

# **Die Darstellung der *gothic novel* in Geschichten der englischen Literatur**

Von der Philosophisch-Historischen Fakultät der Universität Stuttgart zur Erlangung der Würde eines Doktors der Philosophie (Dr. phil.) genehmigte Abhandlung

Vorgelegt von  
**Philipp Schulz**  
aus Bad Oldesloe

Hauptberichter: Prof. Dr. Walter Göbel  
Mitberichter: Prof. Dr. Renate Brosch

Tag der mündlichen Prüfung: 17.11.2008

Institut für Literaturwissenschaft (Amerikanistik I) der Universität Stuttgart

2008

## Inhalt

	Seite
▪ Einleitung	4
▪ 1. Gattungsbezeichnungen	19
▪ 2. Gattungskorpus und Autorennennungen	23
▪ 3. Gattungswahrnehmung	34
▪ 3.1 Gattungstheorie, Eingrenzung der Perspektive	34
▪ 3.2 Die Gattung und das Merkmal des Terrors	36
▪ 3.3 Übernatürlichkeit und Mittelalter- bzw. Vergangenheitsbezug	48
▪ 4. Beförderung des Gattungszusammenhalts	52
▪ 4.1 Genealogie	52
▪ 4.2 Motive und inhaltliche Versatzstücke	65
▪ 5. Die Bewertung der <i>gothic novel</i>	70
▪ 5.1 Möglichkeiten und Aporien der Wertungs- und Wertrekonstruktion	70
▪ 5.2 Wertungsarten	80
▪ 5.2.1 Ästhetische Negativwertungen	80
▪ 5.2.2 Wertübertragung und Übernahme fremder Werturteile	88
▪ 5.2.3 Textmenge	95
▪ 6. Die Positionierung der <i>gothic novel</i> in der englischen Literaturgeschichte: Kontexte und Kontexteinbindungen	101
▪ 6.1 Das Konzept des Kontextes	101
▪ 6.2 Kontexte	105
▪ 6.2.1 Romantik	105
▪ 6.2.2 <i>Novel</i>	116

▪ 7. Die Behandlung von Forschungsthemen in den Literaturgeschichten	127
▪ 7.1 <i>Gothic novel</i> und Forschung	127
▪ 7.2 <i>Gothic novel</i> und Geschichte	127
▪ 7.3 Psychologisierung	146
▪ 7.4 Feministische und <i>gender</i> -theoretisch inspirierte Ansätze	153
▪ 8. Die <i>gothic novel</i> in englischen Literaturgeschichten aus den USA und aus Deutschland	157
▪ 8.1 Literaturhistoriographische Traditionen	157
▪ 8.2 Die <i>gothic novel</i> in englischen Literaturgeschichten aus den USA	158
▪ 8.3 Die <i>gothic novel</i> in englischen Literaturgeschichten aus Deutschland	164
▪ Zusammenfassung	176
▪ Summary	184
▪ Literaturverzeichnis	189
▪ Erklärung	213

## Einleitung

Die Geschichte des *gothic criticism*, der Forschung zur *gothic novel*, ist gut dokumentiert<sup>1</sup>. So ist beispielsweise bekannt, dass im 20. Jahrhundert „the gothic has undergone a gradual revolution in prestige“<sup>2</sup>. Diese führte dazu, dass in den letzten Jahrzehnten „the bulk of gothic criticism has swelled with increasing rapidity to its present monstrous dimensions“<sup>3</sup>. Über das Interesse der Literaturgeschichtsschreibung an der *gothic novel* bzw. über das Bild der *gothic novel* im Spiegel der Literaturgeschichtsschreibung allgemein ist jedoch wenig bekannt. Das soll die vorliegende Arbeit, die 84 Literaturgeschichten untersucht (41 aus Großbritannien, 30 aus Deutschland und 13 aus den USA), ändern<sup>4</sup>.

Die Bedeutung dieser Aufgabe zeigt sich, wenn man sich den Einfluss von Forschungsarbeiten einerseits und von Literaturgeschichten andererseits vor Augen führt. In den letzten Jahrzehnten sind zwar unzählige Forschungsarbeiten zur *gothic novel* erschienen (Monographien, Sammelbände, Einzelaufsätze), ihre Reichweite respektive ihr Einflussbereich ist aber dennoch deutlich geringer als der von Literaturgeschichten. Die Forschungsarbeiten zur Gattung werden beispielsweise wahrgenommen von Literaturwissenschaftlern, deren Arbeit selbst der Gattung gilt oder die ein Seminar zur Gattung anbieten, oder von Studenten, die ein Seminar über die Gattung belegen. Manche beschäftigen sich sicherlich auch einfach aus persönlichem Interesse mit diesen Arbeiten. Grundsätzlich zielen diese Forschungsarbeiten also auf ein und erreichen auch ein spezielles, eingeschränktes Lesepublikum. Literaturgeschichten hingegen sind deutlich breitenwirksamer. So richten sie sich beispielsweise nicht an Anglistikstudenten mit speziellen Interessen, sondern an alle Anglistikstudenten. Sicherlich werden sie nicht von all diesen in der Gänze oder in Auszügen gelesen. Sehr viele Studierende nehmen sie aber gerne in Anspruch; selbi-

---

<sup>1</sup> Vgl. z.B. Chris Baldick, und Robert Mighall, „Gothic Criticism“, *A Companion to the Gothic*, hrsg. v. David Punter (Oxford: Blackwell, 2000) 209-228. Vgl. ebenso das Kapitel „The Rise of Gothic Criticism“ in Maggie Kilgour, *The Rise of the Gothic Novel* (London: Routledge, 1995) 218-223.

<sup>2</sup> Kilgour 1995, 221.

<sup>3</sup> Kilgour 1995, 221.

<sup>4</sup> Kapitel 1-6 sind überarbeitete und zum Teil stark erweiterte Kapitel meiner Magisterarbeit „Die Darstellung der *gothic novel* in der englischen Literaturgeschichtsschreibung“; selbiges gilt für die Einleitung. Das Korpus der untersuchten Literaturgeschichten aus Großbritannien wurde von 23 auf 41 vergrößert. Sämtliche Ergebnisse der Magisterarbeit standen in vorliegender Arbeit also wieder zur Debatte.

ges gilt außerdem für manch einen Universitätslehrer, für Schüler sowie deren Lehrer oder für interessierte Laien (der Adressatenkreis von Literaturgeschichten reicht meist, im Gegensatz zu dem der Forschungsliteratur, auch über den akademischen Bereich hinaus)<sup>1</sup>: Sie verschaffen sich in Literaturgeschichten Orientierung in der englischen Literatur(geschichte), sei es in Bezug auf die ‚gesamte‘ englische Literaturgeschichte oder in Bezug auf bestimmte Epochen, Gattungen oder Autoren. Für einen Großteil der englischen Literatur muss es aufgrund ihrer Vielzahl an Werken bei dieser (ersten) Orientierung bleiben. Das gilt somit auch für die *gothic novel*, der erste Eindruck verstetigt sich bei vielen Lesern von Literaturgeschichten zum abschließenden Bild. Die Ergebnisse der vielen Forschungsarbeiten bleiben in diesen Fällen ohne Einfluss (es sei denn, sie werden von den Literaturgeschichten vereinzelt oder summarisch aufgenommen). Die Ansichten, welche die Literaturgeschichten über die *gothic novel* vertreten, sind demnach verbreiteter als die der Forschungsliteratur. Die Literaturgeschichten und ihre Ansichten zur *gothic novel* zu untersuchen, liegt wegen ihrer Wirkmächtigkeit auf der Hand – gerade auch wenn man bedenkt, dass es sich bei der *gothic novel* um eine Gattung handelt, die in der Forschungsliteratur einen starken Wertungswandel erfahren hat. Es wäre zu prüfen, ob dieser Wandel auch in den Literaturgeschichten sichtbar wird<sup>2</sup>.

Zusätzliche Bedeutung erlangt diese Aufgabe, wenn man sich die Situation der und die Auseinandersetzungen um die Disziplin der Literaturgeschichts-

---

<sup>1</sup> Zur Breitenwirksamkeit von Literaturgeschichten siehe auch Barner: „Literaturgeschichtsschreibung als sinnorientierte und organisierende Vergegenwärtigung des geschichtlichen Lebens von Literatur scheint anderthalb Jahrhunderte nach ihrer wissenschaftlichen Begründung ein selbstverständlicher, ja unentbehrlicher Bestandteil des literaturwissenschaftlichen, literaturpädagogischen Alltags. Literaturgeschichten figurieren als Buchsorte wie die Lexika, die Autorenmonographien oder die Interpretationssammlungen. Kaum einer, der auf sein Kritikvermögen hält, benutzt sie ohne Vorbehalte, aber er benutzt sie. Literaturgeschichten können Auflagenhöhen erreichen wie wenigstens sonst, das sich mit Literatur befaßt“ (Wilfried Barner, „Tradition als Kategorie der Literaturgeschichtsschreibung“, *Pioniere, Schulen, Pluralismus: Studien zu Geschichte und Theorie der Literaturwissenschaft*, in: derselbe (Tübingen: Niemeyer, 1997) 277). Auch das Literaturverzeichnis am Ende meiner Arbeit zeigt die große Nachfrage nach Literaturgeschichten: Viele Literaturgeschichten haben viele Nachdrucke und überarbeitete Neuauflagen gesehen. Zur größeren Reichweite von Literaturgeschichten (im Gegensatz zu Forschungsarbeiten) siehe auch die Ausführungen Fohrmanns zum Projekt der sozialgeschichtlichen Literaturgeschichtsschreibung in Deutschland: Jürgen Fohrmann, „Über das Schreiben von Literaturgeschichte“, *Geist, Geld und Wissenschaft: Arbeits- und Darstellungsformen von Literaturwissenschaft*, hrsg. v. Peter J. Brenner (Frankfurt: Suhrkamp, 1993) 175.

