieren, wie bereits im Typenbegriff impliziert, stets auf natürlichen Ursachen und wirken oberflächlich zwar ‚gotisch‘, sind aber fest in die gesellschaftlichen Konventionen des 19. Jahrhunderts eingebunden.

Jane Eyre ist wie auch Emily Brontës *Wuthering Heights* gleichzeitig in der romantischen und der realistischen Tradition verwurzelt und in Teilen auch vom Schauerroman inspiriert. Schon das abgeschiedene, düstere Setting entspricht

³ Ainsworth, William H.: *Rookwood. A Romance*. New York: 1873 Press, ohne Jahresangabe. S. 19.

⁴ Wolfreys, Julian: „Preface: ‚I could a tale unfold‘ or, the Promise of Gothic“. In: Robbins, Ruth und Julian Wolfreys (Hg.): *Victorian Gothic: Literary and Cultural Manifestations in the Nineteenth Century*. Basingstoke/New York: Palgrave 2000. S. xiv.

der *Gothic novel*, noch deutlicher äußern sich gotische Elemente allerdings in den Figuren und ihrem Umgang miteinander. So ziehen in Charlotte Brontës *Jane Eyre* gotische Sitten in viktorianische Herrenhäuser ein. Rochesters Beziehung zu seiner ersten Frau Bertha hat eine eindeutig gotische Qualität: Nachdem er die westindische Erbin aus finanziellen Gründen geehelicht hat, ohne sie näher zu kennen, muss er sich eingestehen, dass ihr Charakter ihm nicht entspricht, nachdem die anfängliche sexuelle Anziehungskraft verschwunden ist. Er muss außerdem feststellen, dass Bertha wahnsinnig (geworden) ist, und sperrt sie auf dem Dachboden ein. Diese Situation und das daraus resultierende Verhalten Rochesters, sein dunkles Geheimnis, sind ebenso von gotischen Romanen beeinflusst wie die Schleierszene in der Nacht vor Janes Hochzeit. Anders als *Jane Eyre* bietet *Wuthering Heights* hier in stärkerem Maße dämonische Erklärungsmuster des Bösen. Während Rochesters eher böse *scheint* als böse *ist* und sein Verhalten durch die Anstrengungen bestimmt wird, seine Vergangenheit zu verbergen, ist Heathcliffs Beziehung zu Isabella Linton eindeutig eine gotische. Sie wird dominiert von Brutalität, Rache und Macht: Ohne Rücksicht auf die unschuldige Isabella will Heathcliff die Familie der Lintons dafür bestrafen, dass sie Catherine Earnshaw korrumpiert und die Erfüllung seiner Liebe damit unmöglich gemacht hat. Auch in der Beziehung zu Cathy, der Tochter seiner Ziehschwester und Seelenverwandten Catherine, lässt sich sein schurkisches Potential erkennen und auch hier ist die Bestrafung der Linton-Familie die Ursache. Im Roman sind jedoch noch weit dämonischere Anklänge zu finden: Heathcliffs plötzlicher Reichtum, nachdem er einige Zeit verschwunden war, weckt Assoziationen zu einem Teufelspakt – umso mehr, da er durch den gesamten Roman hinweg satanische Attribute erhält. Mr. Earnshaw kommentiert bereits Heathcliffs Äußeres als Kind mit „it’s as dark almost as if it came from the devil“⁵ und Isabella suggeriert seine übernatürliche, dunkle Abstammung folgendermaßen: „Is Mr Heathcliff a man? If so, is he mad? And if not, is he a devil?“⁶.

Rochester und Heathcliff sind beide keine klassischen *Gothic villains* mehr, denn sie besitzen eine essentielle Eigenschaft, die sie in ihrem Wesen von den Schurken unterscheidet: Sie haben die Fähigkeit zu lieben. Sie streben nach Glück, Liebe und persönlicher Erfüllung, und sie werden in stärkerem Maße durch die äußeren – gesellschaftlichen – Umstände daran gehindert als von ihren

⁵ Brontë, Emily: *Wuthering Heights*. London: Penguin 1985. S.77.

⁶ Brontë, Emily, *Wuthering Heights*, S. 173.

Leidenschaften. Von Grund auf böse sind sie beide nicht. *Wuthering Heights* kann neben Heathcliff noch mit einer zweiten Schurkenfigur aufwarten, nämlich mit Catherine Earnshaw, die Bezüge zu Dacres Victoria di Loredani aufweist. Sie ist jedoch reflektierter als ihre gotische Vorgängerin, und ähnlich wie bei Heathcliff lässt sie das romantische Element ihrer nach den gesellschaftlichen Konventionen unerfüllbaren Liebe weniger böse erscheinen. Dabei besitzt Catherine einen noch stärker ausgeprägten Willen und unabhängigen Charakter als Heathcliff. Genauso wie die dämonischen Frauenfiguren der *Gothic novels* strahlt Catherine durch Rebellion und Unabhängigkeit jedoch keine positive Stärke aus. Während diese Attribute Heathcliffs Männlichkeit betonen, sind sie für Catherines Weiblichkeit in einem traditionellen Rollenverständnis nachteilig. Sie wirkt in vielen Situationen egoistisch und gefühllos, und sie nimmt nicht nur aktiv an Heathcliffs Zerstörung teil, sondern zerstört auch sich selbst, was in ihrem Tod als Flucht aus ihrer unglücklichen, für sie ausweglosen Situation gipfelt. Diese Situation ist teilweise selbstverschuldet und durch ihren Charakter bedingt. Einen größeren Anteil daran tragen jedoch die traditionellen Rollenerwartungen, die Catherine nicht erfüllen kann, und die gesellschaftlichen Konventionen, die für sie eine Verbindung zwischen ihr und Heathcliff unmöglich erscheinen lassen:

„I’ve no more business to marry Edgar Linton than I have to be in heaven; and if the wicked man in there had not brought Heathcliff so low, I shouldn’t have thought of it. It would degrade me to marry Heathcliff now; so he shall never know how I love him“⁷.

Die Unvereinbarkeit von individuellen Charaktereigenschaften, Wünschen und Leidenschaften mit der gesellschaftlichen Realität und den sozialen Erwartungen spiegelt eines der Hauptanliegen der gotischen Autoren wieder. Lyn Pykett betont die Parallelen zwischen *Gothic novel* und viktorianischer *Domestic novel* aus der Perspektive der weiblichen Figuren, welche ihrer Meinung nach in der Unfreiheit der weiblichen Charaktere, ihrer Gebundenheit an Haus und Heim, und der Thematisierung von Machtverhältnissen in der Familie bestehen.⁸ Auch Peter K. Garrett betrachtet gotische Konventionen als Möglichkeit für viktorianische Autoren, gesellschaftliche Probleme aufzuzeigen und „isolated individuals and extreme experiences“ darzustellen:

⁷ Brontë, Emily, *Wuthering Heights*, S. 121.

⁸ Pykett, Lyn: „Gender and Genre in ‘Wuthering Heights’“. In: Stoneman, Patsy: *Wuthering Heights. Emily Brontë*. Basingstoke/London: Macmillan 1993. S. 90f.

„In its darkened and monstrous images, Gothic reflects the central nineteenth-century preoccupation with the relation of self and society, which it shares with more realistic fiction, but reflects it in crisis and antagonism, where the self is estranged or abandoned, victimized or victimizing, absorbed in the self-enclosure of madness, the excess of passion, or the transgression of crime.“⁹

Eine umfassende Untersuchung von gotischen Einflüssen auf die Literatur des 19. Jahrhunderts bietet Claudia Flasdiecks *Die Rezeption der gothic novel in ausgewählten Werken der viktorianischen Literatur*, die sich auf die zunehmende „Sensationalisierung, Sentimentalisierung, Psychologisierung und Parodierung der *gothic novel*“¹⁰ konzentriert. Sie weist auf die Tendenz hin, gotische Stereotypen zu aktualisieren und zu domestizieren, wobei sie eine „originelle Neuadaption“ in der Figurenkonzeption vor allem in *Sensational novels* feststellt:

„Während sich in der *gothic novel* der edle Charakter einer Figur auch physiognomisch offenbart, verbergen Braddons Frauengestalten ihre mörderischen Intentionen und geheimen Wünsche hinter einer tugendhaften Fassade, und der diabolische Bösewicht der *gothic novel* wird zum ästhetischen Genießer oder wandelt sich zu einem eitlen und habgierigen Charakter, dem aufgrund seiner weltlichen Interessen die sublime Größe seiner gotischen Vorfahren fehlt“¹¹.

Dies weist auf die allgemeine Entwicklung und in vielen Fällen den ‚Rollen-tausch‘ der weiblichen und männlichen Figuren im 19. Jahrhundert hin: Während sich der Schwerpunkt der Frauenfiguren von der jugendlichen Unschuld zur *Femme fatale* verschiebt, zeigt sich bei den männlichen Charakteren eine entgegengesetzte Verschiebung vom *Gothic villain* zum *Dandy*.

Bei ihrer Analyse der zunehmenden Psychologisierung geht Flasdieck jedoch fälschlicherweise davon aus, dass „bei der Beschreibung der typenhaften Charaktere in der *gothic novel* die Außenansicht dominiert“, die im Sensationsroman durch eine „ausführlichere Darstellung der dunklen Innenwelt eine allmähliche Dramatisierung und Psychologisierung der Charaktere“ ersetzt wird¹². Hier erhält sie ein richtiges Ergebnis aus einer falschen Grundannahme: Dass im 19.

⁹ Garrett, Peter K.: *Gothic Reflections. Narrative Force in Nineteenth-Century Fiction*. Ithaca/London: Cornell University Press 2003. S. 3.

¹⁰ Flasdieck, Claudia: *Die Rezeption der gothic novel in ausgewählten Werken der viktorianischen Literatur*. Frankfurt a. M.: Peter Lang 2005. S. 1. Flasdieck analysiert dazu Romane von Mary Elizabeth Braddon und Wilkie Collins (Sensationalisierung); Mrs. Henry Wood (Sentimentalisierung); Thomas Hardy und Charlotte Brontë (Psychologisierung); Maria Edgeworth, William M. Thackeray, Jane Austen u. a. (Parodierung).

¹¹ Flasdieck, *Rezeption*, S. 71.

¹² Flasdieck, *Rezeption*, S. 188.

Jahrhundert die Psychologisierung der Figuren in großem Maße *zunimmt*, ist unbestreitbar, gerade hierzu hat die *Gothic novel* jedoch einen wichtigen Beitrag geleistet. Denn neben den „typenhaften“ *Gothic villains* der Anfänge und später hauptsächlich der trivialen *Gothic novels*, sind gerade die zwiespältigen *Villains*, an deren Leidenschaften, Schandtaten und Gewissensbissen der Leser teilhat, eine der wichtigsten Errungenschaften und Neuerungen der *Gothic novel*. Die psychologische Dimension gerade von Charakteren wie Ambrosio, der Marquesa di Valvaldi, Melmoth oder Robert Wringhim außer Acht zu lassen, ist ein erhebliches Versäumnis.

Flasdieck weist außerdem auf die „Existenz eines benevolenten Schöpfergottes“ vor allem in Ann Radcliffes Romanen hin, „der die Guten belohnt und die Bösen ihrer wohlverdienten Strafe zuführt“.¹³ Betrachtet man nur Ann Radcliffes Romane, ist dies sicher richtig – durch andere Ausprägungen der *Gothic novel*, wie beispielsweise die *School of horror*, wird dies jedoch stark relativiert. Es ist ja gerade das Infragestellen der Benevolenztheorie, die Unsicherheit in Bezug auf die natürliche Grunddisposition und die moralische Beschaffenheit des Menschen, die viele gotische Autoren umtrieb. Viele *Gothic novels* bieten eben gerade keine klare moralische Aussage oder eindeutige Auflösung der dargestellten moralischen und psychologischen Konflikte. Somit hat die *Gothic novel* auch für die „Orientierungslosigkeit“¹⁴, die Flasdieck bei Mary Elizabeth Braddon, Wilkie Collins und Thomas Hardy entdeckt, bereits den Grundstein gelegt. Diese Ansätze werden im 19. Jahrhundert dann weiterentwickelt, modernisiert und verstärkt.

Auch im 20. Jahrhundert verwenden Autoren noch typisch gotische Elemente. Neben den offensichtlicheren Nachfolgern der gotischen Literatur im Fantasy- und Horror-Bereich und den gotischen Romanzen der Trivialliteratur weisen auch Romane der neueren englischen Literatur seit den 1960er Jahren gotische Tendenzen auf. Rüdiger Imhof weist darauf hin, dass literarische Formen, die sich des Fantastischen oder Unheimlichen bedienen, oft in „Zeiten relativer gesellschaftlich-kultureller Stabilität“¹⁵ aufkommen. Die Mehrheit der Menschen

¹³ Flasdieck, *Rezeption*, S. 187.

¹⁴ Flasdieck, *Rezeption*, S. 187.

¹⁵ Imhof, Rüdiger: „Neo-gotische Tendenzen im zeitgenössischen Roman.“ In: Maack, Annegret und Rüdiger Imhof: *Radikalität und Mäßigung: der englische Roman seit 1960*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1993. S. 74-93. Hier S. 75. Imhof verweist hier auf Rosemary Jackson: „The emergence of such literature [der Fantastischen, AG] in periods of relative ‘stability’ (the mid-eighteenth century, late nineteenth century, mid-twentieth century) points to a

empfinde Harmonie und Stabilität, diese seien aber relativ, denn einige Künstler und Autoren „erkennen die dunklen Seiten der Stabilität, die Disharmonie in der Harmonie und decken diese schonungslos auf“¹⁶. Weiterhin erkennt Imhof in neueren englischen Romanen vier verschiedene Kategorien von neo-gotischen Tendenzen: „1. die Erforschung des Bösen, 2. die Bloßlegung von Tabuisiertem, 3. Formen der Gesellschaftskritik und 4. das Porträtieren psychopathischer Protagonisten“¹⁷.