<sup>2</sup> Die Ansichten zur Gattung, die die Literaturgeschichten vertreten, sind zwar verbreiteter/breitenwirksamer als die der Forschung. Gleichzeitig sind sie in der Wissenschaft (also im Gegensatz zur Mikroebene der einzelnen Leser auf der Makroebene der wissenschaftlichen Erkenntnis) aber auch unbekannt. Gänzlich unbekannt, d.h. auf Mikro- und Makroebene, ist das Gesamtbild der *gothic novel* (also das Bild bzw. die Bilder der *gothic novel* im historischen Verlauf der Literaturgeschichtsschreibung).

schreibung im 20. Jahrhundert vor Augen führt. In ihrer kritischen Rezeption ist die Geschichte der Literaturgeschichtsschreibung seit ihren Anfängen im 18. Jahrhundert<sup>1</sup> respektive nach ihrer Etablierung als Disziplin einige Jahrzehnte später in (grob gesprochen) zwei Phasen unterteilt. Zunächst genoss die Literaturgeschichtsschreibung großes Ansehen: „For approximately the first seventy-five years of the nineteenth century, literary history enjoyed popularity and unquestioned prestige“<sup>2</sup>. Das änderte sich jedoch im 20. Jahrhundert. Aus hoher Reputation wurde geringe Reputation<sup>3</sup>, zeigte doch die zunehmende theoretische Reflexion über Literaturgeschichte und Literaturgeschichtsschreibung die gravierenden Schwächen und (vermeintlichen) Aporien der Disziplin an sich oder ihrer gedruckten Repräsentanten auf<sup>4</sup>. Dies ging gar so weit, dass René

<sup>1</sup> David Perkins, „Introduction: The State of the Discussion“, *Theoretical Issues in Literary History*, hrsg. v. David Perkins (Cambridge: Harvard UP, 1991) 1.

<sup>2</sup> Perkins 1991, 1.

<sup>3</sup> Stierstorfer stellt beispielsweise fest, dass „das zurückliegende 20. Jahrhundert als eine Periode wachsender Skepsis bezüglich der grundsätzlichen Möglichkeit einer Literaturgeschichtsschreibung“ bezeichnet werden kann (Klaus Stierstorfer, *Konstruktion literarischer Vergangenheit: Die englische Literaturgeschichte von Warton bis Courthope und Ward* (Heidelberg: Winter, 2001) 15). Und bei René Wellek heißt es, dass „we can hardly help agreeing that something has happened to literary historiography which can be described as decline and even as fall“ (René Wellek, „The Fall of Literary History“, *The Attack on Literature and Other Essays*, in: derselbe (Brighton: Harvester, 1982) 65). Zum Prestigeverlust der Literaturgeschichtsschreibung im 20. Jahrhundert siehe auch Friedrich Sengle, „Aufgaben und Schwierigkeiten der heutigen Literaturgeschichtsschreibung“, *Literaturgeschichtsschreibung ohne Schulungsauftrag: Werkstattberichte, Methodenlehre, Kritik*, in: derselbe (Tübingen: Niemeyer, 1980) 1.

<sup>4</sup> Die theoretische Kritik an der Disziplin und ihren Produkten zeigte sich im Verlaufe des 20. Jahrhunderts (und bis zum heutigen Tag) als sehr vielfältig, der Wandel der literaturtheoretischen Perspektiven brachte oft neue Kritikpunkte bzw. Probleme hervor. Im Folgenden nenne ich einige wenige grundsätzliche und prominente Beispiele. Immer wieder wird der Konstruktions- oder Fiktionscharakter von Literaturgeschichten thematisiert, d.h. der Sachverhalt, dass der dargestellte Verlauf von Geschichte, dass die dargestellten Kausalitäten, Kontinuitäten, Zusammenhänge oder auch Umbrüche etc. nicht den literarischen ‚Fakten‘ entsprechen, sondern vielmehr literaturhistoriographische Konstruktionen sind, die erst im Zuge der Auswahl, Anordnung, Deutung und narrativ-verknüpfenden Präsentation oder Aufbereitung vergangener literarischer ‚Ereignisse‘ entstehen. Laut Perkins wird die Vergangenheit „necessarily transformed in the effort to represent it discursively“ (David Perkins, *Is Literary History Possible?* (Baltimore: The Johns Hopkins UP, 1992) 19), während Nobis als Notwendigkeit festhält, „daß (Literatur-)Geschichte nicht als naturales Phänomen empirisch faßbar ist, sondern sich als Resultat des wissenschaftlichen Zugriffs konstituiert“ (Helmut Nobis, „Die Bestimmung der konnotativen Funktionen im literarischen Text als Voraussetzung für eine historisch-strukturelle Literaturgeschichtsschreibung“, *Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik. Beiheft 10: Probleme der Literaturgeschichtsschreibung*, hrsg. v. Wolfgang Haubrichs (Göttingen: Vandenhoeck, 1979) 89). An vielen Literaturgeschichten wurde auch kritisiert, dass sie keine eigentlichen Literaturgeschichten sind, sondern Werke, die die ‚wirkliche‘, nationale Geschichte nur im Spiegel der Literatur nachvollziehen. Das ist zwar kaum mehr der Fall. Grundsätzlich blieb aber die Frage nach der Literaturgeschichte im eigentlichen Sinne bis heute bestehen: Gibt es eine immanente Geschichte der Literatur oder – wie beispielsweise die New Critics behaupteten – nur einzelne, nicht zu einer immanenten Geschichte verknüpfbare literarische Ereignisse d.h. Werke? Viele beantworten die erste Frage zwar positiv. Es wurden auch theoretische Lösungen/Lösungsvorschläge erarbeitet (z.B. durch die Formalisten oder durch Rezeptionsästhetiker wie Hans Robert Jauß), praktisch wurden sie aber noch nicht oder nur selten und ansatzweise eingelöst. An den meisten Literaturgeschichten wurde deshalb weiter (und wird deshalb immer

Wellek schon im Jahre 1941 feststellte, dass „[e]ven enthusiasts for the subject do not seem to envisage a future for it“<sup>1</sup>. So weit kam es bekanntlich nicht. Das Verhältnis von theoretischer Kritik/Reflexion und praktizierter Literaturgeschichtsschreibung hat sich im 20. Jahrhundert, d.h. in der Zeit zwischen Einsetzen der Kritik und dem allmählichen Reputationsverlust der Literaturgeschichtsschreibung im frühen 20. Jahrhundert und dem heutigen Tag, vielmehr kaum verändert. Die Theoretiker sind nie müde geworden, ihre sich durchaus auch ändernden Einwände gegen und Reflexionen zu Literaturgeschichte(n) und Literaturgeschichtsschreibung vorzubringen<sup>2</sup>, genauso wenig sind aber auch die Literaturhistoriker müde geworden, Literaturgeschichten in meist mehr oder weniger althergebrachter Manier zu schreiben<sup>3</sup>. Theorie und Praxis laufen also seit langem bis auf wenige Ausnahmen nebeneinander her, die Literaturhistoriker beherzigen die theoretischen Reflexionen und Einwände selten<sup>4</sup>; jede

---

noch) das bemängelt, was der Formalist Roman Jakobson schon 1921 bemängelte, als er den Literaturhistoriker mit der Polizei verglich „welche, in der Absicht, eine bestimmte Person zu verhaften, auf alle Fälle sämtliche Leute festnimmt, die sich in der Wohnung aufhalten – und noch einige Straßenpassanten dazu. In ähnlicher Weise konsumierten die Literaturhistoriker alles, was ihnen zwischen die Finger kam: das Milieu, die Psychologie, die Politik, die Philosophie. Statt einer Wissenschaft von der Literatur entstand ein Konglomerat hausgemachter Disziplinen“ (Boris Eichenbaum, „Die Theorie der formalen Methode“, *Aufsätze zur Theorie und Geschichte der Literatur*, in: derselbe (Frankfurt: Suhrkamp, 1965) 14). Ein weiteres vieldiskutiertes Problem stellt die Kanonfrage respektive die Frage nach der Auswahl dar. Welche Texte finden Eingang in eine Literaturgeschichte, werden erörtert, und welche nicht? Eine (alle) befriedigende Antwort wurde bisher nicht gefunden und wird, das kann man wohl auch ohne große seherische Fähigkeiten behaupten, auch nie gefunden werden. Stets müssen Texte ausgeschlossen werden, wodurch die Vergangenheit verkürzt und verfälscht wird, die betreffenden Texte abgewertet oder delegitimiert werden (während die ausgewählten mit Autorität versehen werden, die Literaturgeschichte des betreffenden Landes darstellen). Zu manchen dieser Probleme und Kritikpunkte trägt schließlich ein weiteres gewichtiges, gern angesprochenes, aber lösbares Problem bei: Die meisten existierenden Literaturgeschichten legen ihre Konstruktions- und Auswahlprinzipien, ihre theoretischen Prämissen und methodischen Ansätze nicht offen.

<sup>1</sup> René Wellek, „Literary History“, *Literary Scholarship: Its Aims and Methods*, hrsg. v. Norman Foerster (Chapel Hill: U of North Carolina P, 1941) 91.

<sup>2</sup> Im besten Falle zeigen sie sich als Verbesserungsvorschläge oder Ideen zu einer alternativen Literaturgeschichtsschreibung, im schlechtesten Falle als Thematisierung ihrer Unmöglichkeit oder gar als Forderung nach ihrer Einstellung.

<sup>3</sup> Grabes spricht 1988 (daran hat sich bis heute nichts geändert, das geht auch implizit aus Fußnote 4 hervor) in Bezug auf die englische Literaturgeschichtsschreibung von einer „Variation und Wiederholung des bereits Vorliegenden“ (Herbert Grabes, „Selektionsprinzipien und Literaturbegriff in der anglistischen Literaturgeschichtsschreibung“, *Germanisch-Romanische Monatsschrift* 69, Neue Folge 38 (1988): 13). Zu einigen Problemen und Charakteristika traditioneller Literaturgeschichtsschreibung siehe auch Fußnote 4 auf Seite 6.

<sup>4</sup> Grabes stellt beispielsweise fest, dass sich die englische Literaturgeschichtsschreibung den „vorhandenen theoretischen Einsichten entzieh[t]“ (Grabes 1988, 13), Stierstorfer spricht von einem „auffällige[n] Kontrast von Theorie und Praxis“ (Stierstorfer 2001, 16) und Nünning von einem „Paradigmenwechsel in der Theorie – wengleich noch keineswegs in der Praxis – der Literaturgeschichtsschreibung“. Außerdem schreibt Nünning (1996 wie auch 2004): „Vergleicht man jedoch die meisten Literaturgeschichten mit den Einsichten der modernen Geschichtstheorie [die hier als eine Art Überbegriff auch die theoretischen Einsichten zu Literaturgeschichte und Literaturgeschichtsschreibung umfasst, d. Verf.], so wird deutlich, daß zwischen Theorie

Generation bis heute hat ihre, von der Theorie nicht oder kaum beeinflussten Literaturgeschichten geschrieben<sup>1</sup>.