In Romanen des 20. Jahrhunderts lassen sich sehr unterschiedliche gotische Elemente und Themen identifizieren, und auch für die von mir gewählten Kategorien von Erklärungsmustern des Bösen und die daraus resultierenden Typen des *Gothic villain* lassen sich Beispiele finden. So lässt sich die erste Kategorie der natürlichen Erklärungsmuster des Bösen in Iris Murdochs *The Unicorn* wiederfinden. Obwohl Murdoch sich nicht als „Gothic novelist“ verstanden wissen möchte, da ihr dieser Begriff einengend erscheint,¹⁸ weisen einige ihrer Romane typisch gotische Eigenschaften auf. Winsor sieht Murdochs Hauptanliegen in der Ergründung der Beziehung „between man’s inner world of drives and fantasies and the outer world of social structure and other people“¹⁹ – ganz klar auch ein zentrales Thema der gotischen Autoren. In *The Unicorn* verwendet Murdoch ein typisch gotisches Setting und verschiedene gotische Ingredienzen und Themen: die Abgeschiedenheit von Gaze Castle, die wilde Natur, das *imprisonment* von Hannah Crean-Smith mit dem sadistischen, sexuell aggressiven Gerald Scottow – einem tyrannischen Schurken – als ihrem ‚Wächter‘, die Sühne für eine Schuld. In *The Unicorn* steht jedoch nicht eine Analyse des Bösen sondern des Guten im Vordergrund: die Erlösung vom Bösen, von Schuld, Leid und Gewalt durch die selbstlose Sühne von Hannah Crean Smith, die von den anderen Charakteren als „symbol of goodness“²⁰ wahrgenommen wird. Die verschiedenen Spielarten des Bösen sind hier durch und durch natürlich.

Auch einige von Muriel Sparks Romanen weisen Bezüge zur *Gothic novel* auf, wobei oft übernatürlich-spirituelle Elemente dominieren. Der 1960 erschie-

direct relation between cultural repression and its generation of oppositional energies which are expressed through various forms of fantasy in art.“ Jackson, *Fantasy*, S. 179.

¹⁶ Imhof, „Neo-gotische Tendenzen“, S. 76.

¹⁷ Imhof, „Neo-gotische Tendenzen“, S. 77.

¹⁸ Bove, Cheryl K.: *Understanding Iris Murdoch*. Columbia (SC): University of South Carolina Press 1993. S. 166.

¹⁹ Winsor, Dorothy A.: „Solipsistic Sexuality in Murdoch’s Gothic Novels.“ In: Bloom, Harold: *Iris Murdoch*. New York/New Haven: Chelsea House Publishers 1986. S. 121.

²⁰ Winsor, *Continuity of the Gothic*, S. 155.

nene Roman *The Ballad of Peckham Rye* demonstriert so beispielsweise die zweite Kategorie der übernatürlichen Erklärungen des Bösen, denn sein *Villain-hero*, Dougal Douglas, ist nicht so eindeutig menschlich wie Murdochs Gerald Scottow. Vielmehr wird er von vielen Kritikern als Dämon wahrgenommen oder sogar als „a devil in south London“²¹ interpretiert. Tatsächlich erhält Dougal gleich bei seinem ersten Erscheinen eindeutig teuflische Attribute: „he dwelt with a dark glow on Mr Druce, he raised his right shoulder, which was already highly crooked by nature, (...) he made movements with the alarming bones of his hands. Mr Druce could not keep his eyes off Dougal“²². Neben Dougals Deformation, die leicht mit dem Teufel assoziiert werden kann, ist Druce auch sofort fasziniert von Dougal, der ihn manipuliert, indem er wie ein *Trickster* seine äußere Erscheinung verändert und die Gedanken und Wünsche seines Gegenübers reflektiert. Später zeigt Dougal Humphrey zwei Beulen auf seinem Kopf, an denen er sich angeblich seine Hörner hat chirurgisch entfernen lassen. Auf Humphreys Frage, ob er der Teufel sei, antwortet Dougal: „No, oh, no. I'm only supposed to be one of the wicked spirits that wander through the world for the ruin of souls“ (Peckham 77). Doch genauso wie Dougal hier sagt, er sei „supposed“ ein böser Geist zu sein, liegen seine teuflischen Attribute stets mehr in der Wahrnehmung seines Umfelds, die er durch seine Selbstdarstellung gerne unterstützt. Der Grund dafür, dass Dougal von den Bewohnern von Peckham Rye nur allzu gerne als destruktiver Dämon gesehen wird, liegt darin, dass Dougal ihre für sie heile, aber im Grunde genommen heuchlerische Welt zerstört. In dieser Welt funktioniert jeder und hat ein ruhiges Leben – findet jedoch keine innere Erfüllung und ist sich nicht seiner Individualität bewusst. Für Cheyette ist Dougal einer von „Spark's spiritual catalysts, (...) who bring together sacramentally the inner and outer realms of less visionary individuals“²³. Auch in *Peckham Rye* müssen innere und äußere Welt wieder zusammengebracht werden, denn „chaotic destruction of superficial forms must precede the creation of true order“²⁴. Die Individuen haben ihre Integrität verloren und sind in ihren sozialen Rollen gefangen. Erst Dougal als

²¹ Kemp, Peter: „[On *The Ballad of Peckham Rye*]“. In: Hynes, Joseph (Hg.): *Critical Essays on Muriel Spark*. New York: G.K. Hall & Co., 1992. S. 114-122. Hier 114.

²² Spark, Muriel: *The Ballad of Peckham Rye*. New York: New Directions Classics 1999. S.15.

²³ Cheyette, Bryan: *Muriel Spark*. Horndon: Northcote House 2000. S. 44.

²⁴ Kane, Richard: *Iris Murdoch, Muriel Spark, and John Fowles. Didactic Demons in Modern Fiction*. Rutherford: Fairleigh Dickinson University Press 1988. S. 68.

„refreshingly amoral character“²⁵ und Katalysator der verdrängten Konflikte kann die festgefahrene Welt zumindest zeitweise aufbrechen und den Figuren neue Möglichkeiten aufzeigen. Im Offenlegen der Schlechtigkeit der Welt und der dunklen Seite des Menschen zeigt Dougal starke Parallelen zu Melmoth.

John Fowles verwendet in *The Collector* das Motiv der verfolgten Jungfrau und des psychopathischen Schurken, womit der Roman die dritte Kategorie der unspezifizierten, hintergründig psychologischen Erklärung belegt. Miranda Grey wird von dem von ihr besessenen Psychopathen Fred Clegg erst beobachtet und schließlich nach einer minutiös geplanten Entführung im Keller eines Hauses gefangengehalten. Dass dieser Keller früher eine Kapelle war, verstärkt den gotischen Eindruck noch. *The Collector* erzählt die Geschehnisse von beiden Seiten: einerseits durch Mirandas Tagebuch, das sie während ihrer Gefangenschaft führt, und andererseits aus Cleggs Sicht. Cleggs Ich-Erzählung macht dabei das Ausmaß seiner kranken Psyche deutlich und steht in der Tradition der Berichte psychopathischer Schurken des 19. Jahrhunderts wie in *Confessions of a Justified Sinner* oder *Dr Jekyll and Mr Hyde*. Das Interesse an den psychopathischen Charakteren in den *Confessions* und *Dr Jekyll* zeigt sich auch im Zuge des *Rewriting* im 20. Jahrhundert: Emma Tennant hat mit *The Bad Sister* und *Two Women of London* eigene Versionen der von Hogg und Stevenson aufgegriffenen Themen vorgelegt.

Die Darstellung einer unter Identitätsproblemen und psychischen Störungen leidenden *Hero-villain*-Figur erlebt nach der Ära der *Gothic novel* die größte literarische Kontinuität von allen gotischen Motiven. Was mit den *Gothic villains* und ihrer moralischen Ambiguität im 18. Jahrhundert begann, setzte sich über Doppelgänger und ihre gespaltene Identität fort und endet schließlich im 20. Jahrhundert bei psychopathischen Figuren ohne moralisches Bewusstsein.

7.2. Hauptvarianten neuer Protagonistentypen im Kielwasser des *Gothic villain*

Seit der Blütezeit des englischen Schauerromans in den 1790er Jahren entwickelten sich Figurentypen, die entweder stark vom *Gothic villain* beeinflusst sind oder eine neue Variation darstellen. Im 19. Jahrhundert entwickeln sich daraus schließlich eigenständige Typen, wie der *Byronic hero*, der Vampir und – besonders fruchtbar für die Literatur der Folgezeit – der Doppelgänger.

²⁵ Cheyette, *Muriel Spark*, S. 50.

Der *Byronic hero* ist der Prototyp des romantischen Helden. Er teilt viele Charakteristika mit dem gotischen Schurken, vor allem in seiner äußeren Erscheinung. Doch er unterscheidet sich in einem Punkt wesentlich von seinem Vorgänger: Er besitzt sympathische Züge. Er ist weniger grausam als vom Schicksal gezeichnet, und er ist sich seiner Schuld klarer bewusst als ein *Gothic villain*. Der *Byronic hero* besitzt ein Gewissen – und das nicht nur wenn Reue der letzte Ausweg zu sein scheint, um der fürchterlichen Strafe für seine Sünden zu entgehen. Was den romantischen Helden weiterhin vom gotischen Schurken trennt und einen Großteil der Lesersympathien begründet, ist seine Fähigkeit zu lieben. Werden die *Gothic villains* beherrscht von ihrer Lust und Leidenschaft – Thorslev geht sogar so weit zu sagen, sie seien alle Frauenfeinde, die ihre Opfer mit größerer Grausamkeit verfolgen, als notwendig wäre²⁶ – so bringen byronische Helden ihren Geliebten wahre Gefühle entgegen. Schmerz und Qual, die sie über ihre ‚Opfer‘ und auch über sich selbst bringen, werden durch ihr Schicksal bestimmt:

„Sie verbreiten den Fluch um sich, der auf ihrem Schicksal lastet, und wer das Unglück hat, ihnen zu begegnen, den reißen sie mit sich wie ein Sandsturm in der Wüste (...); sie zerstören sich selbst und die unglückseligen Frauen, die in ihre Bahn geraten.“²⁷

Der *Byronic hero* ist also ein *Homme fatal*, er ist kein Schurke mehr. Wie von vielen Autoren bereits bemerkt wurde, ist genau dies die Quintessenz des Unterschiedes der beiden Figurentypen: Wie in ihren Bezeichnungen impliziert, ist der *Gothic villain* ein Schurke und der *Byronic hero* ein Held. Durch diese Eigenschaft behält letzterer auch in der viktorianischen Zeit einen großen Einfluss auf männliche Romanfiguren. So zeigt z. B. Charlotte Brontës Rochester sowohl in seinem äußeren Erscheinungsbild als auch in seinem Verhalten und seiner Liebesbeziehung zu Jane Eyre klare Parallelen zum byronischen Helden, und auch Nebenfiguren wie Steerforth aus Charles Dickens' *David Copperfield* tragen byronische Züge. Allerdings unterliegen diese viktorianischen Figuren stärker den geltenden Moralvorstellungen ihrer Zeit.

Ein weiterer Figurentyp, der im 19. Jahrhundert an Bedeutung gewann, ist der Vampir. Sturm erklärt zu dessen Verbindung zum *Gothic villain*, dass Byron die „bleichen, gezeichneten Helden rabiater Melancholie (...) als erster ins Vampirische gewendet“ und damit „den Vampir endgültig aus der Folklore erlöst und in

²⁶ Thorslev, *Byronic Hero*, S. 55.

²⁷ Praz, *Liebe, Tod und Teufel*, S. 88.

das metaphorische Pandämonium der Romantik eingeführt“ hat²⁸. Byrons Schauergeschichte *A Fragment*, geschrieben während des berühmten Aufenthalts am Genfer See im ‚Jahr ohne Sommer‘ 1816, wobei auch die Idee zu Mary Shelleys *Frankenstein* entstand, wurde von seinem Freund und Arzt John Polidori als Vorlage für die Kurzgeschichte *The Vampyre* verwendet. Darin lässt Lord Ruthven eindeutige Parallelen zum Typ des gotischen Schurken erkennen. Eine sind seine beängstigenden Augen, „the dead grey eye“, die die Fröhlichkeit töten können: „Apparently the light laughter of the fair only attracted his attention, that he might by a look quell it, and throw fear into those breasts where thoughtlessness reigned.“²⁹ Das Furchteinflößende ist aber auch gleichzeitig das Faszinierende an ihm, er besitzt dadurch einerseits eine erotische Anziehungskraft und andererseits etwas Geheimnisvolles, das auch der Held der Geschichte, Aubrey, herauszufinden trachtet. Eine zweite Parallele ist darin zu sehen, dass Ruthven Unglück über die Menschen bringt, die mit ihm in Kontakt kommen: Er ist freigebig gegenüber Schmarotzern und Bettlern, nie gegenüber unverschuldet Armen, jedoch liegt auf seinen Gaben ein Fluch, der die Empfänger ins Verderben stürzt; er verführt und tötet junge Frauen; und er verursacht bei Aubrey, der Ruthvens Geheimnis schließlich herausfindet, größte psychische Qualen. Der Vampir Ruthven ist im Unterschied zum *Gothic villain* aber auch ein übernatürliches Wesen, dem die Zwiespältigkeit, die Leidenschaft und die Reue fehlen. Er schlägt die Brücke zu den dämonischen Frauen, denn sein weibliches Pendant ist die *Belle dame sans merci*. Zum Ende des 19. Jahrhunderts schließlich verschieben sich die Schwerpunkte: „If the Byronic Fatal Male was the dominant vampire figure of the early nineteenth century, the Fatal Woman was the dominant vampire type of the late nineteenth century.“³⁰ Diese Entwicklung beschränkt sich nicht nur auf den Typ des Vampirs, auch bei natürlichen Figuren ohne fantastische Eigenschaften werden byronische Züge der männlichen Charaktere zunehmend durch Züge der *Femme fatale* bei weiblichen Figuren ersetzt. Die Vampirfigur bleibt jedoch bis in die heutige Zeit eine der bekanntesten Personalisierungen des Bösen. Bram Stokers Graf Dracula ist heute als Synonym für Vampir in die Alltagskultur ein-

²⁸ Sturm, Dieter: „Literarischer Bericht“. In: Sturm, Dieter und Klaus Völker (Hg.): *Von denen Vampiren*. München 1994. S. 547 f.

²⁹ Polidori, John: „The Vampyre“. In: Ders.: *The Vampyre and Other Tales of the Macabre*. Oxford/New York, 1997. S. 3.