Die Breitenwirksamkeit der Literaturgeschichtsschreibung verleiht dem Thema dieser Arbeit Bedeutung. Wenn man aber auch noch bedenkt, dass diese Breitenwirksamkeit eine Disziplin betrifft, die bis heute jede Studentengeneration mit frischen Werken versorgte, die gleichzeitig aber auch stets stark in der Kritik stand, weil sie meist auf althergebrachte, theoretisch längst diskreditierte Weise verfuhr, dann erweist sich das Thema der Arbeit als umso wichtiger. Schließlich liegt es nahe, dass auch das Bild (bzw. die Bilder) der *gothic novel*,

---

und Praxis der Literaturgeschichtsschreibung eine bemerkenswerte Kluft liegt. Auch für die anglistische Literaturgeschichtsschreibung trifft bis heute das Fazit Voßkamps (1989: 169) zu, daß ‚in der literaturgeschichtlichen Praxis [...] solche Diskussionen bisher wenig Früchte getragen‘ haben. Zwar wird zu Recht betont, daß die ‚Auseinandersetzung mit ihren eigenen Prämissen, ihrer theoretischen Fundierung und ihrem methodischen Vorgehen [...] unabdingbarer Teil jeder Literaturgeschichtsschreibung‘ (Brunkhorst 1981: 28) ist, überblickt man jedoch die vorliegenden Geschichten der englischen Literatur, so kommt man zu dem ernüchternden Ergebnis, daß dies in der Praxis nur sehr selten eingelöst wird. Von wenigen löblichen Ausnahmen abgesehen, werden in der Regel weder die theoretischen und methodischen Prämissen kenntlich gemacht, noch werden die Kriterien, die der Kanonbildung, Periodisierung oder Strukturierung zugrunde liegen, explizit genannt oder begründet“ (Ansgar Nünning, „Kanonisierung, Periodisierung und der Konstruktcharakter von Literaturgeschichten: Grundbegriffe und Prämissen theoriegeleiteter Literaturgeschichtsschreibung“, *Eine andere Geschichte der englischen Literatur: Epochen, Gattungen und Teilgebiete im Überblick*, hrsg. v. Ansgar Nünning (Trier: Wissenschaftlicher Verlag Trier, 1996) 1 und 16).

<sup>1</sup> Baasner schreibt zwar im Jahre 1989 von „einer neuen Blüte“ der Literaturgeschichtsschreibung in allen Neuphilologien und impliziert damit also eine vorausgehende Krise bzw. Zurückhaltung der Literaturgeschichtsschreibung (Frank Baasner, Vorwort, *Literaturgeschichtsschreibung in Italien und Deutschland: Traditionen und aktuelle Probleme*, hrsg. v. Frank Baasner (Tübingen: Niemeyer, 1989) v). Und Zapf schreibt zwar: „During the greater part of the 1970s and 1980s [...] there was a conspicuous absence and indeed suspicion of such projects [d.h. ‚the writing of literary histories‘, d. Verf.]“ (Hubert Zapf, „National Literary Historiography from a Transnational Perspective: On the Conception of the ‚Amerikanische Literaturgeschichte‘ (Metzler, 1996)“, *REAL Yearbook of Research in English and American Literature (Volume 14): Literature and the Nation*, hrsg. v. Brook Thomas (Tübingen: Narr, 1998) 287). Für die englische Literaturgeschichtsschreibung in Großbritannien ist das jedoch nicht zutreffend, kann von Krise oder Abstinenz zu keiner Zeit die Rede sein; in Großbritannien sind Literaturgeschichten eine (wie es laut Abbas Paul de Man für die Literaturgeschichtsschreibung allgemein sieht) „ever-present impossibility“ (Ackbar Abbas, „Metaphor and History“, *Rewriting Literary History*, hrsg. v. Tak-Wai Wong und M. A. Abbas (Hong Kong: Hong Kong UP, 1984), 177). Diese bruchlose Publikationsgeschichte lässt sich auch der Bibliographie am Ende dieser Arbeit ablesen. Aber auch Stierstorfer, der in seiner Habilitationsschrift die Geschichte der englischen Literaturgeschichtsschreibung untersucht, stellt ähnliches fest: „Wenn Hans Robert Jauß 1970 für die letzten 150 Jahre in der ‚Geschichte dieser ehrwürdigen Disziplin [der Literaturgeschichtsschreibung, d. Verf.] ... unverkennbar den Weg eines stetigen Niedergangs‘ sah, steht seine Beobachtung in schroffem Gegensatz zur literaturhistorischen Praxis, die sich in just dieser Periode zumindest quantitativ von ersten Sprossen in eine Blütezeit ausfaltete, die auch gegenwärtig noch keinerlei Herbstgefühle verspüren läßt“ (Stierstorfer 2001, 16). Lediglich die englische Literaturgeschichtsschreibung in den USA erlebte eine Krise: Meine bibliographischen Recherchen konnten für die 1970er, 1980er und 1990er keine Erstauflagen von Literaturgeschichten ausfindig machen – zumindest nicht für solche literaturgeschichtlichen Überblickswerke, die mehrere Jahrhunderte der englischen Literatur oder ihre ‚gesamte‘ Geschichte abdecken wollen. Für die englischen Literaturgeschichten aus Deutschland ist höchstens von einer sehr kurzen Flaute zu sprechen, bleiben doch nur die 1970er ohne eine entsprechende Literaturgeschichte (in beiden Fällen: siehe Bibliographie).



dessen ein großer Teil einer jeden Studentengeneration ansichtig wird, nicht unproblematisch ist.

Die Forschung zur *gothic novel* untersucht einerseits die *gothic novel* im engeren, andererseits im weiteren Sinne. Im engeren Sinne versteht sie unter *gothic novel* die Gattung, die nach heutigem Verständnis mit Horace Walpoles *The Castle of Otranto* (1764) beginnt und ungefähr mit Charles Robert Maturins *Melmoth the Wanderer* (1820) endet<sup>1</sup>. Nur die *gothic novel* dieses Zeitraums lässt sich relativ unproblematisch als Gattung postulieren, nur für sie lässt sich relativ leicht ein „fixed set of conventions“<sup>2</sup> (d.h. „settings, devices, events“<sup>3</sup>) bestimmen. Die *gothic novel* im weiteren Sinne entfernt sich von diesem „fixed set of conventions“, verändert es. Oft bleiben sogar nur vereinzelte – ursprüngliche oder transformierte – Merkmale der *gothic novel* in Werken übrig, die ansonsten anderen Gattungen, nicht aber der *gothic novel* zuzuordnen sind. In diesen Fällen hat sich die Gattung des Gotischen zum Modus des Gotischen entwickelt, der in unzähligen Werken des 19. und 20. Jahrhunderts identifizierbar ist. Da die Gattung im weiteren Sinne folglich schwer zu bestimmen ist und ein kaum begrenzbares Korpus besitzt, konzentriert sich die vorliegende Arbeit auf die Untersuchung der Darstellung des „‘original gothic’“<sup>4</sup>, der *gothic novel* im engeren Sinne.

Die Untersuchung dieser Gattungsdarstellung in der englischen Literaturgeschichte soll sich dabei auf einige wesentliche Aspekte konzentrieren. Diese sollen betrachtet werden, indem Antwort gegeben wird auf die Fragen, die die einzelnen Kapitel stellen. Kapitel 1 fragt nach den Gattungsbezeichnungen, die der Gattung im Verlauf der Zeit gegeben wurden. Diese Frage liegt nahe, ist doch die heute kanonische Bezeichnung *gothic novel* „mostly a twentieth-century coinage“<sup>5</sup>. Kapitel 2 fragt, vor dem Hintergrund der Tatsache, dass im späten 18. und frühen 19. Jahrhundert ‚unzählige‘ Autoren *gothic novels* schrieben, welche Autoren der Gattung in den Literaturgeschichten besprochen werden und worin diese Wahl begründet liegt. Kapitel 3 fragt auf gattungstheoretischer Basis nach gattungsrelevanten Merkmalen, d.h. danach, was die

---

<sup>1</sup> Vgl. Punter 2000, x.

<sup>2</sup> Fred Botting, *Gothic* (London: Routledge, 1996) 15.

<sup>3</sup> Botting 1996, 45.

<sup>4</sup> David Punter, „Introduction: The Ghost of a History“, *A Companion to the Gothic*, hrsg. v. David Punter (Oxford: Blackwell, 2000) x.

<sup>5</sup> E. J. Clery, „The Genesis of ‘Gothic’ Fiction“, *The Cambridge Companion to Gothic Fiction*, hrsg. v. Jerrold E. Hogle (Cambridge: Cambridge UP, 2002) 21.

Gattung in der Wahrnehmung der Literaturgeschichten zur Gattung macht, was also die Gattung überhaupt ist. In Kapitel 4 soll Antwort auf die Frage gegeben werden, welche Möglichkeiten Literaturgeschichten (jenseits der expliziten oder impliziten Benennung von Gattungsmerkmalen) noch haben respektive nutzen, um die Gattung als Gattung darzustellen; der Fokus des Kapitels richtet sich auf die verschiedenen Erzählstrategien. Da die *gothic novel* im 20. Jahrhundert in der Kritik bzw. Forschung einem auffälligen Wertschätzungswandel unterlag, da also die Rezeption der Gattung signifikant mit Wertungen verknüpft ist, fragt Kapitel 5 nach der Bewertung der Gattung in den Literaturgeschichten. Kapitel 6 liegt der Sachverhalt zugrunde, dass Literaturgeschichten literarische Werke in literaturgeschichtlichen Zusammenhängen wahrnehmen. Dieses Kapitel stellt daher die Frage, in welche Kontexte die Gattung gestellt wird. Da diese Kontexteinbindungen zum Teil auch mit Wertungen zusammenhängen, liegt es nahe, dieses Kapitel auf das Wertungskapitel (Kapitel 5) folgen zu lassen; der wertungstheoretische Hintergrund, der in Kapitel 5 etabliert wird, ist dem Leser auch hier von Nutzen. Kapitel 7 basiert auf der Tatsache, dass die Forschung zur *gothic novel*, insbesondere die der letzten 30 bis 40 Jahre, viele verschiedene Perspektiven (jeweils in verschiedenster Brechung) auf die Gattung genommen hat. Es stellt die Frage, ob diese Perspektiven auch in den Literaturgeschichten zu finden sind. Der Fokus ist dabei auf drei besonders beliebte Forschungsperspektiven gerichtet: die historische oder historizistische, die psychologische und die feministische respektive *gender*-theoretische. All diese sieben Kapitel beschäftigen sich mit dem zentralen Untersuchungsgegenstand der Arbeit, den englischen Literaturgeschichten aus Großbritannien. Kapitel 8 hingegen beschäftigt sich mit den englischen Literaturgeschichten aus den USA und aus Deutschland. Es fragt nach Gemeinsamkeiten mit und Unterschieden zu den literaturgeschichtlichen Werken aus Großbritannien bzw. ihrer Darstellung der *gothic novel*<sup>1</sup>. Zum Teil geht die Beantwortung dieser Fragen auch mit einer kritischen Betrachtung der Literaturgeschichten, der Herausarbeitung von Defiziten und dem Aufzeigen von Alternativen einher, kommt es doch beispielsweise vor, dass die Literaturgeschichten ihre (vermeintliche) *Communis Opinio* nicht transparent machen.

---

<sup>1</sup> Zur Auswahl der Literaturgeschichten, auch unter nationalen Gesichtspunkten, siehe weiter unten.

Die Methoden, Verfahrensweisen und Konzepte, derer sich das jeweilige Kapitel bedient, sollen nicht hier, sondern im jeweiligen Kapitel vorgestellt werden. Einige grundsätzliche oder doch zumindest mehrere Kapitel betreffende methodische Probleme und Entscheidungen müssen jedoch vorab erörtert werden.

Es gibt Literaturgeschichten, in denen es die Gattung der *gothic novel* nicht gibt – auch nicht unter einem anderen Namen wie z.B. *terror novel*. Dennoch besprechen oder erwähnen sie in der Regel Vertreter der Gattung, bezeichnen sie eben nur nicht als solche, d.h. sie besprechen z.B. Horace Walpole und Mary Shelley respektive deren relevante Werke, ohne sie auf die Gattung zu beziehen. Dass solche Literaturgeschichten auch beachtet werden müssen, ist klar. Zur Darstellung der Gattung gehören schließlich auch Fälle, in denen sie nicht als Gattung dargestellt wird. Oder anders ausgedrückt: Zur Darstellung der Gattung gehört auch die Darstellung ihrer einzelnen Vertreter, auch wenn diese nicht als solche vorgestellt werden.

Es ergibt sich jedoch ein methodisches Problem für Literaturgeschichten ohne Gattungsbezeichnung *gothic novel*. In der Zeit zwischen 1764 und 1820 (siehe oben) erschienen ‚unzählige‘ *gothic novels* ‚unzähliger‘ Autoren. Theoretisch müsste jede Literaturgeschichte ohne Gattung *gothic novel* auf alle diese Autoren hin überprüft werden, d.h. daraufhin, welche dieser Autoren in der jeweiligen Literaturgeschichte besprochen werden. Das soll nicht geschehen. Horace Walpole (*The Castle of Otranto*), Clara Reeve (*The Old English Baron*), William Beckford (*Vathek*), Ann Radcliffe (mit mehreren Romanen), Matthew Gregory Lewis (*The Monk*), Mary Shelley (*Frankenstein*) und Charles Robert Maturin (*Melmoth the Wanderer*) sind die Autoren, welche die Forschung zur *gothic novel* in den letzten Jahrzehnten am häufigsten als Vertreter der Gattung für den Zeitraum zwischen 1764 und 1820 diskutiert hat. Auch damals gehörten diese Autoren zu den mestdiskutierten Autoren der Gattung. Nur auf diese Autoren werden die Literaturgeschichten, die keine Gattung postulieren, überprüft. Dieses ‚Suchraster‘ soll aber auch auf Literaturgeschichten angewendet werden, in denen es die Gattung *gothic novel* (oder *terror novel* etc.) gibt. Auch für diese Literaturgeschichten gelten mir alle sieben Autoren, bzw. diejenigen der sieben Autoren, die die jeweilige Literaturgeschichte tatsächlich auch bespricht, als Autoren der Gattung. Damit gehe ich über einige ebendieser Literaturge-

schichten hinaus, die manche der sieben Autoren als Autoren der Gattung besprechen, andere hingegen – da auf sie die Gattungsbezeichnung nicht angewendet wird – als ‚gattungslose‘. Eine terminologische Anmerkung sei zu diesem ‚Suchrasterverfahren‘ noch gemacht: Wenn in der Arbeit von „den relevanten Autoren“, „den Autoren“ etc. gesprochen wird, dann sind damit stets die Autoren des ‚Suchrasters‘ gemeint (bzw. diejenigen Autoren des ‚Suchrasters‘, die in der jeweiligen Literaturgeschichte tatsächlich besprochen werden), es sei denn, weitere Autoren werden namentlich benannt oder der Kontext macht klar, dass auch andere Autoren als ausschließlich die des ‚Suchrasters‘ gemeint sind.

Oben wurde gesagt, dass in dieser Arbeit 84 Literaturgeschichten untersucht werden. Dieses große Korpus (bzw. diese drei Korpora: 41, 30, 13) ist vor allem einem grundsätzlichen Ziel der Arbeit geschuldet: Es soll insbesondere das (mehr oder minder) Typische oder Häufige in der Darstellung der *gothic novel* ausfindig gemacht werden, es sollen allgemeine Tendenzen identifiziert werden<sup>1</sup>. Bei einem solchen Ziel können Idiosynkrasien, können Sachverhalte, die nur in ein oder zwei Literaturgeschichten anzutreffen sind, in der Regel natürlich nicht thematisiert werden. So werden beispielsweise in Kapitel 6 mit Romantik und *novel* nur Kontexte erläutert, die sich in vielen Literaturgeschichten bei der Erörterung der Gattung zeigen; innerhalb dieser typischen Kontexte finden individuelle, singuläre Realisierungen dann aber Beachtung. Anders, aber doch auch ähnlich, ist Kapitel 7 zu sehen. Hier gehen die Kategorien (Historizität, Psychologie, Feminismus) der Untersuchung voraus, sind nicht, wie eben beispielsweise die Kontexte der Romantik und der *novel*, erst im Laufe der Betrachtung der Literaturgeschichten als typisch identifiziert worden. Somit ist es möglich, dass sie in keiner oder fast keiner Literaturgeschichte eine Rolle spielen. Unter anderem diesen Grad an Verbreitung aufzudecken, ist aber gerade das Ziel dieser Unterkapitel. Insofern sind sie anders zu bewerten. Die Ähnlichkeit mit den Kapiteln, die das Häufige oder Typische thematisieren, ist dennoch gegeben: Die jeweilige Kategorie garantiert den übergreifenden Bezug, den Zusammenhalt, ‚schützt‘ also vor dem Singulären.

---

<sup>1</sup> Womit natürlich nicht gesagt werden soll, dass die Arbeit in enzyklopädischer Manier alles Typische und Häufige bespricht. Das ist allein schon aufgrund der oben genannten Fragen, die den Blick auf den Untersuchungsgegenstand steuern, nicht möglich.

Zu den zu besprechenden mehrfach oder häufig auftretenden Sachverhalten muss noch eine Anmerkung gemacht werden. Sie betreffen in der jeweiligen Literaturgeschichte nicht immer die ganze Gattung, auch nicht in den Literaturgeschichten, in denen es die Gattung gibt. Manche der ästhetischen Negativwertungen in 5.2.1 z.B. gelten nur einzelnen Autoren der Gattung, nicht der Gattung als solcher. Die Relevanz dieser Aussagen für die Darstellung der *gothic novel* in der betreffenden Literaturgeschichte (und damit auch für die Darstellung der *gothic novel* in der englischen Literaturgeschichtsschreibung) ist selbstverständlich geringer als die Relevanz der Aussagen, welche auf die ganze Gattung zielen. Für die Beachtung dieser eingeschränkt gültigen Aussagen lassen sich jedoch zwei Begründungen anführen. Zum einen gehören zur Darstellung der Gattung nicht nur die Aussagen über die Gattung als ganze, sondern auch die Aussagen über einzelne ihrer Vertreter – zumal dann, wenn die Gattungsbezeichnung in der betreffenden Literaturgeschichte gar nicht existiert. Zum anderen ließen sich die Literaturgeschichten respektive deren Darstellung der *gothic novel* ohnehin kaum untersuchen, wenn man nur die Aussagen beachten wollte, die der gesamten Gattung gelten. Die Literaturgeschichten erörtern in ihrer Gattungsdarstellung nämlich weniger die Gattung selbst als vielmehr ihre einzelnen Vertreter. Allgemeine Aussagen zur Gattung sind die Ausnahme<sup>1</sup>. Auch bieten die Erörterungen der einzelnen Vertreter der Gattung nur wenige Möglichkeiten zu generischen Schlussfolgerungen.

Angesichts der großen zeitlichen Ausfächerung des Korpus der untersuchten Literaturgeschichten (von Spalding (1854) bis Peck/Coyle (2002)) liegt die Frage nach der Entwicklung nahe, die die *gothic novel* im Spiegel der Literaturgeschichtsschreibung genommen hat. Diese Frage lässt sich so jedoch nicht stellen. Eine einzige Entwicklung der *gothic novel* im Spiegel der Literaturgeschichtsschreibung kann es angesichts der Vielfalt der Annäherungs- und Darstellungsweisen sowie der behandelten Aspekte nicht geben. Somit richtet sich der Blick in dieser Arbeit denn auch auf Entwicklungen im Plural: Welche Entwicklung nimmt die Verwendung der Gattungsbezeichnungen, welche Entwicklungen zeigen sich für verschiedene Aspekte der Wertung, welche Entwicklung nimmt die Einbindung der Gattung in die Romantik etc. Es werden die einzelnen

---

<sup>1</sup> Die Aussagen, die auf die ganze Gattung zielen, sind meist auf wenige einleitende Sätze (auf die dann die Besprechungen der einzelnen Vertreter der Gattung folgen) und verstreute Halbsätze beschränkt.