³⁰ Dennison, Michael J.: *Vampirism. Literary Tropes of Decadence and Entropy*. New York: Lang 2001. S. 6. Vgl. auch Praz, *Liebe, Tod und Teufel*, S.91.

gegangen, auch wenn er den meisten nicht mehr durch den Original-Roman, sondern durch seine Verpflanzung in diverse Grusel-Filme und Horror-Comics ein Begriff ist und durch die Trivialisierung des Bösen mittlerweile viel von seinem Schrecken verloren hat. Auch die zeitgenössischen Vampir-Romane der amerikanischen Autorin Anne Rice erfreuen sich großer Beliebtheit.³¹

Durch den *Gothic villain* entwickelte sich auch ein dritter Figurentyp, der seine Grundzüge bereits in der Blütezeit des englischen Schauerromans erhielt, sich im 19. Jahrhundert weiterentwickelte und verstärkt erschien sowie später im neo-gotischen Roman des 20. Jahrhunderts weiterhin eine wichtige Rolle spielt. Es ist das *double* oder der Doppelgänger, in dem sich die Zwiespaltenheit, die „zwei Seelen“ des *Gothic villain*, schließlich physisch manifestieren. Da diesem Figurentypus sowohl in der Literatur als auch in der Forschung besondere Aufmerksamkeit zuteil wird und sich in ihm ein zunehmend genutztes Erklärungsmuster des Bösen findet, soll ihm ein eigenes Kapitel gewidmet werden.

7.3. Der Doppelgänger als Bindeglied zur gespaltenen Persönlichkeit im (post-)modernen Roman

Da sich die *Gothic novels* besonders mit den psychologischen Vorgängen in den Figuren beschäftigten, bieten neuere psychologische Ansätze neue Interpretationsmöglichkeiten. Seit Aufkommen der Psychoanalyse und der psychoanalytisch fundierten Literaturwissenschaft im 20. Jahrhundert sind Studien zur gespaltenen Identität des gotischen Schurken, welche schließlich im *Double* kulminiert, erschienen. Einen Überblick über den Großteil der wichtigsten frühen Studien gibt Bernie Selingers Artikel „The Nature and Function of the Double“ von 1977³². Das Interesse am Doppelgänger hat sich besonders in den 80er Jahren noch verstärkt und einige interessante und umfassende Untersuchungen über diese Figur in verschiedenen Literaturen hervorgebracht, z. B. John Herdmans *The Double in Nineteenth-Century Fiction*, Aglaja Hildenbrocks *Das andere Ich* oder Karl Millers *Doubles*, die weiter unten näher betrachtet werden.

³¹ Vgl. dazu die Abhandlungen über *Dracula* und *Interview with a Vampire* in Singh, *Personalisierungen des Bösen*, S. 210-252.

³² Selinger, Bernie: „The Nature and Function of the Double.“ In: *The Sphinx*, 2, Summer 1977, S. 37-51.

Seinen Entfaltung-Höhepunkt hat der Doppelgänger zwar in der Literatur des 19. Jahrhunderts (mit dieser Zeit beschäftigen sich auch die meisten der Studien³³), seine Ursprünge sind jedoch klar in der *Gothic novel* zu sehen:

„It is there that the motif of the double first appears in the form of an authorial device used to focus upon such themes as ‘psychological evil’, split identity, sexual perversion and pathological self-destructiveness, without incurring the censure of a prurient and repressive society. In those novels, for the first time, the motif’s potential for articulating the conflict between good and evil is startlingly demonstrated. (...) In the character of the double, the ‘other’ manifests itself as the non-accepted, the feared, the un-lived.“³⁴

Doppelgänger sind in der Literatur und im Volksglauben in verschiedenen Formen bereits vorher zu finden, zunächst als reale, sich zum Verwechseln ähnlich sehende Figuren – oft Zwillinge³⁵ – die ihre Umgebung in große Verwirrung stürzen, später dann als Angstvorstellung in Form von nicht mehr rational erklär-baren, sondern von magischen, in das Schicksal eingreifenden Kräften gezeugten Figuren.³⁶ In der Romantik schließlich werden

„die – auch mit dem Christentum zu vereinbarende – Idee von den zwei Seelen, einer guten und einer bösen, in der Menschenbrust, der Gedanke an einen leiblich-seelischen Dualismus, der den Kampf des sinnlichen mit dem sittlichen Ich auslöse, alle Hypothesen, Deutungen, Angstbekundungen im Hinblick auf erwiesene oder drohende Persönlichkeitsspaltung“³⁷

philosophisch überdacht und durch wissenschaftliche Entdeckungen geprüft. *Gothic novels*, als eng mit der Romantik verwandte Romanform, greifen diesen Dualismus von Gut und Böse auf verschiedenen Ebenen auf, besonders als Zweiteilung der Seele des *Gothic villain*. Der Schwerpunkt liegt noch nicht bzw. nicht mehr auf den physischen Doppelgängern, sondern auf einer inneren Zweiteilung des Schurken, einer gespaltenen Identität. Diese ist besonders stark an den Schurken in der Kategorie des unerklärten Bösen zu beobachten. Unerklärt sind die Persönlichkeiten dieser Schurken jedoch nicht geblieben: Das Fort-

³³ Siehe z. B. Coates, Paul : *The Double and the Other . Identity as Ideology in Post-Romantic Fiction*. Basingstoke: Macmillan 1988; Fletcher, Robert: *The Convention of the Double-Self in Nineteenth-Century English Fiction*. Ann Arbor (MI): University Microfilm International 1976; Miyoshi, Masao : *The Divided Self: A Perspective on the Literature of the Victorian*. New York: New York University Press 1969.

³⁴ Schmid, *Fear of the Other*, S. 13.

³⁵ Ein Beispiel wäre hier *The Comedy of Errors* von Shakespeare, in der gleich zwei Zwillingspaare, die zwei Herr-Diener-Konstellationen bilden und nichts von der Existenz des anderen, äußerlich identischen Paares wissen, großes Durcheinander stiften.

³⁶ Frenzel, *Motive der Weltliteratur*, S. 95.

³⁷ Frenzel, *Motive der Weltliteratur*, S. 100 f.

schreiten der Wissenschaft, insbesondere der psychologischen Theorien und Erkenntnisse, hat hier neue Möglichkeiten eröffnet, das Innenleben der Figuren, ihre Motivationen, Verhaltensmuster und psychischen Zustände zu erforschen und zu erklären.

In *Gothic novels* im engeren Sinne treten also noch keine physischen Doppelgänger auf und „[d]ivided, split or schizophrenic characters are, again, not in themselves doubles or *Doppelgänger*“³⁸ wie Herdman richtig bemerkt. Sie sind jedoch ein typologischer Vorläufer, denn *Gothic novels* beschäftigen sich mit

„themes of moral reversal, of evil and remorse and of the divided will and spiritual pride, in ways which will crucially influence and be taken up by later books which, while perpetuating Gothic conventions, harness these themes to the device of the double.“³⁹

MacAndrews greift in *The Gothic Tradition in Fiction* die *split personality* des gotischen Schurken als einen zentralen Aspekt der *Gothic novel* von ihren Anfängen bis ins 20. Jahrhundert auf: „The figure of the double was thus born from the split and warring factions of the personality of the Gothic villain.“⁴⁰ Auch im späteren 19. Jahrhundert taucht dieser Figurentyp mit gespaltener Identität auf, z. B. in Form von Jasper aus Charles Dickens *The Mystery of Edwin Drood* von 1870. Jasper zeigt deutliche Parallelen zum *Gothic villain*: seine äußere Erscheinung, sein vorbildliches öffentliches Leben und seine dunklen Geheimnisse. Er ist auf der einen Seite ein angesehener Geistlicher, auf der anderen ein Besucher einer Opiumhöhle, einerseits der liebende Onkel von Edwin, andererseits der Peiniger von dessen Verlobter Rosa, die von Jasper leidenschaftlich begehrt wird. Seine ‚gute‘ Seite ist jedoch nicht nur vordergründige Fassade, um die dunkle zu verbergen. Beide Seiten existieren gleichberechtigt, sind untrennbar und kämpfen um die Vorherrschaft, wobei jede das Feld nur für eine bestimmte Zeit erobert.

Alle *Gothic villains* sind von diesem inneren Kampf betroffen, er ist eines ihrer wichtigsten Merkmale. Eine besonders starke Ausprägung erhält dieser Kampf, wenn die Ursachen psychopathologischer Natur sind und sich auf Trieben und Leidenschaften begründen, die der Schurke nicht unter Kontrolle halten kann und die eine krankhafte Ausprägung entwickeln. C. F. Keppler schafft in *The Literature of the Second Self* die Verbindung zwischen der reinen inneren Ge-

³⁸ Herdman, *Double*, S. 15.

³⁹ Herdman, *Double*, S. 21.

⁴⁰ MacAndrew, *Gothic Tradition*, S. 50.

spaltenheit und dem Doppelgänger als einem besonderen literarischen Mittel, um diese Gespaltenheit auszudrücken: Er entscheidet sich für den Begriff „second self“, denn „like ‚Double‘ it suggests twofoldness without implying duplication; like ‚inner self‘ it suggests a deeper relationship but not one that is confined to a state of mind.“⁴¹

Verwirrend erscheinen oft die Abgrenzungen und Überschneidungen der Terminologie. *Double*, Doppelgänger, zweites Ich, anderes Ich, Alter Ego, *split identity*, *split personality* oder *self-division* werden zum Teil synonym und dann wiederum auch zur Abgrenzung verschiedener, wenngleich verwandter Phänomene von Autoren verwendet. Das Gemeinsame aller Begriffe ist die Dualität der menschlichen Psyche. Im 18. Jahrhundert verlagerten sich die Erklärungsmuster für die gleichzeitige Existenz von Gut und Böse in der menschlichen Seele – und zwar in jeder Seele – zunehmend von theologischen zu weltlichen Modellen, die auch empirisch feststellbare Phänomene dissoziativer Persönlichkeitsstörungen einbezogen. Dies geschah einerseits durch psychologische Erkenntnisse, wie z. B. von F. A. Mesmer oder von G. H. Schubert, der Personen in eine hypnoseähnliche „magnetic trance“ versetzte, bei der oft eine zweite, dunkle Persönlichkeit zum Vorschein kam, und andererseits durch philosophische Einflüsse.⁴² Mesmerismus und animalischer Magnetismus als Vorläufer der Hypnose zogen großes Interesse auf sich und nahmen, so Aglaja Hildenbrock, bereits Ergebnisse der modernen Psychoanalyse vorweg.⁴³ Der Mesmerismus zeigt, dass der Mensch zumindest potentiell eine gespaltene Persönlichkeit besitzt, dass es also ein zweites oder anderes Ich gibt, welches überwiegend im Hintergrund steht und trotz seiner Abgespaltenheit oder sogar Gegensätzlichkeit zum Ich eine Einheit mit diesem bildet. In Krisensituationen – das bedeutet, wenn der Konflikt zwischen beiden Teilen zu groß wird, um ihn intern zu lösen – kann dieses zweite Ich dann zum Vorschein kommen. Mesmerismus und animalischer Magnetismus waren als „romantische Wissenschaften“ jedoch nicht nur ein Modethema,

„sie gewährten vielmehr neue und aufregende Einsichten in die menschliche Psyche, die der Phantasie ungeahnte Gebiete erschlossen und so ihren Eingang in die Literatur fanden. ... [Der Doppelgänger] ist das Symbol ei-

⁴¹ Keppler, C. F.: *The Literature of the Second Self*. Tuscon (AZ): University of Arizona Press 1972. S. 3.

⁴² Herdman, *Double*, S. 12+3.

⁴³ Hildenbrock, Aglaja: *Das andere Ich. Künstlicher Mensch und Doppelgänger in der deutsch- und englischsprachigen Literatur*. Tübingen: Stauffenburg 1986. S. 11.

ner Zeit, deren Kennzeichen angesichts großer Umwälzungen in Philosophie und Wissenschaft auch eine existentielle Verunsicherung ist.“⁴⁴

Im 19. Jahrhundert wurde versucht, diese Entdeckungen auch physiologisch zu begründen. A. L. Wigan erklärte die psychische Gespaltenheit durch die zwei verschiedenen Gehirnhälften, die unterschiedliche und gegensätzliche Neigungen hervorbringen könnten, so dass jeder Mensch potentiell nicht nur einen Willen hätte sondern zwei.⁴⁵

Im 20. Jahrhundert wurden schließlich moderne Theorien zur Erklärung des Bösen in verschiedenen wissenschaftlichen Fachgebieten etabliert. Zunächst entwickelten sich psychologische Erklärungsansätze durch Sigmund Freuds Theorien zur Psychoanalyse enorm weiter, vor allem indem er auch bekannten oder vermuteten Phänomenen eine Begrifflichkeit zuwies, die sich schnell etabliert hat: Begriffe wie Bewusstes und Unterbewusstes, Verdrängung und Lustprinzip gehören heute längst zum allgemeinen Sprachgebrauch. Im Kontext dieser Arbeit sei nur beispielhaft auf seine Unterscheidung von Ich und Es hingewiesen, die die zwei gegensätzlichen Antriebskräfte des Menschen in deren Beziehung zum Bewusstsein analysiert und beschreibt – sehr verknappt zitiert: „Das Ich repräsentiert, was man Vernunft und Besonnenheit nennen kann, im Gegensatz zum Es, welches die Leidenschaften enthält.“⁴⁶ Freuds dritte Kategorie, das Über-Ich oder Ichideal, repräsentiert schließlich die Eltern- und damit Autoritätsbeziehung des Einzelnen und übt „als *Gewissen* die moralische Zensur aus“⁴⁷. Das Ich vermittelt zwischen dem Lustprinzip des Es und der sozial-normativen Instanz des Über-Ichs und ist auch für die Objektbesetzung mit Libido verantwortlich, aus der sich eine Identifizierung, eine die Objektbeziehung überdauernde Charakterveränderung, entwickeln kann. In einem Überhandnehmen dieser Objektidentifizierungen und dem dadurch fragmentierten Ich sieht Freud einen Erklärungsansatz für „das Geheimnis der Fälle von sogenannter *multipler Persönlichkeit*“⁴⁸. Die Literaturwissenschaft hat Freuds Terminologie und Analysemuster schnell aufgegriffen, und sie werden kontinuierlich als Interpretationswerkzeug oder -hilfe an-

⁴⁴ Hildenbrock, *Das andere Ich*, S. 17. Hildenbrock bemängelt an dieser Stelle auch, dass diesen romantischen Wissenschaften und ihrem Einfluss auf die zeitgenössische Literatur „in philologischen Arbeiten zum Doppelgängermotiv meist kaum mehr als eine beiläufige Erwähnung gewidmet ist.“

⁴⁵ Miller, Karl: *Doubles. Studies in Literary History*. Oxford: Oxford University Press 1985. S. 51.

⁴⁶ Freud, Sigmund: „Das Ich und das Es“. In: Ders.: *Das Ich und das Es. Metapsychologische Schriften*. Frankfurt a. M.: Fischer 2003. S. 265.

⁴⁷ Freud, „Das Ich und das Es“, S. 275.

⁴⁸ Freud, „Das Ich und das Es“, S. 270.

gewendet⁴⁹. Ähnlich verhält es sich mit den Erkenntnissen von C. G. Jung, vor allem seiner Archetypen.

Das *Double*, der Doppelgänger, bezeichnet die literarische Figur, die einen Konflikt der beiden Seiten der Persönlichkeit repräsentiert, wobei das zweite Ich als eigenständige Figur auftritt, die aber stets eine definierte Beziehung zur ursprünglichen Figur aufweist⁵⁰. Die Hauptfunktion des Doppelgängers ist also, den inneren Konflikt einer Person nach außen darzustellen, wobei dies interpersonell umgesetzt wird⁵¹. In den im sechsten Kapitel angeführten Fallbeispielen der Zeit von 1764 bis 1824 wurden gotische Schurken von Manfred bis Robert Wringhim untersucht. Dabei sind die sich verstärkende Betonung der inneren Gespaltenheit der Schurken und die zunehmende Interpersonalisierung des inneren Konflikts deutlich geworden. Dennoch findet eine komplette Spaltung der Persönlichkeit, eine Abspaltung der dunklen Seite der Seele noch nicht statt.

Die interpersonelle Darstellung eines intrapsychischen Konflikts erhöht jedoch zusätzlich die dramatische Qualität des Themas und ermöglicht gleichzeitig eine Repräsentation von Ängsten und Wünschen des Charakters in ganz konkreter Weise.⁵² Rogers bemerkt dazu:

„Because decomposition always reflects psychic conflict, one would expect doubles to be portrayed as characters highly antagonistic to each other. Contrary to expectation, overt dramatic conflict between doubles proves to be the exception rather than the rule.“⁵³

Tatsächlich sind Doppelgänger auf der Handlungsebene selten wirkliche Gegenspieler, sie sind es jedoch immer auf der moralisch-psychologischen, denn „the double is always, in some basic way, an opposing self“⁵⁴, wobei das Original meist das ‚normale‘, gute Ich ist und das *Double* das andere, böse Ich verkörpert.

Eine Ausnahme bildet Edgar Allan Poes Kurzgeschichte „William Wilson“ von 1839, in der die reale Figur William das Böse verkörpert und ohne Reue ein unmoralisches, lasterhaftes Leben führt. Sein Doppelgänger tritt schließlich als eine Art moralische Instanz oder Gewissen in sein Leben, um ihn

⁴⁹ Einen kurzen Überblick über die Beziehung der Psychoanalyse zur *Gothic novel* und ihrer Anwendung bei der Interpretation siehe Massé, Michelle A.: „Psychoanalysis and the Gothic“. In: Punter, David: *A Companion to the Gothic*. Oxford: Blackwell 2000. S. 229-241.

⁵⁰ Herdman, *Double*, S. 14.

⁵¹ Rogers, Robert: *Self and Other: Object Relations in Psychoanalysis and Literature*. New York: NYUP 1991. S. 63.

⁵² Selinger, „Nature and Function“, S. 46.

⁵³ Rogers, *Self and Other*, S. 60.

⁵⁴ Rogers, *Self and Other*, S. 62.

auf den richtigen Weg zu bringen. William will davon jedoch nichts wissen, ersticht zum Schluss seinen Doppelgänger, um ihn loszuwerden, und erfährt erst dann, dass dieser untrennbar zu ihm gehört und nicht einer von ihnen allein sterben kann. Mit Williams personifiziertem Gewissen stirbt auch dessen skrupelloser Gegenpol. Hier zeigt sich auch die Einheit der beiden Figuren, trotz ihrer Gegensätzlichkeit: Keine der beiden Seiten kann ohne die andere existieren, keine lässt sich loswerden, um nur noch die bewusst gewünschte auszuleben.

Oscar Wildes *The Picture of Dorian Gray* verarbeitet diesen Konflikt auf ähnliche Weise. Allerdings wünscht sich Dorian bewusst ein *Double* herbei, das die ästhetischen Folgen seines lasterhaften Verhaltens trägt: Während Dorian trotz seines ausschweifenden Lebensstils jung und makellos bleibt, zeigen sich natürliche Alterung und Folgen seiner zunehmenden Skrupellosigkeit und Lasterhaftigkeit in seinem Portrait. Dorian sieht es als Spiegel seiner Seele: „This portrait would be to him the most magical of mirrors. As it had revealed to him his own body, so it would reveal to him his own soul.“⁵⁵ Als er am Ende des Romans beschließt, ein neues Leben zu beginnen und ein guter Mensch zu werden, will er das Portrait vernichten, da es der einzige Beweis für den von ihm begangenen Mord an dem Maler Basil Hallward und für seine lasterhafte Vergangenheit ist. Das Portrait „had been like conscience to him“⁵⁶, und durch die Vernichtung will Dorian sich von seiner Vergangenheit reinwaschen. Damit vernichtet er jedoch schließlich sich selbst, weil die abgebildete Seele seine eigene und er somit untrennbar mit dem Portrait verbunden ist. In *Dorian Gray* ausschließlich eine duale Persönlichkeitsspaltung zu sehen, bewertet Pfister jedoch als vereinfachtes Modell, das in der Psychologie des 19. Jahrhundert zwar bevorzugt wurde, dessen Differenzierung zwischen öffentlichem und verborgenem Ich über das Medium des magischen Portraits jedoch nur auf der „Ebene des Märchens, der *gothic tale*, des Mythos und der Archetypen“ stattfände⁵⁷. Neben dieser Duplikation der Identität findet zusätzlich eine Multiplikation des Selbst auf ästhetischer Ebene statt: Entscheidend „für die Fragmentarisierung des Ich und seiner Welterfahrung ist jedoch die Philosophie und Ästhetik des Augenblicks, die Lord Henry in Anschluß an Pater lehrt und der sich sein Schüler Dorian bereitwillig hingibt.“

⁵⁵ Wilde, Oscar: *The Picture of Dorian Gray*. New York: Norton 1988. S. 227.

⁵⁶ Wilde, *Dorian Gray*, S. 280.

⁵⁷ Pfister, Manfred: „Kult und Krise des Ich: Zur Subjektconstitution in Wildes ‚Dorian Gray‘“. In: Pfister, Manfred (Hg.): *Die Modernisierung des Ich. Studien zur Subjektconstitution in der Vor- und Frühmoderne*. Passau: Wissenschaftsverlag Richard Rothe 1989. S.262.

Diese „Ästhetisierung des Lebens“ habe dabei für die beiden die Funktion „ihr Ich in immer neue Rollen aufzuspalten“.⁵⁸ Die Multiplikation der Persönlichkeit wird schließlich im 20. Jahrhundert fortgeführt und weiterentwickelt.

Neben der Funktion der Repräsentation und Personalisierung von psychischen Vorgängen hat die Figur des Doppelgängers auch eine Schutzfunktion: Selinger bezeichnet die „almost total reliance on doubling as a means of defense, as a means of disguising the emotionally charged material beneath the surface of the novel“ als eine „interesting peculiarity of Gothic novels“⁵⁹. Trotzdem ist James Hoggs *Confessions of a Justified Sinner* das früheste der ausgewählten Werke, in dem sich die dunkle Seite des *Villain* scheinbar auch physisch von ihm löst, wobei jedoch unklar bleibt, ob Gil-Martin wirklich eine eigenständige Figur oder nur Roberts Projektion seiner dunklen Seite ist, die Abspaltung des Bösen also nur von ihm selbst wahrgenommen wird. Ähnlich wie Wieland in Charles Brockden Browns *Wieland or The Transformation* (1798) wird Robert von einer religiösen Manie beherrscht. Psychische Störungen sind ein häufiges Merkmal der Schurken im 19. Jahrhundert, sei es eine religiöse Besessenheit oder auch wissenschaftlicher Größenwahn, wie beim *Mad scientist*. Beispiele für letzteren sind Mary Shelleys Dr. Frankenstein und noch ausgeprägter zu Ende des 19. Jahrhunderts Robert Louis Stevensons Dr. Jekyll. In *The Strange Case of Dr Jekyll and Mr Hyde* (1886) entdeckt der angesehene und geschätzte Dr. Jekyll eine Mixtur, die ihn auf seine ‚böse‘ Seite reduziert und ihn auch physisch verwandelt – in den abstoßenden Mr. Hyde. Was er zunächst als Befreiung empfindet, nämlich seine dunkle Seite frei ausleben zu können, ohne dass es auf seine Reputation in seinem eigentlichen Leben als Dr. Jekyll Einfluss hat, wird schließlich zum Alptraum, als Mr. Hyde mehr und mehr Besitz von ihm ergreift. So wie William Wilson und Dorian Gray unwissentlich ihren eigenen Tod herbeiführen, als sie ihr Gewissen ausschalten wollen, so nutzt Dr. Jekyll bewusst genau diesen Mechanismus, um sein böses Ich Mr. Hyde zu stoppen. In einem der wenigen Momente, in denen Mr. Hyde nicht dominiert, begeht Dr. Jekyll Selbstmord und reißt damit auch Mr. Hyde in den Tod. So nimmt ein moralisch gutes Ende, was mit der Erschaffung von Mr. Hyde moralisch verwerflich beginnt: Wie auch Dorian Gray möchte Dr. Jekyll seine dunklen, lasterhaften Neigungen ausleben, ohne seinen einwandfreien Ruf und den äußeren Schein aufs Spiel zu setzen.

⁵⁸ Pfister, „Kult und Krise“, S. 261.

⁵⁹ Selinger, „Nature and Function“, S. 47.

Wie in den *Gothic novels* wird das Böse in den angeführten Doppelgänger-Geschichten also am Ende bestraft bzw. vernichtet, und das Gute triumphiert. Dies geschieht nun nicht mehr in Form einer höheren Macht, sondern aus einer sozialen Verantwortlichkeit und einem persönlichen Leidensdruck heraus. Das Böse wird als Teil der menschlichen Seele angenommen, dem es entgegenzuwirken gilt.

8. Fazit und Ausblick

In der *Gothic novel* manifestierte sich unter anderem das Ringen um postmetaphysische Erklärungen des Bösen, die heute als soziologisch bzw. psychologisch begründete Erklärungen bewertet werden können. Dabei sind die soziologisch basierten Begründungen stark in der vorherrschenden Moralauffassung verankert. Trotz der zu Ende des 18. Jahrhunderts aufkommenden Zweifel am grundlegenden Guten im Menschen und an einer benevolenten Weltordnung lässt sich der Einfluss des Third Earl of Shaftesbury in einem Großteil der Schauerromane nachweisen. Dies liegt einerseits daran, dass das Leitwerk der Gegenposition, Mandevilles Bienenfabel, weniger einen moralphilosophischen als einen ökonomisch-politischen Ansatz verkörpert, und dass sich bei den Autoren der *Gothic novels* zwar eine gewisse Unsicherheit gegenüber einem benevolenten Menschenbild ausbreitet, diese Weltauffassung aber nicht komplett in Frage gestellt wird, da die Aufklärung sie nicht entbehren kann. Andererseits bietet Shaftesburys *moral sense*-Theorie auch eine Vielzahl an Erklärungsmöglichkeiten für normabweichendes und lasterhaftes Verhalten, die sich ihrerseits auf soziologische Faktoren, wie falsche Erziehung und schlechte Gewohnheiten, oder psychologische Faktoren, d. h. übermäßige Leidenschaften, beziehen. Literarische Charaktere sind auf deren Basis deutlich spannender zu konzipieren und zu analysieren, da Shaftesbury mehr Spielräume für verschiedene Ausprägungen und Arten des Lasterhaften und Bösen gibt und dem Menschen ein vielschichtigeres Inneres zugesteht. Shaftesbury zeigt dabei in Ansätzen bereits das, was für die *Gothic novel* bezeichnend ist: eine Psychologisierung des Bösen. Kullmann sieht in der *Gothic novel* durch den „new discourse on madness“ einen „paradigm shift from morality to psychology“¹, oder wie er plakativ zusammenfasst: „Der ‚Tod der Moral‘ wird zur Geburtsstunde der Psychologie.“² Da der *moral sense* des Menschen korrumpiert werden kann und neben äußeren Einflüssen auch Krankheiten (sowohl körperliche als auch psychische) die Schuld an dieser Korruption tragen können, bietet Shaftesburys Theorie vielseitigere Erklärungsmöglichkeiten, als es bei oberflächlicher Betrachtung scheint.