Aspekte, die in den verschiedenen Kapiteln oder Unterkapiteln untersucht werden, jeweils (respektive wo von Belang) im Hinblick auf ihre eigene, voneinander unabhängige Entwicklung (oder Kontinuität)<sup>1</sup> betrachtet. Es gilt darüber hinaus festzuhalten, dass die zu besprechenden Entwicklungen und Kontinuitäten in manchen Fällen von eingeschränkter Gültigkeit sind. Wenn beispielsweise in Kapitel 6.2.1 gezeigt wird, dass sich im Verlauf der englischen Literaturgeschichte die Art der Einbindung der *gothic novel* in den Kontext der Romantik verändert, dann gilt diese Entwicklung natürlich nur für die Literaturgeschichten, die die *gothic novel* in den Kontext der Romantik stellen – und einige Literaturgeschichten tun dies eben nicht. Selbiges gilt z.B. für eine Kontinuität wie die der Wertübertragung (5.2.2). Kontinuität heißt hier eben nicht, dass die Wertungsart der Wertübertragung in jeder oder fast jeder Literaturgeschichte festzustellen ist. Kontinuität heißt, dass sich diese Wertungsart im Verlauf der Literaturgeschichtsschreibung nicht verändert und dass diese Wertungsart nicht nur in älteren oder neueren Literaturgeschichten anzutreffen ist, sondern immer mal wieder auftritt.

Abschließend müssen noch Art und Auswahl der Literaturgeschichten thematisiert werden. Die Gattung der Literaturgeschichte umfasst die verschiedensten Werke. Laut Wellek:

literary history need not necessarily cover the whole of a literature or a very long span of time as Elton's six volumes do. It might be a history of a genre, such as comedy, epic, or ode; it might be the history of a technical device, such as prose-rhythm or the sonnet; it might be the history of a theme or themes, such as classical mythology in English poetry; or it might be the history of a mode, such as allegory, humor, or the grotesque. I cannot see why the history of ideas in literature should be excluded from literary history.<sup>2</sup>

Perkins ergänzt:

The genre includes works on the literature of nations, periods, traditions, schools, regions, social classes, political movements, ethnic groups, women, and gays, and these studies may focus on the genesis or production of texts, on their impact on society or on subsequent literature, on their reception, or on all these moments synthetically.<sup>3</sup>

---

<sup>1</sup> Nicht jeder Aspekt muss sich auf seinem Weg durch die Literaturgeschichten der verschiedenen Zeiten verändern.

<sup>2</sup> Wellek 1982, 64.

<sup>3</sup> Perkins 1991, 1.

Die meisten dieser Arten von Literaturgeschichte spielen in meiner Arbeit keine Rolle. Das hat mehrere Gründe. Erstens wird die *gothic novel* in vielen dieser Literaturgeschichten naturgemäß gar nicht behandelt. Zweitens sind die übrig bleibenden Literaturgeschichten immer noch so zahlreich, dass eine sinnvolle Selektion schwierig wäre. Drittens ist ein Vergleich zwischen verschiedenartigen Literaturgeschichten schwierig: Schließlich wird die *gothic novel* beispielsweise in einer Geschichte der Romantik unter anderen Prämissen betrachtet als in einer Geschichte des englischen Romans im 18. Jahrhundert oder in einer Gesamtgeschichte der englischen Literatur. Viertens sind manche dieser Werke in Bezug auf die *gothic novel* schon so speziell (Geschichten der *gothic novel*), dass sie die oben genannte Breitenwirksamkeit von Literaturgeschichten gar nicht erreichen. Dieses Kriterium der Breitenwirksamkeit spielt denn auch die entscheidende Rolle bei der Festlegung der zu untersuchenden Literaturgeschichten. Es sollen die Literaturgeschichten betrachtet werden, die von vielen Studenten etc. für einen Überblick über die englische Literatur oder für eine erste Orientierung zu bestimmten Epochen, Gattungen oder Autoren konsultiert werden: die umfassenden, traditionellen Summen oder ‚Gesamtdarstellungen‘<sup>1</sup> der englischen Literatur oder aber Werke, die zumindest einige Jahrhunderte der englischen Literatur abdecken, also in beiden Fällen die Werke, die man vor allem mit der Disziplin der Literaturgeschichte in Verbindung bringt und die oft an Titeln wie „Geschichte der englischen Literatur“ zu erkennen sind.

Die Konzentration auf Gesamtdarstellungen der englischen Literatur bedeutet nun aber nicht, dass alle derartigen Werke besprochen werden. Ein Blick in das Literaturverzeichnis am Ende dieser Arbeit, das alle Gesamtdarstellungen der englischen Literatur aus Großbritannien, den USA und Deutschland auflistet, die nach intensiver Recherche in den bedeutenden und online zugänglichen Bibliotheks- und Verbundkatalogen auffindig gemacht werden konnten, führt den Grund vor Augen: Die Anzahl entsprechender Literaturgeschichten ist schlicht zu hoch, zumal dann, wenn man die überarbeiteten Neuauflagen der einzelnen Literaturgeschichten mitzählt<sup>2</sup>. Es bedurfte also der Selektion, die

---

<sup>1</sup> Also Werke, die alle drei Großgattungen behandeln (Lyrik, Dramatik, Epik) und die sich in zeitlicher Hinsicht nicht auf eine bestimmte Epoche beschränken, sondern die ‚gesamte‘ englische Literatur von ihren (wo auch immer identifizierten) Anfängen bis hin zur (oder annähernd bis hin zur) jeweiligen Gegenwart des Literaturhistorikers abdecken.

<sup>2</sup> Im Literaturverzeichnis werden alle literaturhistoriographischen ‚Gesamtdarstellungen‘ aufgeführt, die bei der Recherche in den wichtigsten nationalen und internationalen Bibliotheks- und

nach folgenden Selektionskriterien vorgenommen wurde: Verbreitung und Reichweite der Literaturgeschichte (gemessen an der Anzahl von Neuauflagen und/oder Nachdrucken), Reputation und Bekanntheit des Verlags und/oder des Verfassers, in Einzelfällen Bekanntheit einer bestimmten Literaturgeschichte (was aber in der Regel auch nicht von den beiden ersten Kriterien unabhängig ist). Des Weiteren wurde die zeitliche Verteilung der Literaturgeschichten als Selektionskriterium festgelegt: Da die vorliegende Arbeit Literaturgeschichten von circa 1850<sup>1</sup> bis heute betrachtet und dabei auch nach Entwicklungen oder Entwicklungstendenzen Ausschau hält, musste darauf geachtet werden, dass alle Zeiträume, so denn möglich, bei der Auswahl bedacht werden, dass nicht ein Zeitraum mit zehn, ein anderer mit keiner Literaturgeschichte vertreten ist. Als ungewolltes, aber nicht zu umgehendes ‚Selektionskriterium‘ drängte sich auch die Zugänglichkeit bzw. Verfügbarkeit von Literaturgeschichten auf. Bei den ausgewählten Literaturgeschichten schließlich wurde stets die Erstauflage oder die älteste mir zugängliche Auflage gewählt<sup>2</sup>.

---

Verbundkatalogen ausfindig gemacht werden konnten, also auch die, die in meiner Arbeit nicht untersucht werden. Diese Gesamtschau sorgt für Transparenz, zeigt, aus welchem Korpus die zu untersuchenden Werke ausgewählt wurden. Außerdem ist sie die meines Wissens umfangreichste Bibliographie von Literaturgeschichten dieser Art; folglich ist sie auch denjenigen hilfreich, die über die englische Literaturgeschichtsschreibung arbeiten.

<sup>1</sup> Der Grund für diesen Beginn ist, dass die Literaturgeschichtsschreibung erst um diese Zeit richtig einsetzte, Fahrt aufnahm. Zudem erschienen die letzten für diese Arbeit relevanten *gothic novels* noch um 1820. Da Literaturgeschichten literarische Werke in der Regel erst mit einer gewissen Verzögerung aufnehmen und da ein gewisser zeitlicher Abstand außerdem für eine literaturhistorische Einordnung notwendig ist, ist ein früherer Beginn weniger sinnvoll.

<sup>2</sup> Da im Literaturverzeichnis auch nicht untersuchte Literaturgeschichten aufgeführt werden, sollen hier in Kurzform (d.h. in den meisten Fällen: Name des Verfassers und Erscheinungsjahr) und als Überblick alle untersuchten Literaturgeschichten aufgeführt werden. In manchen Fällen reicht diese Kurzform nicht aus, nämlich dann, wenn das Literaturverzeichnis mehr als eine Literaturgeschichte des betreffenden Verfassers oder Herausgebers aus demselben Jahr auführt. In diesen Fällen enthält folgende Liste ein zusätzliches Identifikations- respektive Differenzierungsmerkmal. Das geschieht jedoch nicht, wenn die erste Auflage eines Werkes und ihr Nachdruck / die zweite Auflage aus demselben Jahr sind und ich dabei die erste Auflage verwende. Literaturgeschichten aus Großbritannien: Spalding (1854), Chambers ([1858-1860]), Craik (1874), Arnold (1876), Collier (1876), Morell ([ca. 1879]), Morley (1885), Shaw (1887), Laing ([ca. 1895]), Courthope (1895-1910), Stronach (1897), Mathew (1901), Garnett/Gosse (1903), Seccombe/Nicoll (1906), *The Cambridge History of English Literature* (1907-1916, 1927), Saintsbury (1911), Hudson (1912), Lang (1912), Compton-Rickett (1918, Jack), Albert (1923), Buchan (1923), Hammerton (1925), Evans (1940), Sampson (1941), *The Oxford History of English Literature* (1945-1997), Patterson (1946), Ward (1953-1955), Wilson (1958), Phelps (1962), Thornley (1968), Quennell/Johnson (1973), Blamires (1974), Clarke (1976), Barnard (1984), Fowler (1987), Rogers (1987), Coote (1993), Sanders (1994), Carter/McRae (1997), Alexander (2000), Peck/Coyle (2002). Aus Deutschland: Scherr (1854), Büchner (1856), Engel ([1883]), Körting (1887), Bleibtreu ([1887]), Bierbaum (1889), Mann (1893), Weiser (1898), Schröer (1906), Wülker (1906-1907), Rein (1908), Hamann (1910), Lohr (1911), Schmidt (1912), Bode (1927), Klein (1934-1936), Schirmer (1937), Meißner (1944), Funke (1945), Hübner (1955), Case (1957), Schöne (1965), Standop/Mertner (1967), Wagner (1988), Fabian/Erzgräber/von Rosador/Weiß (1991), Seeber (1991), Nünning (1996), Schabert (1997),



Hauptuntersuchungsgegenstand sind, wie oben erwähnt, die englischen Literaturgeschichten<sup>1</sup> aus Großbritannien<sup>2</sup>. Das ist schlicht darauf zurückzuführen, dass die *gothic novel* in Großbritannien beheimatet ist. Im achten Kapitel werden zum Vergleich englische Literaturgeschichten aus den USA (8.2) und aus Deutschland (8.3)<sup>3</sup> untersucht. Diese vergleichende Betrachtung drängt sich auf, da sich die verschiedenen Länder durch verschiedene literaturhistoriographische Traditionen auszeichnen, man also verschiedene Darstellungen der *gothic novel* vermuten kann<sup>4</sup>. Diese unterschiedlichen Traditionen sind folglich auch dafür verantwortlich, dass die englischen Literaturgeschichten aus den verschiedenen Ländern getrennt voneinander betrachtet werden.