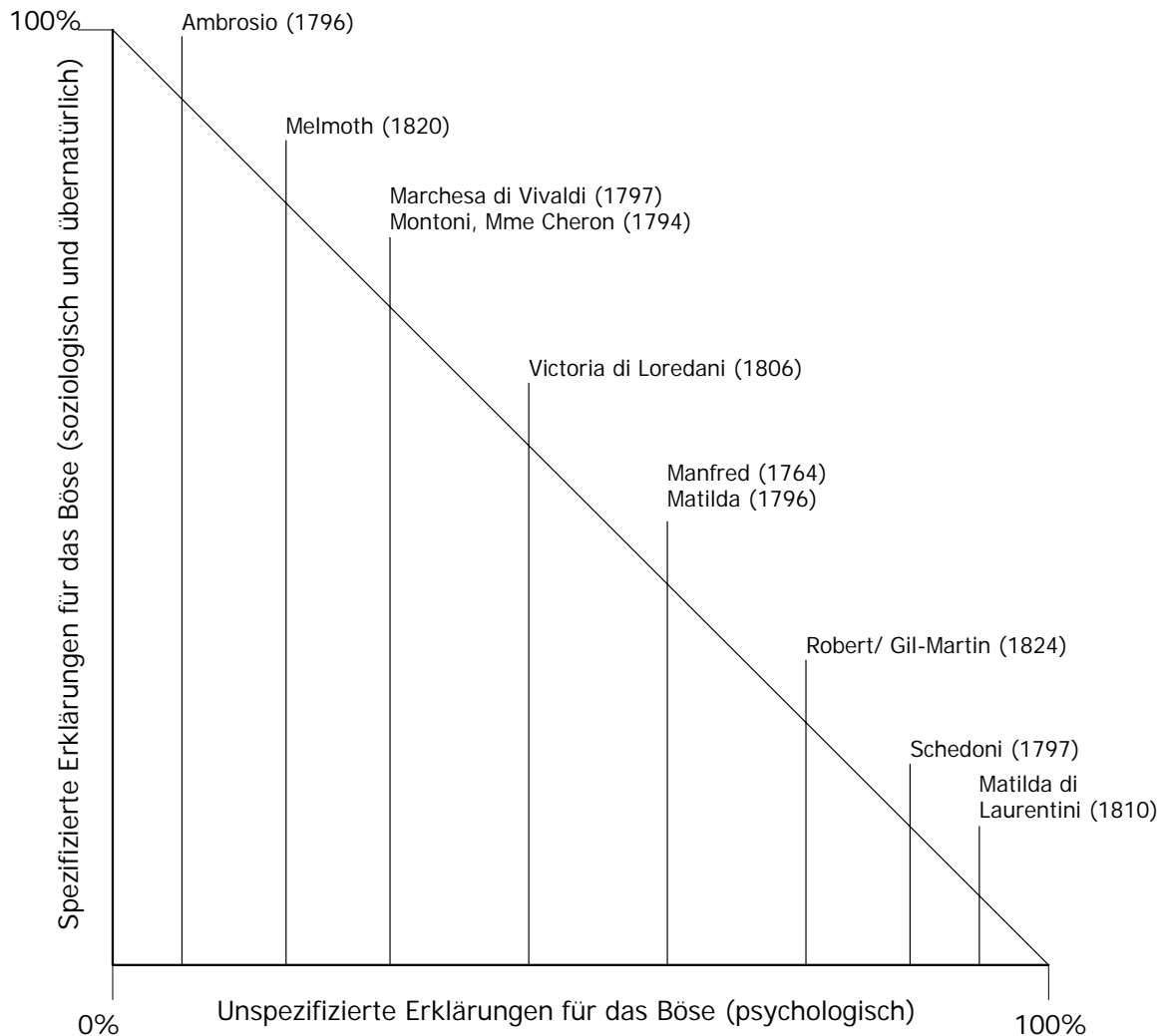
¹ Kullmann, Thomas: „Defeats of Reason in the Gothic Novel: Literary and Political Discourses at the Time of the French Revolution“. In: *Symbolism. An International Journal of Critical Aesthetics. Volume 1*. Hg. Rüdiger Ahrens. New York: AMS Press 2000. S. 191.

² Kullmann, *Vermenschlichte Natur*, S. 216.

Als Bindeglied zwischen den soziologischen und psychologischen Erklärungsmustern des Bösen fungiert die übernatürliche Begründung. Als übernatürlich empfundene Umstände und Ereignisse – egal ob tatsächlich übernatürlich oder am Ende ‚wegerklärt‘ – sind unabdingbar für die unheimliche Atmosphäre der Schauerromane. Deshalb mischen sich in nicht wenigen *Gothic novels* übernatürliche Erklärungen des Bösen mit den beiden anderen Erklärungsmustern, wobei das Verhältnis der Begründungen zueinander sehr unterschiedlich sein kann. Gleichzeitig bietet das Übernatürliche nicht selten auch eine akzeptierte Erklärung für das Böse, da diese auf einem traditionellen, religiös motivierten Weltbild aufbaut und das Böse externalisiert. Nicht die Anlagen oder Entwicklungen des menschlichen Individuums gelten so als die Ursache des Bösen auf der Welt, sondern die Existenz des Teufels, der die Individuen beeinflusst und heimtückisch auf seine Seite zieht.

Die Verschiebung von der Moral zur Psychologie verläuft typologisch – und nicht chronologisch – parallel zur Verschiebung von den spezifizierten Erklärungen des Bösen (soziologisch oder übernatürlich) zu den unspezifizierten, die in der heutigen Begrifflichkeit oft mit psychologischen Deutungen des Bösen belegt werden. Die nachstehende Grafik soll die unterschiedlichen Mischungsverhältnisse der Erklärungen illustrieren und verdeutlichen, dass die typologische und chronologische Entwicklung der Erklärungsmuster des Bösen keineswegs parallel verläuft. Abhängig von den Ansichten und Intentionen der Autoren sowie den thematischen Schwerpunkten der Romane werden die Figuren mehr oder weniger psychologisiert. Dabei kann solch eine grafische Darstellung stets nur grob modellhaften Charakter haben – eine exakte Festlegung literarischer Figuren auf bestimmte Prozentsätze des einen oder anderen Erklärungsmusters ist weder möglich noch nötig. Wichtig ist hier, dass sich die deutliche Tendenz ablesen lässt, dass die Figurenkonzeption sich keineswegs linear entwickelt hat. In der Ära der *Gothic novel* nehmen psychologische Erklärungsmuster nicht gleichmäßig zu, haben jedoch immer einen mehr oder weniger starken Anteil am Figurenentwurf.

Abbildung 4. Erklärungsverschiebung von soziologischen zu psychologischen Faktoren für die untersuchten Charaktere (die Schnittpunkte auf der Diagonalen markieren für die einzelnen Romane den ungefähren prozentualen Anteil der jeweiligen Motivationsquellen des Bösen)



Nicht nur die Psychologie hat auf dem Gebiet ‚Gut und Böse‘ neue Erkenntnisse gebracht, auch in der Biologie hat man darauf reagiert. Der Verhaltensforscher Konrad Lorenz untersucht in *Das sogenannte Böse* die Ausprägung von Aggression in verschiedenen tierischen Gesellschaftsordnungen und zieht Parallelen zu der sozialen Gemeinschaft der Menschen. Aggression meint hier aggressives Verhalten gegen Artgenossen, das durch eine angeborene Tötungshemmung gezügelt wird, um die Arterhaltung zu sichern (‚moralanaloges Verhalten‘). Lorenz geht davon aus, „daß das soziale Verhalten des Menschen keineswegs ausschließlich von Verstand und kultureller Tradition diktiert wird, sondern immer noch allen jenen Gesetzmäßigkeiten gehorcht, die in allem phyloge-

netisch entstandenen instinktiven Verhalten obwalten“³. Naturgemäß sei die Tötungshemmung beim Menschen jedoch nicht sehr stark ausgeprägt, da sein Körper nicht mit gefährlichen Waffen ausgestattet und die Tötung eines Artgenossen also nur mit erheblichem Kraftaufwand zu bewerkstelligen sei. Die Entdeckung von Werkzeugen – und damit auch Waffen – und die Veränderung des menschlichen Zusammenlebens hätten aber zur Folge, dass die natürliche Tötungshemmung des Menschen nicht mehr ausreiche, um soziales Leben zu regeln. Erster Zweck der ‚verantwortlichen Moral‘ sei es, diese Diskrepanz auszugleichen. Durch die zunehmende Bevölkerung und Verstädterung der Erde, gäbe es aber das Problem, dass die Aggression durch Enge, mangelnde Fluchtmöglichkeiten und immer weniger Rückzugsgebiete sowie die Notwendigkeit zum friedlichen Miteinander nicht mehr hinlänglich abgebaut werden könnten.

„Der Mensch“, so Lorenz, „ist gar nicht so böse von Jugend auf, er ist nur nicht *ganz gut genug* für die Anforderungen des modernen Gesellschaftslebens. (...) Die Diskrepanz zwischen dem, was der Mensch aus natürlicher Neigung für die Allgemeinheit zu tun bereit ist, und dem, was sie von ihm fordert, wird immer größer und daher durch seine Verantwortlichkeit immer schwerer überbrückbar.“⁴

Dennoch sei die Rolle des Kompensationsmechanismus, die der verantwortlichen Moral zukomme, nicht zu unterschätzen, wobei die natürlichen sozialen Neigungen des Menschen jedoch voneinander abwichen und das Individuum dementsprechend mehr oder weniger moralische Verantwortung ‚aufwenden‘ müsse, um den Anforderungen des gesellschaftlichen Lebens gerecht zu werden.

Der neueste Ansatz zur Erklärung des Bösen liegt in den Neurowissenschaften, vor allem der Hirnforschung. „Setting out to explore the place of evil in the mind“ gilt hier immer noch – jedoch in einem völlig neuen Bezugsrahmen, denn seit es möglich ist, Gehirnaktivitäten mit Hilfe der Magnetresonanztomographie (MRT) zu messen und bestimmten Gehirnregionen bestimmte Funktionen und Fähigkeiten zuzuordnen, wird auch nach der ‚moralischen Instanz‘ im Kopf des Menschen gesucht. Längst ist die Ansicht überholt, der Mensch käme als *tabula rasa* auf die Welt oder soziale Fähigkeiten wären allein ein Konstrukt der Gesellschaft. Vielmehr gehen die Forscher davon aus, der Mensch käme, so Blech und von Bredow in *Der Spiegel*, „mit einem moralischen Kompass auf die Welt,

³ Lorenz, Konrad: *Das sogenannte Böse. Zur Naturgeschichte der Aggression*. (1974) München: dtv 1983. S. 223.

⁴ Lorenz, *Das sogenannte Böse*, S. 236 f.

einem angeborenen Sinn für Gut und Böse⁵. Dies sei jedoch nur eine Struktur, die sich dann unter den jeweiligen äußeren Bedingungen verschieden entwickelt. Die Autoren führen weiter aus:

„Allerdings: Der Moralsinn mache einen keineswegs zu einem guten Menschen, sagen die Forscher. Zwar weiß demnach jeder Mensch (sofern sein Gehirn intakt ist) in seinem Innern, was richtig ist und was falsch. Aber es gibt viele psychologische Mechanismen und Umwelteinflüsse, die den Moralsinn überlagern können – anders wären Mord und Totschlag gar nicht zu erklären.“⁶

Hier zeigen sich erstaunliche Parallelen zur der *moral sense*-Theorie des Third Earl of Shaftesbury, der mit seinem religiös motivierten moralphilosophischen Ansatz zu fast demselben Schluss gekommen ist wie die heutigen biologisch-medizinischen Ansätze.

Als Zentrum für moralische Entscheidungen gilt heute das Stirnhirn, das laut dem Hirnforscher Markowitsch für moralisches Denken, Vorausschau, Planung und Kontrolle verantwortlich ist:

„Das Stirnhirn ist ferner dafür zuständig, (...) spontane Handlungsimpulse zu bremsen oder gar zu unterdrücken. Es fragt sozusagen immer wieder nach, ob eine geplante Aktion ratsam ist oder mit gängigen Normen kollidiert und legt im Zweifel ein Veto ein, damit sie unterbleibt. Menschen mit einer Beeinträchtigung im Stirnhirn folgen oft ungehemmt ihren Affekten und Trieben, sie setzen rigoros das um, was andere schlimmstenfalls in ihren bösen Träumen durchspielen.“⁷

In zahlreichen Studien, in denen die Beschaffenheit und Aktivität des Stirnhirns von Kriminellen und Vergleichspersonen untersucht wurden, wurde eine Veränderung dieser Gehirnregion bei Kriminellen festgestellt. Diese Ergebnisse bringen nicht nur neue Erkenntnisse für die Motivationen menschlichen Handelns, sondern werfen auch neue Fragen für die Verantwortlichkeit des Menschen für sein Handeln und damit für die Gültigkeit unserer Rechtsprechung auf.

Sind also auch die *Gothic villains* vielleicht nur Opfer einer anatomischen Veränderung ihrer Gehirne? Wir wissen es nicht, da von literarischen Figuren keine MRT gemacht werden können, und die Autoren uns aufgrund der fehlenden Erkenntnisse im Bereich der Medizin keine entsprechenden Hinweise geben

⁵ Blech, Jörg und Rafaela von Bredow: „Die Grammatik des Guten“. In: *Der Spiegel*, Nr. 31/2007, S. 111.

⁶ Blech und von Bredow, „Grammatik des Guten“, S. 111.

⁷ Markowitsch, Hans J. und Werner Siefer: *Tatort Gehirn. Auf der Suche nach dem Ursprung des Verbrechens*. Frankfurt a. M.: Campus Verlag 2007. S. 122.

konnten. Oder konnte sich das moralische Kompetenzzentrum der *Villains* aufgrund schlechter äußerer Bedingungen und psychologischer Faktoren nicht in die vorgesehene ‚richtige‘ Richtung entwickeln? In diesem Punkt ist die *moral sense*-Theorie des Third Earl of Shaftesbury, die im 18. Jahrhundert schließlich weit verbreitet war, ein wichtiger Ansatzpunkt. Im Gegensatz zu heutigen Moraltheorien geht Shaftesbury zwar vom grundsätzlich Guten im Menschen aus, schließt unsoziale Triebe jedoch nicht von vornherein aus. Die Autoren der *Gothic novels* haben im Spannungsfeld der Weltbilder von Shaftesbury und Mandeville schließlich Figuren konzipiert, die bereits exemplarisch auf das hinweisen, wofür die Wissenschaft heute mit modernen Methoden Beweise findet. Dabei hat das Gebiet der Moraltheorie sich über viele Wissenschaftszweige ausgebreitet: Längst ist sie nicht mehr nur auf die Philosophie beschränkt, sondern bezieht auch Psychologie, Medizin, Rechts- und Sozialwissenschaften mit ein. Die Diskussion über die Ursachen des Bösen und die Verantwortlichkeit des Menschen für sein Handeln ist noch lange nicht beendet – weder in der Wissenschaft noch in der Literatur. Der Rückblick auf die Anfangsstadien der *Gothic novel* bietet dabei einen aufschlussreichen Einblick in eine interessante Wegstrecke dieses Diskussionsprozesses.

Literaturverzeichnis

1. Primärliteratur

- Ainsworth, William H.: *Rookwood. A Romance.* (1834) New York: 1873 Press, ohne Jahresangabe.
- Austen, Jane: *Emma.* (1816) Ware: Wordsworth 1992.
- Beckford, William: *Vathek.*(1786) In: *Four Gothic novels*, S.81-154.
- Blech, Jörg und Rafaela von Bredow: „Die Grammatik des Guten“. In: *Der Spiegel*, Nr. 31/2007, S. 108-116.
- Brontë, Emily: *Wuthering Heights.* (1847) London: Penguin 1985.
- Brontë, Charlotte: *Jane Eyre.* (1847) London: Penguin 1996.
- Brown, Charles Brockden: *Wieland or The Transformation.* (1798) Oxford: Oxford University Press 1998.
- Burke, Edmund: *A Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful.* (1757) Oxford: Oxford University Press 1998.
- Conrad, Joseph: *Under Western Eyes.* (1911) London: J. M. Dent and Sons Ltd 1947.
- Dacre, Charlotte: *Zofloya, or The Moor.*(1806) Oxford: Oxford University Press 1997.
- Dickens, Charles: *The Mystery of Edwin Drood.* (1870) London: Everyman 1996.
Four Gothic Novels. Oxford: Oxford University Press 1994.
- Fowles, John: *The Collector.* (1963) London: Cape 1971.
- Freud, Sigmund: „Das Ich und das Es“. (1923) In: Ders.: *Das Ich und das Es. Metapsychologische Schriften.* Frankfurt a. M.: Fischer 2003. S. 253-295.
- Hobbes, Thomas: *Leviathan.* (1651) Harmondsworth: Pelican Books 1968.
- Hogg, James: *Confessions of a Justified Sinner.*(1824) London: Everyman 1995.
- Lewis, Matthew: *The Monk.* (1796) Oxford: Oxford University Press 1998.
- Lorenz, Konrad: *Das sogenannte Böse. Zur Naturgeschichte der Aggression.* (1974) München: dtv 1983, 24. Auflage 2004.
- Mandeville, Bernard: *Die Bienenfabel oder Private Laster, öffentliche Vorteile.* (1714) Mit einer Einleitung von Walter Euchner. München: Suhrkamp 1980.
- : *The Fable of the Bees And Other Writing.* Hrsg. von E. J. Hundert. Indianapolis/Cambridge: Hackett Publishing Company 1997.
- : *The Fable of the Bees or Private Vices, Publick Benefits.* (1714) Hrsg. Von F. B. Kaye. 2 Bände. Oxford: Clarendon Press 1957.
- Markowitsch, Hans J. und Werner Siefer: *Tatort Gehirn. Auf der Suche nach dem Ursprung des Verbrechens.* Frankfurt a. M.: Campus Verlag 2007.
- Maturin, Charles: *Melmoth the Wanderer.* (1820) London: Penguin 2000.

- Murdoch, Iris: *The Unicorn*. (1963) London: Vintage 2000.
- Poe, Edgar Allan: *Selected Tales*. Oxford: Oxford University Press 1998.
- : „William Wilson”. (1839) In: Poe, *Selected Tales*, S. 66-83.
- Polidori, John: „The Vampyre”. (1818) In: Polidori, *The Vampyre and Other Tales of the Macabre*, S.3-23.
- : *The Vampyre and Other Tales of the Macabre*. Oxford: Oxford University Press 1998.
- Radcliffe, Ann: *The Italian or the Confessional of the Black Penitents. A Romance*. (1797) Oxford: Oxford University Press 1998.
- : *The Mysteries of Udolpho*. (1794) London: Penguin 2001.
- Shaftesbury, Anthony Ashley Cooper, Thirl Earl of: *Characteristics of Men, Manners, Opinions, Times*. (1711) Hrsg. von Lawrence E. Klein (Cambridge Texts in the History of Philosophy.) Cambridge: Cambridge University Press 1999.
- : *Standard Edition. Complete Works, Selected Letters and Posthumous Writings*. Hrsg. von Gerd Hemmerich und Wolfram Benda. Stuttgart: Frommann-Holzboog 1981.
- Shelley, Percy Bysshe: *Zastrozzi*. (1810) London: Hesperus Press 2002.
- : *Zastrozzi. Eine Romanze und andere Frühschriften*. Hrsg. von Manfred Pfister. Passau: Karl Strutz 2007.
- Spark, Muriel: *The Ballad of Peckham Rye*. (1960) New York: New Directions Books 1999.
- Stevenson, Robert Louis: *The Strange Case of Dr Jekyll and Mr Hyde*. (1886) London: Penguin 1994.
- Walpole, Horace: *The Castle of Otranto*. (1764) In: *Four Gothic Novels*, S.1-80.
- Wilde, Oscar: *The Picture of Dorian Gray*. (1891) New York: Norton 1988.

2. Bibliographien und Nachschlagewerke

- Duden Band 5. Das Fremdwörterbuch*. Mannheim u. a.: Bibliographisches Institut. 4. Auflage 1982.
- Frank, Frederick S.: *Guide to the Gothic. An Annotated Bibliography of Criticism*. Metuchen (N.J.): Scarecrow Press 1984.
- : *Guide to the Gothic II. An Annotated Bibliography of Criticism, 1983-1993*. Lanham (MD): Scarecrow Press 1995.
- : *Guide to the Gothic III. An Annotated Bibliography of Criticism, 1994-2003*. Lanham (MD): Scarecrow Press 2005.
- : [Der vierte Teil des *Guide to the Gothic* ist im Internet über www.thesicklytaper.com verfügbar, 13.07.2008]
- MLA International Bibliography
- Oxford English Dictionary*. 2nd ed. Oxford: Oxford University Press 1989.

Ritter, Joachim (Hg.): *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, Band 5. Basel/Stuttgart: Schwabe & Co. 1980.

3. Sekundärliteratur

3.1 Studien zum Bösen im Allgemeinen und in der *Gothic novel*

23rd All-Turkey English Literature Conference: *Evil in English Literature*. Istanbul: Istanbul University 2003.

Albertz, Jörg (Hg.): *Renaissance des Bösen? Schriftenreihe der Freien Akademie, Band 19*. Berlin: Freie Akademie 1999.

Alt, Peter-André: „Aufgeklärte Teufel. Modellierungen des Bösen im Trauerspiel des 18. Jahrhunderts“. In: Dörr, *Die deutsche Tragödie*, S.89-125.

—: „Wiederholung, Paradoxie, Transgression. Versuch über die literarische Imagination des Bösen und ihr Verhältnis zur ästhetischen Erfahrung“. In: *Deutsche Vierteljahresschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte*. 80 (2005), Heft 4, S. 531-567.

Bataille, Georges: *Literature and Evil*. London: Marion Boyars 2001.

Bausteine zur Philosophie. Band 20: Das Böse. Ulm: Humboldt-Studienzentrum, Universität Ulm 2003.

Bidell, Alexander: *Das Konzept des Bösen in Paradise Lost. Analyse und Interpretation*. Frankfurt a. M.: Peter Lang 2003.

Bohrer, Karl-Heinz.: *Nach der Natur. Über Politik und Ästhetik*. München: Carl Hanser 1988.

—: „Das Böse – eine ästhetische Kategorie?“ In: Bohrer, *Nach der Natur*, S. 110-132.

Breen, Margaret Söner: *Understanding Evil: An Interdisciplinary Approach*. Amsterdam/New York: Rodopi 2003.

Cairney, Christopher Thomas: „Two Types of Evil, Two Types of Gothic: The Ideology of the Villain ‚Montoni‘ in Ann Radcliffe’s *The Mysteries of Udolpho*“. In: 23rd All-Turkey English Literature Conference, *Evil*, S. 51-57.

Cigman, Gloria: *Exploring Evil through the Landscape of Literature*. Oxford/Bern u. a.: Peter Lang 2002.

Colpe, Carsten und Schmidt-Biggemann, Wilhelm (Hg.): *Das Böse. Eine historische Phänomenologie des Unerklärlichen*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1993.

Dörr, Volker C. u. Helmut J. Scheider: *Die deutsche Tragödie. Neue Lektüren einer Gattung im europäischen Kontext*. Bielefeld: Aisthesis 2006.

Friedrich, Sabine: *Die Imagination des Bösen: zur narrativen Modellierung der Transgression bei Laclos, Sade und Flaubert*. Tübingen: Narr 1998.

Holzhey, Helmut und Leyvraz, Jean-Pierre (Hg.): *Die Philosophie und das Böse/La philosophie et le mal*. Bern u. a.: Haupt 1993.

- Just, Martin-Christoph: *Visions of Evil: Origins of Violence in the English Gothic Novel*. Frankfurt a. M.: Peter Lang 1997.
- Klein, Jürgen: *Der gotische Roman und die Ästhetik des Bösen*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1975.
- Le Tellier, Robert I.: *An Intensifying Vision of Evil: The Gothic Novel (1764-1820) as a Self-contained Literary Cycle*. Salzburg: Universität Salzburg 1980.
- Marquard, Odo: „Malum. I. Einführung und Überblick.“ In: Ritter, *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, S. 652-656.
- Michelsen, Peter: „Mephistos ‚eigentliches Element‘. Vom Bösen in Goethes ‚Faust‘“. In: Colpe, *Das Böse*, S. 229-255.
- Pieper, Annemarie: *Gut und Böse*. München: C. H. Beck 1997.
- Prokisch, Peter: *Fanatics, Hypocrites, Christians – Katholiken als stereotype Romanfiguren bei Richardson, Lewis, Radcliffe und Maturin. Vorformen, Darstellung und Funktion*. Hamburg: Verlag Dr. Kovač 2005.
- Reddin, Chitra Pershad: *Forms of Evil in the Gothic Novel*. New York: Arno Press 1980.
- Reichert, Klaus: *Der fremde Shakespeare*. München: Carl Hanser 1998.
- : „‚Ich bin Ich‘. Auftritte neuer Formen des Bösen in der Frühen Neuzeit“. In: Reichert, *Der fremde Shakespeare*, S.298-309.
- Schnierer, Peter Paul: *Entdämonisierung und Verteufelung. Studien zur Darstellungs- und Funktionsgeschichte des Diabolischen in der englischen Literatur seit der Renaissance*. Tübingen: Max Niemeyer 2005.
- Schuller, Alexander und Rahden, Wolfgang von (Hg.): *Die andere Kraft. Zur Renaissance des Bösen*. Berlin: Akademie Verlag 1993.
- Siepmann, Helmut und Kaspar Spinner (Hg.): *Elf Reden über das Böse. Meisterwerke der Weltliteratur, Band VI*. Bonn: Romanistischer Verlag 1992.
- Singh, Silke: *Historische Wandlungen der Personalisierung des Bösen in der englischen Literatur*. Frankfurt a. M. (u. a.): Peter Lang 2002.
- Smith, Molly: *The Darker World Within. Evil in the Tragedies of Shakespeare and His Successors*. Newark: University of Delaware Press 1991.
- Spinner, Kaspar: „Figurationen des Bösen in Marlowes ‚Faust‘ und Shakespeares ‚Othello‘“. In: *Elf Reden über das Böse*. S. 45-56.

3.2 Allgemeine Studien zur Literatur im Allgemeinen und zur Gothic novel im Besonderen

- Ahrens, Rüdiger (Hg.): *Symbolism. An International Journal of Critical Aesthetics. Volume 1*. New York: AMS Press 2000.
- Anderson, Howard: „Gothic Heroes“. In: Folkenflik, *The English Hero*, S. 205-221.
- Bayer-Berenbaum, Linda: *The Gothic Imagination*. Rutherford (NJ): Fairleigh Dickinson University Press 1982.

- Birkhead, Edith: *The Tale of Terror: A Study of the Gothic Romance*. New York: Russell & Russell 1963.
- Botting, Fred: *Gothic*. London/New York: Routledge 1996.
- (Hg.): *The Gothic*. Cambridge: Brewer 2001.
- Brennan, Matthew C.: *The Gothic Psyche: Disintegration and Growth in Nineteenth-Century English Literature*. Columbia (SC): Camden House 1997.
- Carson, James P.: „Enlightenment, Popular Culture, and Gothic Fiction“. In: Richetti, *Cambridge Companion to the Eighteenth-Century Novel*, S.255-276.
- Clery, E. J.: *Women's Gothic. From Clara Reeve to Mary Shelley*. Tavistock: Northcote House 2000.
- Coates, Paul: *The Double and the Other. Identity as Ideology in Post-Romantic Fiction*. Basingstoke: Macmillan 1988.
- Cornwell, Neil: *The Literary Fantastic: From Gothic to Postmodernism*. New York/London: Harvester Wheatsheaf 1990.
- Daemmrich, Horst S. und Ingrid G.: *Themen und Motive in der Literatur*. Tübingen: Francke 1995.
- Dennison, Michael J.: *Vampirism. Literary Tropes of Decadence and Entropy*. New York: Lang 2001.
- Dryden, Linda: *The Modern Gothic and Literary Doubles: Stevenson, Wilde and Wells*. Basingstoke/New York: Palgrave Macmillan 2003.
- Ellis, Kate Ferguson: *The Contested Castle. Gothic Novels and the Subversion of Domestic Ideology*. Urbana/Chicago: University of Illinois Press 1989.
- Evans, Bertrand: „Manfred's Remorse and Dramatic Tradition“. In: *Publications of the Modern Language Association of America*, LXII (1947), S. 752-773.
- Fass, Barbara: *La Belle Dame sans Merci & the Aesthetics of Romanticism*. Detroit: Wayne State University Press 1974.
- Flasdieck, Claudia: *Die Rezeption der gothic novel in ausgewählten Werken der viktorianischen Literatur*. Frankfurt a. M.: Peter Lang 2005.
- Fletcher, Robert: *The Convention of the Double-Self in Nineteenth-Century English Fiction*. Ann Arbor (MI): University Microfilm International 1976.
- Folkenflik, Robert (Hg.): *The English Hero, 1660-1800*. Newark: University of Delaware Press 1982.
- Frenzel, Elisabeth: *Motive der Weltliteratur: ein Lexikon dichtungsgeschichtlicher Längsschnitte*. Stuttgart: Kröner 1976.
- Gamer, Michael: *Romanticism and the Gothic: Genre, Reception, and Canon Formation*. Cambridge: Cambridge University Press 2000.
- Garrett, Peter K.: *Gothic Reflections. Narrative Force in Nineteenth-Century Fiction*. Ithaca/London: Cornell University Press 2003.