---

Gelfert (1997), Zimmer (2000). Aus den USA: Beers (1886), Richardson (1888), Halleck (1900), Moody/Lovett (1902), Tappan (1905), Houston (1926), Hall/Hurley (1930), Osgood (1935), Woods/Watt/Anderson (1941), Baugh (1948), Craig (1950), Day (1963-1964), Moran (2002). Bei Courthope habe ich die Ausgabe aus dem Jahre 1962 verwendet, bei der *Cambridge History: 1949-1953*, Hudson: 1923, Compton-Rickett: 1929, Albert: 1924, Buchan: 1927, Evans: 1948, Sampson: 1949, Patterson: 1947, Moody/Lovett: 1906, Tappan: 1906. Da diese Ausgaben aber alle Nachdrucke der oben angegebenen Ausgaben sind, verweise ich in der Arbeit stets auf die frühere Ausgabe. So ergibt sich beispielsweise im Falle von Entwicklungsdarstellungen ein korrekteres Bild, ist doch der betreffende Sachverhalt schon in der früheren Ausgabe zu finden. In seltenen Fällen war nicht zweifelsfrei klar, ob die vorliegende Literaturgeschichte ein Nachdruck ist. In diesen Fällen gebe ich in der Arbeit stets die Jahreszahl der mir vorliegenden Literaturgeschichte an.

<sup>1</sup> Der Begriff „englisch“ in „englische Literaturgeschichten“ ist problematisch, behandeln diese Literaturgeschichten ja in der Regel auch literarische Werke aus Irland, Schottland etc., manches Mal auch solche aus den USA oder anderen postkolonialen Ländern. Genauer wären also – je nach Literaturgeschichte – Titel wie „Britische Literaturgeschichte“ oder „Geschichte der englischsprachigen Literatur“. Ich spreche in dieser Arbeit dennoch von englischen Literaturgeschichten, da die Literaturgeschichten in der Regel auch diesen Titel tragen (*History of English Literature, Geschichte der englischen Literatur*) – die Problematik sei jedoch eingeräumt. Je nachdem aus welchem Land die Literaturgeschichten stammen (d.h. je nachdem in welchem Land der Verlag ansässig ist, bei dem die betreffende Literaturgeschichte erschienen ist, oder aus welchem Land der Verfasser stammt, der sie geschrieben hat), spreche ich weiter von englischen Literaturgeschichten aus Großbritannien, englischen Literaturgeschichten aus Deutschland oder englischen Literaturgeschichten aus den USA.

<sup>2</sup> Hierzu gehören auch die Literaturgeschichten von Spalding (1854), Craik (1874) und Arnold (1876). Die verwendete Ausgabe der Literaturgeschichte Spaldings ist zwar in Deutschland erschienen, ist aber lediglich eine Übersetzung des in Großbritannien erschienenen Originals (das nicht verfügbar war). Die verwendete Ausgabe der Literaturgeschichte Arnolds ist zwar eine „American Edition“ (das in Großbritannien erschienene Original lag mir ebenfalls nicht vor), sie unterscheidet sich vom Original aber nur dadurch, dass das lange Anfangskapitel des Originals zu den (Vor-)Anfängen der englischen Literatur durch ein kürzeres ersetzt wurde. Die verwendete Literaturgeschichte Craiks schließlich ist zwar in Deutschland erschienen, scheint aber von der in Großbritannien erschienenen Version (die mir auch nicht vorlag) nicht abzuweichen.

<sup>3</sup> Eine Literaturgeschichte (Funke (1945)) erschien in ihrer ersten Auflage in der Schweiz. Diese zähle ich zu den Literaturgeschichten aus Deutschland.

<sup>4</sup> Auch in Deutschland gibt es englischsprachige Literaturgeschichten. Diese ordne ich auch dann den Literaturgeschichten aus Deutschland zu (und nicht denen aus Großbritannien), wenn ihr Verfasser Brite ist bzw. wenn ihr Verfasser Brite ist und die Literaturgeschichte (zuerst/nur) bei einem deutschen Verlag erschien und speziell für eine deutsche Leserschaft geschrieben wurde.

Auf formaler Ebene seien zu guter Letzt noch zwei Anmerkungen gemacht. Zum einen werden in dieser Arbeit oft die Namen der verschiedenen *gothic novelists* und nicht – was eigentlich angebrachter scheint – die Titel ihrer *gothic novels* genannt. Das hat insbesondere zwei Gründe: 1) Die Literaturgeschichten nennen manches Mal nicht die Werktitel, sprechen beispielsweise nur von Ann Radcliffe oder den Romanen Radcliffes. 2) Einige der sieben Autoren des ‚Suchrasters‘ haben ohnehin nur eine *gothic novel* geschrieben, so dass stets klar ist, welches Werk gemeint ist. Wenn eine Werknennung notwendig und möglich ist, wird sie aber zusätzlich vorgenommen. Zum anderen sei zur Zitierweise der Literaturgeschichten noch angemerkt: Damit der Leser die Verweise auf Literaturgeschichten (in den Fußnoten) von den (Kurz-)Verweisen auf Sekundärliteratur sofort unterscheiden kann, wird das Erscheinungsjahr von Literaturgeschichten, genauso wie im Haupttext, eingeklammert (z.B. Shaw (1887)), das von Sekundärliteratur hingegen nicht (z.B. Botting 1996).

## 1. Gattungsbezeichnungen

Wenn heute von Walpole, Radcliffe, Lewis etc. gesprochen wird, so ist der Gattungsbegriff *gothic novel* nicht weit. Da diese Gattungsbezeichnung „mostly a twentieth-century coinage“<sup>1</sup> und zudem nicht die einzig mögliche ist, stellt sich die Frage, welche Bezeichnungen die Literaturgeschichten im Laufe der Zeit verwendet haben, um auf die Gattung zu verweisen.

Wenn im 19. Jahrhundert vereinzelt Gattungsbezeichnungen fallen, dann solche wie „Gothic romance“<sup>2</sup>, „Schauergeschichten“<sup>3</sup>, „Terrific school“<sup>4</sup> etc. Diese werden aber oft nur auf einzelne der für diese Arbeit relevanten Autoren angewendet<sup>5</sup>. So ist „Schauergeschichten“ nur eine Bezeichnung, die für die Romane Radcliffes gilt, nicht jedoch für die von Walpole oder Mary Shelley, die auch erwähnt werden. Die Bezeichnung „Gothic romance“ (Collier) gilt auch lediglich für Walpole bzw. sein Werk *Otranto*, nicht aber für die Werke der anderen besprochenen Autoren. Fälle, in denen Gattungsbezeichnungen auf mehr als einen Autor angewendet werden, sind aber auch stets ausschließend, d.h. die Gattungsbezeichnungen gelten nicht für alle der relevanten Autoren. So wird beispielsweise in Chambers ([1858-1860]) die Bezeichnung „Gothic romance“ bzw. „Gothic story“ (2: 139) für die Romane Walpoles und Reeves reklamiert<sup>6</sup>, nicht jedoch für die Romane Radcliffes, Lewis', Maturins, Beckfords oder Shelleys<sup>7</sup>. Nicht-ausschließende, d.h. alle relevanten Autoren erfassende Gattungsbezeichnungen sind keine Gattungsbezeichnungen im engeren Sinne, sie erlauben keine speziellere Gattungswahrnehmung: So werden z.B. in Shaw

---

<sup>1</sup> Clery 2002, 21.

<sup>2</sup> Collier (1876), 356.

<sup>3</sup> Spalding (1854), 358.

<sup>4</sup> Collier (1876), 426.

<sup>5</sup> Wenn ich davon spreche, dass ein Autor einer Gattungsbezeichnung respektive Gattung zugerechnet wird, meine ich selbstverständlich immer, dass alle oder manche seiner Werke der Gattung zugerechnet werden. Das bedeutet natürlich auch, dass manche seiner Werke anderen Gattungen zugerechnet werden können. Das gilt z.B. für Walpoles Briefe. Solche Fälle werden nicht beachtet. Diese Feststellungen gelten auch für alle weiteren Kapitel.

<sup>6</sup> Das ist wohl darauf zurückzuführen, dass die Romane in ihren Untertiteln diese Bezeichnungen selbst ‚vorgeben‘. Laut Gamer sind diese Selbstbezeichnungen ursprünglich keine Gattungsbezeichnungen (Vgl. dazu Michael Gamer, *Romanticism and the Gothic: Genre, Reception, and Canon Formation* (Cambridge: Cambridge UP, 2000) 48-49).

<sup>7</sup> Radcliffe, Lewis und Maturin firmieren vielmehr unter der Gattungsbezeichnung „terrific and gloomy style of novel writing“ (2: 474). Bei Chambers (aber nicht nur bei ihm) gibt es also mehrere Gattungsbezeichnungen von ausschließendem Charakter, einige Autoren werden einer Gattungsbezeichnung zugeordnet, andere einer anderen.

(1887) die für diese Arbeit relevanten Autoren der übergeordneten Gattung *romance* zugerechnet.

In Literaturgeschichten des 20. Jahrhunderts werden zwar auch nicht stets alle für diese Arbeit relevanten Autoren unter einer spezielleren Gattungsbezeichnung erfasst, d.h. auch im 20. Jahrhundert gibt es Literaturgeschichten, die auf manche Autoren eine Gattungsbezeichnung, auf andere Autoren eine andere oder keine Gattungsbezeichnung anwenden<sup>1</sup>, auch im 20. Jahrhundert gibt es Literaturgeschichten, die eher unpräzise übergeordnete Gattungsbezeichnungen verwenden. Anders als bei den Literaturgeschichten des 19. Jahrhunderts gibt es nun Literaturgeschichten mit einer spezielleren Gattungsbezeichnung, die auf alle Autoren appliziert wird<sup>2</sup>. Auch gibt es nun Literaturgeschichten mit mehreren spezielleren Gattungsbezeichnungen, die für alle relevanten Autoren verwendet werden.

Gattungsbezeichnungen, die im 20. Jahrhundert entweder für alle oder nur für manche der in der jeweiligen Literaturgeschichte erwähnten Autoren genutzt werden, sind z.B. *gothic novel*<sup>3</sup>, *terror novel*<sup>4</sup>, *gothic romance*<sup>5</sup>, „Gothic horror novel“<sup>6</sup>, „pseudo-historic novel of supernatural terror“<sup>7</sup>, „novel of mystery“<sup>8</sup>,

<sup>1</sup> Sampson (1941) z.B. bespricht die Romane Walpoles und Reeves an derselben Stelle in seiner Literaturgeschichte und nennt sie „Gothick' romance[s]“ (511, meine Hinzufügung). An anderer Stelle in seiner Literaturgeschichte bespricht er dann Lewis, Radcliffe und Maturin. Für sie verwendet er die Bezeichnung „tale of terror“ (610). Separat wird dann auch noch Mary Shelley besprochen. Für sie wird keine der beiden Gattungsbezeichnungen verwendet, sie gehört aber wohl zur „tale of terror“: „Mary Wollstonecraft Shelley takes her place among the immortal 'horrific' novelists [...]“ (673). Saintsbury (1911) stellt einen anderen Fall dar. Er nutzt für manche Autoren eine speziellere Gattungsbezeichnung, für andere nicht. Walpole, Reeve, Radcliffe, Beckford und Lewis werden als Vertreter der Gattung „terror-novel“ (610) bezeichnet. Maturin und Shelley, die an anderer Stelle im Buch erwähnt werden, werden keiner spezielleren Gattung zugeordnet. Auch wird kein Bezug zu den anderen Autoren hergestellt, der unter Umständen ja eine Übertragung des Gattungsbegriffes erlauben würde. Weitere Literaturgeschichten ließen sich anführen.

<sup>2</sup> Wo es eine speziellere Gattungsbezeichnung gibt, beachte ich natürlich alle Autoren (für den Zeitraum 1764 bis 1820), die unter ihr subsumiert werden. Das können selbstverständlich auch andere Autoren sein als ausschließlich die, die in der Einleitung genannt wurden.

<sup>3</sup> Zum Beispiel: Evans (1940), Ward (1953-1955), Barnard (1984), Fowler (1987), Coote (1993).

<sup>4</sup> Zum Beispiel: *The Cambridge History of English Literature* (1907-1916, 1927; gleichzeitig spricht die *CHEL* aber auch von der „novel [...] of terror, or of the far past“ (10: 60)), Saintsbury (1911), Evans (1940), Ward (1953-1955), Thornley (1968).

<sup>5</sup> Zum Beispiel: Compton-Rickett (1918), Fowler (1987). Die Gattungsbezeichnungen *gothic novel*, *terror novel* und *gothic romance* wurden kursiv gesetzt, weil sie nicht stets so geschrieben werden. So schreiben Evans (1940) und Barnard (1984) beispielsweise nicht *gothic novel*, sondern „Gothic' novel“ (146) bzw. „Gothic novel[s]“ (84, meine Einklammerung), Evans (1940) und Thornley (1968) nicht *terror novel*, sondern „novel of 'terror'“ (146) bzw. „novel of terror“ (89). Im Falle der *gothic romance* gilt ähnliches: Compton-Rickett (1918) schreibt „Gothic romance“ (355), Fowler „gothic romance[s]“ (275, meine Einklammerung).

<sup>6</sup> Coote (1993), 372.

<sup>7</sup> Lang (1912), 484.

<sup>8</sup> *The Cambridge History of English Literature* (1907-1916, 1927), 11: 299.

„novel of suspense“<sup>1</sup>, „horrid tales“<sup>2</sup>, „Tales of Mystery and of Terror“<sup>3</sup>, „romance of fantasy and horror“<sup>4</sup>, „horrific’ romance“<sup>5</sup>, „horror’ novel“<sup>6</sup>, „horror-romance“<sup>7</sup> oder „horrid’ romance“<sup>8</sup>. Auch fallen allgemeinere Gattungsbezeichnungen wie *gothic fiction*<sup>9</sup> oder „Gothic Fantasy“<sup>10</sup>. Diese werden aber in der Regel ergänzt um die konkretere Bezeichnung *gothic novel*.

Betrachtet man die Gattungsbezeichnungen im 20. Jahrhundert, so ist abschließend noch eine Auffälligkeit zu erwähnen. Bis in die sechziger Jahre des vergangenen Jahrhunderts werden (insbesondere) die Begriffe *gothic* und *terror* für Gattungsbezeichnungen genutzt<sup>11</sup> (natürlich nicht stets beide in einer Literaturgeschichte). *Terror* ist dabei der deutlich dominierende Begriff. Das ändert sich jedoch in der Folge radikal. Der Begriff *terror* wird durch den Begriff *gothic* verdrängt. Nach Thornley (1968) wird stets von *gothic fiction*, von *gothic writers*, von der *gothic novel*, von der *gothic romance* etc. gesprochen<sup>12</sup>.

<sup>1</sup> *The Cambridge History of English Literature* (1907-1916, 1927), 11: 299.

<sup>2</sup> Seccombe/Nicoll (1906), 345.

<sup>3</sup> Seccombe/Nicoll (1906), 345.

<sup>4</sup> Hudson (1912), 262.

<sup>5</sup> *The Oxford History of English Literature* (1945-1997), 9: 77.

<sup>6</sup> *The Oxford History of English Literature* (1945-1997), 9: 78.

<sup>7</sup> *The Oxford History of English Literature* (1945-1997), 9: 79.

<sup>8</sup> *The Oxford History of English Literature* (1945-1997), 9: 94.

<sup>9</sup> Zum Beispiel: Sanders (1994), Peck/Coyle (2002).

<sup>10</sup> Quennell/Johnson (1973), 283.

<sup>11</sup> Ich mache keinen Unterschied zwischen den Literaturgeschichten, die den Begriff *terror* verwenden, und den Literaturgeschichten, die (was seltener vorkommt) den Begriff *horror* verwenden, da die Begriffe in der Regel synonym gebraucht werden (siehe dazu auch Kapitel 3.2).

<sup>12</sup> Sicherlich spricht Blamires (1974) an einer Stelle noch von „horror novels“ (318), Fowler (1987) von der „tale of terrors“ (273), Coote (1993) von der „Gothic horror novel“ (372) oder Carter/McRae (1997) von der „horror fantasy“ (209) bzw. von der „Gothic horror story“ (265). All diese Bezeichnungen fallen jedoch nur auf, weil sie in der betreffenden Literaturgeschichte Ausnahmebezeichnungen sind oder weil sie relativiert werden. So spricht Blamires erst in einem Nachtrag zu seiner Besprechung der Gattung von „horror novels“, zuvor – in seiner ausführlichen Erörterung der Gattung – jedoch von der „gothick novel“ (253). Fowler spricht nur ein einziges Mal von der „tale of terrors“, aber ständig von der „gothic novel“, der „gothic romance“ oder dem „gothic genre“ (273-276). Auch ist das Unterkapitel mit „Gothic Novels“ überschrieben. Die nur einmal erwähnte Bezeichnung „tale of terrors“ wird zudem noch relativiert; die Gattung heißt „gothic novel“, die Bezeichnung „tale of terrors“ soll diese Gattung nur inhaltlich beschreiben, ist streng genommen selbst keine Gattungsbezeichnung: „The gothic novel was a tale of terrors“. Auch bei Coote wird der Begriff *horror* relativiert. Allein taugt er nicht mehr als Gattungsbezeichnung, der Begriff *gothic* hingegen schon: Die Gattung heißt „Gothic novel“ (373) oder „Gothic horror novel“ (372). Die Gattungsbezeichnung benötigt also den Begriff *gothic*, nicht aber den Begriff *horror*. Carter/McRae schließlich wiederholen die genannten Literaturgeschichten in ihrer Relativierung und vereinzelt Verwendung des Begriffes *horror*: 1) Die eigentliche, d.h. hauptsächlich verwendete, Gattungsbezeichnung lautet „Gothic novel“ (z.B. 209) 2) *Horror* allein kann nicht als Gattungsbezeichnung verwendet werden, *gothic* schon: „Gothic horror story“ (265) vs. „Gothic novel“ (z.B. 209) 3) Die Bezeichnung „horror fantasy“ ist keine Gattungsbezeichnung, sondern nur eine inhaltliche Beschreibung der Gattung, ein Hinweis auf deren Bedeutung; die Gattungsbezeichnung ist *gothic*: „The novels of the 1760s to the 1790s, however, gave the term ‘Gothic’ the generic meaning of horror fantasy“ (209). Neben diesen Literaturgeschichten, die den Begriff *terror* (bzw. *horror*) nur noch scheinbar oder nur

Eine Erklärung für diesen Wandel, für die Abschaffung der Gattungsbezeichnung *terror novel* und die alleinige Herrschaft der Bezeichnung *gothic novel* (o.Ä.) lässt sich den Literaturgeschichten nicht entnehmen; Terror ist weiterhin, d.h. in vielen der Literaturgeschichten, die *terror* nicht mehr als Gattungsbezeichnung nutzen, ein zentrales Gattungsmerkmal (siehe dazu auch Kapitel 3.2). Die Vermutung liegt nahe, dass sich die Literaturgeschichten der Forschung, welche die Gattungsbezeichnung *gothic novel* (o.Ä.) favorisiert, angepasst haben. Auch der Zeitpunkt des Wandels lässt diese Vermutung sehr plausibel erscheinen. Der Wandel in den Literaturgeschichten setzt in den 1970er Jahren ein. Zu ungefähr derselben Zeit nahm die Forschung zur Gattung an ‚Fahrt‘ auf, begann die Zahl der Forschungsarbeiten zur Gattung rasant zuzunehmen; eine ‚Verlangsamung‘ ist bis heute nicht festzustellen. Das bedeutet also, dass die vom Wandel der Gattungsbezeichnung betroffenen Literaturgeschichten vornehmlich in einer Zeit entstanden sind, da die Gattungsbezeichnung *gothic novel* besonders präsent war.