- Gish, Theodore G. und Sandra G. Frieden: *Deutsche Romantik and English Romanticism*. München: Wilhelm Fink 1984.
- Gothic Nightmares: Fuseli, Blake and the Romantic Imagination*. Hrsg. von Martin Myrone. London: Tate Publishers 2006.
- Graham, Kenneth W.: *Gothic Fictions: Prohibition/Transgression*. New York: AMS Press 1989.
- Hagedorn, Jutta Angelika: *Der gotische Roman als sozialer Roman des späten achtzehnten Jahrhunderts*. Ann Arbor (MI): University Microfilms 1988.
- Hart, Francis Russell: "The Experience of Character in the English Gothic Novel." In: Pearce, *Experience in the Novel*, S. 83-105.
- Harwell, Thomas Meade (Hg.): *The English Gothic Novel*. Vol. 1. Salzburg: Institut für Anglistik und Amerikanistik, Univ. Salzburg 1986.
- Haslag, Josef: „*Gothic*“ im siebzehnten und achtzehnten Jahrhundert: Eine wort- und ideengeschichtliche Untersuchung. Köln/Graz: Böhlau Verlag 1963.
- Hasler, Jörg (Hg.): *Anglistentag 1981: Vorträge*. Frankfurt a. M.: Peter Lang 1983.
- Herdman, John: *The Double in Nineteenth-Century Fiction*. Basingstoke: Macmillan 1990.
- Hildenbrock, Aglaja: *Das andere Ich. Künstlicher Mensch und Doppelgänger in der deutsch- und englischsprachigen Literatur*. Tübingen: Stauffenburg 1986.
- Höfele, Andreas: „Dandy und New Woman“. In: Pfister und Schulte-Middelich, *Die 'Nineties*, S. 147-163.
- Horner, Avril (Hg.): *European Gothic. A Spirited Exchange 1760-1960*. Manchester/New York: Manchester University Press 2002.
- Hume, Robert D.: „Gothic versus Romantic: A Revaluation of the Gothic Novel“. In: *Publications of the Modern Language Association of America*, 84I (1969). S. 282-290.
- Imhof, Rüdiger: „Neo-gotische Tendenzen im zeitgenössischen Roman.“ In: Maack und Imhof, *Radikalität und Mäßigung*, S. 74-93.
- Jackson, Rosemary: *Fantasy: The Literature of Subversion*. London/New York: Methuen 1981.
- Kahane, Claire: „The Gothic Mirror“. In: *The (M)other Tongue*. S.334-351.
- Kelly, Gary: *English Fiction of the Romantic Period: 1789-1830*. London: Longman 1989.
- Keppler, C. F.: *The Literature of the Second Self*. Tuscon (AZ): University of Arizona Press 1972.
- Kiely, Robert: *The Romantic Novel in England*. Cambridge (MA): Harvard University Press 1972.
- Kilgour, Maggie: *The Rise of the Gothic Novel*. London: Routledge 1995.

- Kullmann, Thomas: „Defeats of Reason in the Gothic Novel: Literary and Political Discourses at the Time of the French Revolution“. In: Ahrens, *Symbolism*, S. 146-192.
- : *Vermenschlichte Natur. Zur Bedeutung von Landschaft und Wetter im englischen Roman von Ann Radcliffe bis Thomas Hardy*. Tübingen: Niemeyer 1995.
- Maack, Annegret und Rüdiger Imhof: *Radikalität und Mäßigung: der englische Roman seit 1960*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1993.
- MacAndrew, Elizabeth: *The Gothic Tradition in Fiction*. New York: Columbia University Press 1979.
- Magill Frank N. (Hg.): *Survey of Modern Fantasy Literature*. Band 2. Englewood Cliffs (NJ): Salem Press 1983.
- Massé, Michelle A.: „Psychoanalysis and the Gothic“. In: Punter, *Companion to the Gothic*, S. 229-241.
- Miles, Robert: *Gothic Writing 1750-1820*. London: Routledge 1994.
- Miller, Karl: *Doubles. Studies in Literary History*. Oxford: Oxford University Press 1985.
- Mishra, Vijay: *The Gothic Sublime*. Albany: New York University Press 1994.
- Miyoshi, Masao: *The Divided Self: A Perspective on the Literature of the Victorians*. New York: New York University Press 1969.
- Moers, Ellen: *Literary Women*. London: The Women's Press 1978.
- Moore, Cecil A.: *Backgrounds of English Literature 1700-1760*. Minneapolis: University of Minnesota Press 1953.
- Mulvey-Roberts, Marie: *A Handbook to Gothic Literature*. New York: New York University Press 1998.
- Pearce, Roy Harvey: *Experience in the Novel*. New York/London: Columbia University Press 1968.
- Pfister, Manfred (Hg.): *Die Modernisierung des Ich. Studien zur Subjektkonstitution in der Vor- und Frühmoderne*. Passau: Wissenschaftsverlag Richard Rothe 1989.
- Pfister, Manfred und Bernd Schulte-Middelich (Hg.): *Die 'Nineties. Das englische Fin de siècle zwischen Dekadenz und Sozialkritik*. München: UTB 1983.
- Platzner, Robert L. und Robert D. Hume: „‘Gothic versus Romantic’: A Rejoinder.“ In: *Publications of the Modern Language Association of America*, 86 (1971), S. 266-274.
- Praz, Mario: *Liebe, Tod und Teufel. Die schwarze Romantik*. München: dtv, 1994.
- Prokisch, Peter: *Fanatics, Hypocrites, Christians – Katholiken als stereotype Romanfiguren bei Richardson, Lewis, Radcliffe und Maturin. Vorformen, Darstellung und Funktion*. Hamburg: Verlag Dr. Kovač 2005.

- Punter, David: *A Companion to the Gothic*. Oxford: Blackwell 2000.
- : *The Literature of Terror: A History of Gothic fictions from 1765 to the present Day*. London/New York: Longman 1980.
- Punter, David und Glennis Byron: *The Gothic*. (Blackwell Guides to Literature). Malden/Oxford: Blackwell Publishing Ltd 2004.
- Railo, Eino: *The Haunted Castle. A Study of the Elements of English Romanticism*. New York: Humanities Press 1964.
- Richetti, John (Hg.): *The Cambridge Companion to the Eighteenth-Century Novel*. Cambridge: Cambridge University Press 1996.
- Robbins, Ruth und Julian Wolfreys (Hg.): *Victorian Gothic: Literary and Cultural Manifestations in the Nineteenth Century*. Basingstoke/New York: Palgrave 2000.
- Rogers, Robert: *Self and Other: Object Relations in Psychoanalysis and Literature*. New York: New York University Press 1991.
- Rosendale, Stephen (Hg.): *The Greening of Literary Scholarship*. Iowa: University of Iowa Press 2002.
- Schmid, Astrid: *The Fear of the Other. Approaches to English Stories of the Double (1764-1910)*. Bern: Lang 1996.
- Selinger, Bernie: „The Nature and Function of the Double.“ In: *The Sphinx*, 2 (Summer 1977), S. 37-51.
- Snodgrass, Mary-Ellen: *The Encyclopedia to Gothic Literature*. New York: Facts on File 2005.
- Sturm, Dieter: „Literarischer Bericht“. In: Sturm und Völker, *Von denen Vampiren*, S. 535-581.
- Sturm, Dieter und Klaus Völker (Hg.): *Von denen Vampiren*. München: Suhrkamp 1994.
- Summers, Montague: *The Gothic Quest: A History of the Gothic Novel*. New York: Russell & Russell 1964.
- The (M)other Tongue. Essays in Feminist Psychoanalytic Interpretation*. Hrsg. von Shirley Nelson Garner, Claire Kahane und Madelon Sprengnether. Ithaka/London: Cornell University Press 1985.
- Thompson, G. R. (Hg.): *The Gothic Imagination: Essays in Dark Romanticism*. Washington: Washington State University Press 1974.
- Thorslev, Peter Larsen: *The Byronic Hero. Types and Prototypes*. Minneapolis: University of Minnesota Press 1962.
- Tinkler-Villani, Valeria und Peter Davidson (Hg.): *Exhibited by Candlelight. Sources and Developments in the Gothic Tradition*. Amsterdam: Rodopi 1995.
- Tompkins, J. M. S.: *The Popular Novel in England, 1770-1800*. London: Methuen 1962.

- Varma, Devendra P.: „Introduction, in *The Romance of the Forest* by Ann Radcliffe“. In: Harwell, *The English Gothic Novel*, S. 147-161.
- : *The Gothic Flame. Being a History of the Gothic Novel in England: Its Origins, Efflorescence, Disintegration, and Residuary Influences*. London: Barker 1957.
- Weber, Ingeborg: „Leser und Schurke: Überlegungen zur Gothic Novel.“ In: Hasler, *Anglistentag 1981*, 1983, S. 241-252.
- Weißmann-Orzłowski, Elvira: *Das Weibliche und die Unmöglichkeit seiner Integration. Eine Studie der Gothic Fiction nach C.G. Jung*. Frankfurt a. M.: Peter Lang 1997.
- Wolfreys, Julian: „Preface: ‚I could a tale unfold‘ or, the Promise of Gothic“. In: Robbins und Wolfreys, *Victorian Gothic*, S. xi-xx.
- Zach, Wolfgang und Heinz Kosok (Hg.): *Literary Interrelations. Ireland, England and the World. Volume 2, Comparison and Impact*. Tübingen: Gunter Narr 1987.

3.3 Studien zu einzelnen Autoren

Brontë, Emily

- Pykett, Lyn: „Gender and Genre in ‘Wuthering Heights’“. In: Stoneman, *Wuthering Heights*, S. 86-99.
- Stoneman, Patsy (Hg.): *Wuthering Heights. Emily Brontë*. Basingstoke/London: Macmillan 1993.
- Winsor, Dorothy Ann: *The Continuity of the Gothic: The Gothic Novels of Charlotte Brontë, Emily Brontë and Iris Murdoch*. Ann Arbor: University Microfilms 1979.

Burke, Edmund

- Ashfield, Andrew (Hg.): *The Sublime. A Reader in British Eighteenth-Century Aesthetic Theory*. Cambridge: Cambridge University Press 1996.
- Clery, E. J.: „The Pleasure of Terror: Paradox in Edmund Burke’s Theory of the Sublime.“ In: Porter und Mulvey-Roberts, *Pleasure in the Eighteenth Century*, S. 164-181.
- Healy, Patrick: *Beauty and the Sublime*. Amsterdam: SUN Publishers 2003.
- Hipple, Walter John Jr.: *The Beautiful, the Sublime, and the Picturesque in Eighteenth-Century Aesthetic Theory*. Carbondale: Southern Illinois University Press 1957.
- Monk, Samuel H.: *The Sublime. A Study of Critical Theories in 18th-Century England*. Ann Arbor: University of Michigan Press 1962.
- Porter, Roy und Marie Mulvey-Roberts (Hrsg.): *Pleasure in the Eighteenth Century*. Basingstoke/London: Macmillan 1996.

Weiskel, Thomas: *The Romantic Sublime: Studies in the Structure and Psychology of Transcendence*. Baltimore/London: John Hopkins University Press 1976.

Wood, Theodore: *The Word Sublime and its Context. 1650-1760*. Den Haag/Paris: Mouton 1972.

Dacre, Charlotte

Craciun, Adriana: „Introduction“. In: Dacre, Charlotte: *Zofloya; or The Moor: A Romance of the Fifteenth Century*. Peterborough (Canada): Broadview Press 1997. S. 9-32.

—: „‘I hasten to be disembodied’: Charlotte Dacre, the Demon Lover, and Representations of the Body“. In: *European Romantic Review*, 6 (1995/1996), S.75-97.

—: „Appendix B“. In: Dacre, Charlotte: *Zofloya; or The Moor: A Romance of the Fifteenth Century*. Peterborough (Canada): Broadview Press 1997.

—: „Charlotte Dacre“. In: Schlueter, *An Encyclopedia of British Women Writers*, S. 188-189.

—: „Unnatural, Unsexed, Undead: Charlotte Dacre’s Gothic Bodies“. In: Craciun, *Fatal Women of Romanticism*, S. 110-155.

—: *Fatal Women of Romanticism*. Cambridge: Cambridge University Press 2003.

Dunn, James A.: „Charlotte Dacre and the Feminization of Violence“. In: *Nineteenth-Century Literature*, 53 (1998/1999), S. 307-327.

Hoeveler, Diane Long: „Charlotte Dacre’s *Zofloya*: A Case Study in Miscegenation as Sexual and Racial Nausea.“ In: *European Romantic Review*, 8 (1997), S. 185-199.

Michasiw, Kim Ian: „Introduction.“ In: Dacre, Charlotte: *Zofloya, or The Moor*. Oxford: Oxford University Press 1997.

Schlueter, Paul (Hg.): *An Encyclopedia of British Women Writers*. New Brunswick (NJ): Rutgers University Press 1998.

Hogg, James

Beveridge, Allan: „James Hogg and Abnormal Psychology: Some Background Notes.“ In: *Studies in Hogg and His World*, 2 (1991), S. 91-94.

Drescher, Horst W. und Joachim Schwend (Hg.): *Studies in Scottish Fiction: Nineteenth Century*. Frankfurt a. M.: Lang 1985.

Gifford, Douglas: *James Hogg*. Edinburgh: Ramsay Head 1976.

Glage, Liselotte und Jörg Rublack: *Die gestörte Identität. Wahn und Wirklichkeit in James Hoggs The Private Memoirs and Confessions of a Justified Sinner*. Heidelberg: Carl Winter 1981.

Groves, David: „James Hogg’s *Confessions* and the Vale of Soul-making.“ In: Drescher und Schwend, *Studies in Scottish Fiction*, S.29-41.

Mack, Douglas S.: „Revisiting *The Private Memoirs and Confessions of a Justified Sinner*“. In: *Studies in Hogg and His World*, 10 (1999), S. 1-26.

Manlove, Colin N.: *Scottish Fantasy Literature: a Critical Survey*. Edinburgh: Canongate Academic 1994.

Lewis, Matthew Gregory

- Blakemore, Steven: „Matthew Lewis’s Black Mass: Sexual, Religious Inversion in *The Monk*“. In: *Studies in the Novel*, 30:4 (1998), S. 521-539.
- Brewer, William D.: „Transgendering in Matthew Lewis’s *The Monk*“. In: *Gothic Studies*, XXX (6/2), S. 191-207.
- Brooks, Peter: „Virtue and Terror: ‘The Monk’“. In: *English Literary History*, 40 (1973), S. 249-263.
- Cooper, L. Andrew: „Gothic Threats: The Role of Danger in the Critical Evaluation of *The Monk* and *The Mysteries of Udolpho*“. In: *Gothic Studies*, 8/2 (2006), S. 18-34.
- Fitzgerald, Lauren: „Crime, Punishment, Criticism“. In: *Gothic Studies*, 5/1 (2003), S. 43-54.
- Frank, Frederick: „Matthew Lewis’s *The Monk* – A Special Issue of Romanticism On the Net“. *Romanticism On the Net*, 8 (1997).
<http://www.erudit.org/revue/ron/1997/v/n8/005771ar.html>, 19.02.2007.
- Graham, John: „Character Description and Meaning in the Romantic Novel“. In: *Studies in Romanticism*, 5 (1996), S. 208-218.
- Grudin, Peter: „*The Monk*: Matilda and the Rhetoric of Deceit“. In: *The Journal of Narrative Technique*, 1975 (5), S. 136-146.
- Guthke, Karl S.: „Die Herkunft des weltliterarischen Typus der ‚Femme Fatale‘ aus der deutschen Volkssage“. In: *Germanisch-Romanische Monatschrift*, 1956 (37), S. 294-296.
- Irwin, Joseph James: *M. G. “Monk” Lewis*. Boston: Twayne Publishers 1976.
- Jones, Wendy: „Stories of Desire in *The Monk*“. In: *English Literary History*, 57:1 (1990), S. 129-150.
- Macdonald, D. L.: „Introduction“. In: Lewis, Matthew Gregory: *The Monk. A Romance*. Peterborough (Kanada): Broadview Press 2004. S.9-26.
- Parreaux, André: *The Publication of The Monk. A Literary Event 1796-1798*. Paris: Didier 1960.
- Sage, Victor: „Introduction“. In: Lewis, Matthew: *The Monk*. Oxford: Oxford University Press 1973.
- Watkins, Daniel P.: „Social Hierarchy in Matthew Lewis’ *The Monk*“. In: *Studies in the Novel*, 18 (1986), S. 115-124.
- Wittig Davis, Gabriele A.: „*Der Mönch* or: A Moral point of View?“ In: Gish und . Frieden, *Deutsche Romantik and English Romanticism*, S.6-16.
- Wright, Angela: „European Disruptions of the Idealized Woman: Matthew Lewis’s *The Monk* and the Marquis de Sade’s *La Nouvelle Justine*.“ In: Horner, *European Gothic*, S. 39-54.

Mandeville, Bernard

- Edwards, Thomas R. Jr.: „Mandeville’s moral prose.“ In: *English Literary History*, 31 (1964), S. 195-212.
- Euchner, Walter: „Versuch über Mandevilles Bienenfabel“. In: Mandeville, *Bienenfabel*, S. 7-55.
- Füger, Wilhelm: „‚Bold Truths‘, präsentiert als ‚Rhapsody void of Order or Method‘. Bernard Mandeville: Querdenker im Spannungsfeld von Debunking und Edutainment.“ In: *Germanisch-Romanische Monatsschrift*, 52:1 (2002), S. 69-102.
- Goldsmith, M. M.: *Private Vices, Public Benefits. Bernard Mandeville’s Social and Political Thought*. Cambridge: Cambridge University Press 1985.
- Hopkins, Robert H.: „The Cant of social Compromise: some Observations on Mandeville’s Satire.“ In: Primer, *Mandeville Studies*, S. 168-192.
- Horne, Thomas A.: *The Social Thought of Bernard Mandeville. Virtue and Commerce in Early Eighteenth-Century England*. New York: Cambridge University Press 1978.
- Hundert, E. J.: *The Enlightenment’s Fable: Bernard Mandeville and the discovery of society*. Cambridge: Cambridge University Press 1994.
- Primer, Irwin: „Mandeville and Shaftesbury: some Facts and Problems.“ In: Primer, *Mandeville Studies*, S. 126-141.
- (Hg.): *Mandeville Studies. New Explorations in the Art and Thought of Dr. Bernard Mandeville (1670-1733)*. The Hague: Nijhoff 1975.
- Prior, Charles W. A. (Hg.): *Mandeville and Augustan Ideas: New Essays*. Victoria (BC): University of Victoria 2000.
- Schmitz, Heinz-Gerd: *Das Mandeville-Dilemma: Untersuchungen zum Verhältnis von Politik und Moral*. Köln: Dinter 1997.
- Scott-Taggart, M. J.: „Mandeville: Cynic or Fool.“ In: *The Philosophical Quarterly*, 16 (1966), S. 221-232.
- Skarsten, A. Keith: „Nature in Mandeville.“ In: *Journal of English and Germanic Philology*, 53 (1954), S. 562-568.
- Stumpf, Thomas: „Mandeville, Asceticism, and the Spare Diet of the Golden Age“ In: Prior, *Mandeville and Augustan Ideas*, S. 97-116.

Maturin, Charles Robert

- Astle, Richard: „Melmoth the Wanderer“. In: Magill, *Survey of Modern Fantasy Literature*, S. 998-1003.
- Conger, Syndy M.: *Matthew G. Lewis, Charles Robert Maturin and the Germans: An Interpretative Study of the Influence of German Literature on Two Gothic Novels*. Salzburg: Universität Salzburg 1977.
- Coughlan, Patricia: „The Recycling of *Melmoth*: ‘A Very German Story’“. In: Zach und Kosok, *Literary Interrelations*, S. 181-191.

- D'Amico, Diane: „Feeling and Conception of Character in the Novels of Charles Robert Maturin“. In: *Massachusetts Studies in English*, 9 (1984), S. 42-54.
- Dawson, Leven M.: „*Melmoth the Wanderer*: Paradox and the Gothic Novel“. In: *Studies in English Literature 1500-1900*, 8 (1968), S. 621-632.
- Eggenschwiler, David: „*Melmoth the Wanderer*: Gothic on Gothic“. In: *Genre*, 8 (1975), S. 165-181.
- Ehlers, Leigh A.: „The ‚Incommunicable Condition‘ of Melmoth“. In: *Research Studies*, 49 (1981), S. 171-181.
- Hennelly, Mark: „*Melmoth the Wanderer* and Gothic Existentialism“. In: *Studies in English Literature 1500-1900*, 21 (1981), S. 665-679.
- Kramer, Dale: *Charles Robert Maturin*. New York: Twayne 1973.
- Kullmann, Thomas: „Nature and Psychology in *Melmoth* and *Wuthering Heights*“. In: Tinkler-Villani und Davidson, *Exhibited by Candlelight*, S. 99-106.
- Lew, Joseph: „‘Unprepared for Sudden Transformation’: Identity and Politics in *Melmoth the Wanderer*“. In: *Studies in the Novel*, 26 (1994), S. 173-195.
- Null, Jack: „Structure and Theme in *Melmoth the Wanderer*“. In: *Papers on Language & Literature*, 13 (1977), S. 136-147.
- Sage, Victor: „Introduction“. In: Maturin, *Melmoth the Wanderer*, S. vii-xxix.
- Stott, G. St. John: „The Structure of *Melmoth the Wanderer*“. In: *Études Irlandaises*, 7 (1987), S. 41-52.
- Sturm, Dieter: „Nachwort“. In: Maturin, Charles Robert: *Melmoth der Wanderer*. München: Carl Hanser 1969. S. 972-994.
- Vuillemin, Marie-Christine: „*Melmoth the Wanderer*: An English Representation of Faust“. In: *Mythes, Croyances, et Religions dans le Monde Anglo-Saxon*, 7 (1989), S. 143-149.
- Murdoch, Iris**
- Bloom, Harold: *Iris Murdoch*. New York/New Haven: Chelsea House Publishers 1986.
- Bove, Cheryl K.: *Understanding Iris Murdoch*. Columbia (SC): University of South Carolina Press 1993.
- Winsor, Dorothy A.: „Solipsistic Sexuality in Murdoch’s Gothic Novels.“ In: Bloom, *Iris Murdoch*, S. 121-130.

Radcliffe, Ann

- Garber, Frederick: „Meaning and Mode in Gothic Fiction“. In: *Studies in Eighteenth Century Culture*, 3 (1973). S. 155-169.
- Garrett, John: „The Eternal Appeal of the Gothic“. In: *The Sphinx*, 2 (1977), S. 1-7.
- Graham, Kenneth W.: „Emily’s Demon-lover: the Gothic Revolution and *The Mysteries of Udolpho*“. In: Graham., *Gothic Fictions: Prohibition/Transgression*, S. 163-171.
- Hendershot, Cyndy: „The Possession of the Male Body: Masculinity in *The Italian*, *Psycho*, and *Dressed to Kill*“. In: *Readerly/Writerly Texts*, 2:2 (1995), S. 75-112.
- Johnson, Claudia L.: *Equivocal Beings: Politics, Gender, and Sentimentality in the 1790s; Wollstonecraft, Radcliffe, Burney, Austen*. Chicago: University of Chicago Press 1995.
- Jones, Ann H.: *Ideas and Innovations. Best Sellers of Jane Austen’s Age*. New York: AMS Press 1986.
- Kirwan, James: „Vicarious Edification: Radcliffe and the Sublime“. In: Rosendale, *The Greening of Literary Scholarship*, S. 224-245.
- Michasiw, Kim Ian: „Ann Radcliffe and the Terrors of Power“. In: *Eighteenth-Century Fiction*, 6:4 (1994), S. 327-346.
- Miles, Robert: *Ann Radcliffe. The Great Enchantress*. Manchester: Manchester University Press 1995.
- Rogers, Deborah D. (Hg): *The Critical Response to Ann Radcliffe*. Westport (CT): Greenwood Press 1994.
- Schmitt, Cannon: „Techniques of Terror, Technologies of Nationality: Ann Radcliffe’s *The Italian*“. In: *English Literary History* 61:4 (1994), S. 853-876.
- Schröder, Priska: *Landschaftsbild – Wirklichkeitsbild: zur Funktion von Natur und Landschaft im Roman von Charlotte Smith, Ann Radcliffe, Jane Austen und Charlotte und Emily Brontë*. Marburg: Univ. Diss. 1988.
- Stoler, John Andrew: *Ann Radcliffe. The Novel of Suspense and Terror*. New York: Arno Press 1980.
- Ware, Malcolm: *Sublimity in the Novels of Ann Radcliffe: A Study of the Influence upon Her Craft of Edmund Burke’s „Enquiry into the Origin of the Sublime and Beautiful“*. Kopenhagen: Ejnar Munksgaard 1963.

Shaftesbury, Ashley Cooper Third Earl of

- Bernstein, John Andrew: „Shaftesbury’s Identification of the Good with the Beautiful.“ In: *Eighteenth-Century Studies*, 10 (1977), S. 3004-325.
- Cassirer, Ernst: *The Platonic Renaissance in England*. New York: Gordian Press 1970.
- Darwall, Stephen: *The British Moralists and the Internal ‘Ought’: 1640-1740*. Cambridge: Cambridge University Press 1995.
- Göbel, Walter: „Der Shaftesbury-Mythos. Zum Verhältnis von Philosophie und Empfindsamkeit in England.“ In: *Anglia*, 110 (1992), S. 100-118.
- Klein, Lawrence E.: „Introduction“. In: Shaftesbury, *Characteristics*, S. vii-xxxi.
- : *Shaftesbury and the Culture of Politeness: Moral Discourse and Cultural Politics in Early Eighteenth-Century England*. Cambridge: Cambridge University Press 1994.
- Monro, D. H.: *A Guide to British Moralists*. London: William Collins Sons&Co. 1972.
- Park, Chan-Goo: *Das moralische Gefühl in der britischen moral-sense-Schule und bei Kant*. Dissertation. Tübingen: Selbstverlag 1995.
- Raphael, D. D.: *The Moral Sense*. London: Oxford University Press 1947.
- Tuveson, Ernest: „The Importance of Shaftesbury.“ In: *A Journal of English Literary History*, 20 (1953), S. 267-299.
- Voitle, Robert: „Shaftesbury’s Moral Sense“. In: *Studies in Philology*, 52 (1955), S. 17-38.
- : *The Third Earl of Shaftesbury, 1671-1713*. Baton Rouge (LA): Louisiana State University Press 1984.
- Wolf, Werner: „Schauerroman und Empfindsamkeit. Zur Beziehung zwischen *Gothic novel* und empfindsamem Roman in England.“ In: *Anglia*, 107 (1989), S. 1-33.
- Wolff, Erwin: *Shaftesbury und seine Bedeutung für die Literatur des 18. Jahrhunderts. Der Moralist und die literarische Form*. (Buchreihe der Anglia Zeitschrift für englische Philologie, 8. Band). Tübingen: Niemeier 1960.

Shelley, Percy Bysshe

- Allott, Miriam: *Essays on Shelley*. Totowa (NJ): Barnes & Noble 1982.
- Barcus, James E.: *Shelley. The Critical Heritage*. London/Boston: Routledge & Kegan Paul 1975.
- Chesser, Eugene: *Shelley & Zastrozzi: self-revelation of a neurotic*. London: Gregg/Archive 1965.
- Greer, Germaine: „Foreword“. In: Shelley, *Zastrozzi*, S. vii-xii.

- Halliburton, David G.: „Shelley’s Gothic Novels“. In: *Keats-Shelley Journal*, 16 (1967), S. 39-49.
- Hogle, Jerrold E.: „Shelley’s fiction: the ‘Stream of Fate’“. In: *Keats-Shelley Journal*, 30 (1981), S. 78-99.
- Pfister, Manfred: „Zur Einführung: Die Verwirrungen des Zöglings Shelley“. In: Shelley, *Zastrozzi. Eine Romanze und andere Frühschriften*, S. 7-32.
- Seed, David: „Mystery and Monodrama in Shelley’s *Zastrozzi*“. In: *Dutch Quarterly Review*, 14 (1984), S. 1-17.
- : „Shelley’s ‘Gothick’ in *St. Irvyne* and after“. In: Allott, *Essays on Shelley*, S. 39-70.
- Whatley, John: „Romantic and Enlightened Eyes in the Gothic Novels of Percy Bysshe Shelley“. In: *Gothic Studies*, 1 (1999), S. 201-221.

Spark, Muriel

- Kemp, Peter: „[On *The Ballad of Peckham Rye*]“. In: Hynes, *Critical Essays on Muriel Spark*, S. 114-122.
- Hynes, Joseph (Hg.): *Critical Essays on Muriel Spark*. New York: G.K. Hall & Co., 1992.
- Kane, Richard: *Iris Murdoch, Muriel Spark, and John Fowles. Didactic Demons in Modern Fiction*. Rutherford: Fairleigh Dickinson UP 1988.
- Cheyette, Bryan: *Muriel Spark*. Horndon: Northcote House 2000.

Walpole, Horace

- Dole, Carol M.: „Three Tyrants in *The Castle of Otranto*“. In: *English Language Notes*, 26 (1988), S. 26-35.
- Frank, Marcie: „Walpole’s Family Romances“. In: *Modern Philology*, 100 (2002/03), S. 417-435.
- Mowl, Timothy: *Horace Walpole. The Great Outsider*. London: John Murray 1996.
- Sabor, Peter (Hg.): *Horace Walpole. The Critical Heritage*. London/New York: Routledge 1987.

Wilde, Oscar

- Pfister, Manfred: „Kult und Krise des Ich: Zur Subjektkonstitution in Wildes ‚Dorian Gray‘“. In: Pfister, *Modernisierung des Ich*, S. 254-268.