---

noch marginalisiert oder relativiert als Gattungsbezeichnung nutzen, gibt es nach Thornley (1968) natürlich auch noch die Literaturgeschichten, in denen selbst das nicht mehr geschieht, Literaturgeschichten, die ausschließlich *gothic* als Gattungsbezeichnung verwenden.

## 2. Gattungskorpus und Autorennennungen

Wenn man die Darstellung einer Gattung in der Literaturgeschichtsschreibung untersucht, sollte man auch feststellen, welche Autoren oft und welche weniger oft als Vertreter der Gattung diskutiert werden. Das letzte Kapitel aber zeigt, auf welche Probleme man dabei stößt: In einigen Literaturgeschichten gibt es einfach noch nicht die Gattung, die heute *gothic novel* heißt, die relevanten Autoren werden lediglich als Einzelautoren diskutiert oder bilden mehrere Gattungsgrüppchen<sup>1</sup>. Auch gibt es so umfassende Gattungsbezeichnungen wie *romance*, die zwar alle relevanten Autoren erfassen, aber eben keine speziellere Gattungswahrnehmung darstellen. Aufgrund dieser Probleme habe ich mich entschieden, in diesem Kapitel die Ergebnisse von zwei verschiedenen Herangehensweisen zu präsentieren. Das erste Ergebnis ist das einer gattungstranszendenten Herangehensweise. Unabhängig von konkreten Gattungsbezeichnungen soll benannt werden, in wie vielen der 41 untersuchten Literaturgeschichten jeder der in meiner Einleitung genannten Autoren als Romanautor, d.h. als Autor von Werken, die heute als *gothic novels* gelten, erwähnt wird. Das zweite Ergebnis ist dann das einer gattungsbezogenen Herangehensweise. Auch hier soll überprüft werden, wie oft die einzelnen Autoren genannt werden, hier nun aber eben als Autoren der Gattung<sup>2</sup>. Berücksichtigt werden bei dieser gattungsbezogenen Herangehensweise aber nur Literaturgeschichten, die drei Kriterien erfüllen: 1) Sie müssen eine speziellere Gattungsbezeichnung verwenden (die umfassendere Gattungsbezeichnung *romance* allein reicht nicht), 2) Sie dürfen nur eine speziellere Gattungsbezeichnung verwenden; dazu zählen auch die Literaturgeschichten, die zwar zwei speziellere Gattungsbezeichnungen verwenden, diese aber als Synonyme betrachten, d.h. über die zwei Gattungsbezeichnungen die besprochenen Autoren nicht in verschiedene Gattungsgrüppchen aufspalten<sup>3</sup>, 3) Die speziellere Gattungsbezeichnung muss auf

<sup>1</sup> Siehe z.B. Spalding (1854), Chambers ([1858-1860]) oder Collier (1876).

<sup>2</sup> Berücksichtigt werden kann in dieser statistischen Aufzählung natürlich nicht, welche der besprochenen Autoren der jeweilige Literaturhistoriker als typischere und welche er als untypischere Vertreter der Gattung bezeichnet.

<sup>3</sup> Dieses Kriterium muss allerdings näher erläutert und relativiert werden. Sampson (1941) bespricht Walpole und Reeve als Autoren der „Gothick' romance“ (511), Lewis, Radcliffe und Maturin dann an anderer Stelle als Vertreter der „tale of terror“ (610). Auch wenn sich die Darstellungen ähneln, es wird keine explizite Verbindung hergestellt, die beiden Gattungsbegriffe können nicht als Synonyme erkannt werden. Sampsons Literaturgeschichte muss folglich ausgeschlossen bleiben, weil sie zwei Gattungsgrüppchen bespricht, die nicht aufeinander bezogen

mehr als einen Autor angewendet werden. Wenn Spalding (1854) nur für die Werke Radcliffes die Bezeichnung „Schauergeschichten“ verwendet, sonst aber für keinen anderen Autor, kann man schwerlich von der Präsentation einer Gattung durch die Literaturgeschichte sprechen. Diese drei Kriterien führen dazu, dass bei der gattungsbezogenen Herangehensweise in diesem Unterkapitel die Literaturgeschichten des 19. Jahrhunderts unberücksichtigt bleiben müssen sowie einige des 20. Jahrhunderts<sup>1</sup>.

---

werden. Der Leser, zumal der gut informierte oder vorgebildete Leser, mag zwar in der Lage sein, diese Verbindung herzustellen. In dieser Untersuchung, bei diesem Kriterium geht es jedoch nicht um die Kompetenz des Lesers, sondern um die explizite, d.h. eindeutige, Darstellung der Literaturgeschichten. Literaturgeschichten, die sich in der Verschmelzung von zwei Gattungsgrüppchen zu einer Gattung auf den Leser verlassen müssen, werden somit ausgeschlossen. (Unabhängig vom zweiten Kriterium, aber mit Blick auf den Leser, müssen weitere Literaturgeschichten ausgeschlossen werden. Literaturgeschichten beispielsweise, die zwar nur einen Gattungsbegriff nennen, aber nicht deutlich machen, auf welche Autoren sie ihn beziehen, können nicht berücksichtigt werden; oder grundsätzlicher formuliert: Literaturgeschichten, die die Zuordnung von erwähnten Gattungsbegriffen zu erwähnten Autoren größtenteils dem Leser überlassen, die also zu viel Wissen voraussetzen, bleiben unberücksichtigt.)

Nicht ausgeschlossen – und damit wird das zweite Kriterium relativiert – werden jedoch Literaturgeschichten wie die von Albert (1923). Bei Sampson (s.o.) hat man es eindeutig mit zwei Gattungsgrüppchen zu tun. Auf der einen Seite steht die „Gothick‘ romance“ von Walpole und Reeve, auf der anderen Seite die „tale of terror“ von Lewis, Radcliffe und Maturin. Albert jedoch ordnet nur Reeve der „historical novel“ zu (350), während Walpole, Beckford, Radcliffe und Lewis der „terror novel“ zugesprochen werden (272). Würde man diese Literaturgeschichte aufgrund des zweiten Kriteriums ausschließen, würde man zwar höchst korrekt vorgehen, in dieser Pedanterie die tatsächlichen Sachverhalte aber übersehen. Bei Albert und ähnlichen Literaturgeschichten werden die behandelten Autoren nicht auf zwei Gattungsgrüppchen verteilt. Vielmehr wird nur eine Gattung vorgestellt, aus der eben ein einziger Autor durch die Zuordnung zu einer anderen Gattung herausfällt. In manch einer Literaturgeschichte ist dies Beckford, der nicht zur *terror novel* oder *gothic novel* gezählt wird, sondern zur *oriental novel*. Literaturgeschichten, die nur einen Autor einer anderen Gattung zuordnen, schließt das Kriterium also nicht aus, kapriziert es sich doch auf Gattungsgrüppchen. Auch nicht ausgeschlossen werden selbstverständlich Literaturgeschichten, die einen Autor oder mehrere Autoren nicht der wie auch immer bezeichneten Gattung zuordnen, diese Autoren aber auch keiner anderen Gattungen zuordnen. Eine Aufspaltung in verschiedene Gattungsgrüppchen ist auch hier nicht gegeben. In all diesen Fällen gehen die als Vertreter der Gattung bezeichneten Autoren in die Statistik mit ein, während alle anderen, d.h. also die, die entweder als einzelne einer anderen Gattung oder gar keiner Gattung zugerechnet werden, keinen Eingang in die Statistik finden, da sich diese zweite Statistik schließlich nur für die Vertreter der wie auch immer bezeichneten Gattung interessiert.

<sup>1</sup> Mehrbändige Literaturgeschichten oder solche mit verschiedenen Beiträgern werden durch die drei Kriterien nicht ausgeschlossen. In der fünfzehnbändigen *Cambridge History of English Literature* (1907-1916, 1927) werden die relevanten Autoren zwar in drei verschiedenen Bänden und von verschiedenen Beiträgern erörtert, der allen gemeinsame Gattungsbegriff *novel of terror* bzw. *terror novel* sorgt jedoch für eine explizite Verbindung. Ähnlich verhält es sich in der einbändigen, aber von vielen Beiträgern verfassten und von Pat Rogers herausgegebenen *Oxford Illustrated History of English Literature* (1987). Hier wird die Diskussion der relevanten Autoren auf zwei, von verschiedenen Beiträgern verfasste Kapitel verteilt; der in beiden Kapiteln erwähnte Gattungsbegriff *Gothic* sorgt aber für die explizite Verbindung. Diese explizite Verbindung wird auch durch die beiden Verfasser bewusst betont: Die teilweise Erörterung der Gattung im Kapitel „Restoration and Eighteenth Century (1660-1780)“ wird ergänzt um den Verweis auf die Fortsetzung der Erörterung im folgenden Kapitel „The Romantic Period (1780-1830)“ (263); dieses wiederum bezieht sich explizit auf das vorangegangene Kapitel (313).



Eine Anmerkung zu dieser zweiten Herangehensweise ist noch nötig. Im Unterschied zur ersten Herangehensweise geht es nicht nur darum, wie oft die in meiner Einleitung genannten Autoren diskutiert werden; es geht auch darum, welche Autoren die Literaturgeschichten der Gattung (des Zeitraums zwischen 1764 und 1820) überhaupt und natürlich auch wie oft zurechnen. Schließlich müssen sich die Literaturgeschichten, welche die Gattung besprechen, nicht auf ‚meine‘ Autoren beschränken. Das statistische Ergebnis der zweiten Herangehensweise bezieht also auch andere Autoren ein als ausschließlich diejenigen, die ich in der Einleitung genannt habe.

Zunächst zu den Ergebnissen der ersten Herangehensweise, d.h. zu den Autorennennungen. Hier stehen Radcliffe und Walpole an der Spitze. 41 Literaturgeschichten wurden untersucht, Radcliffe und Walpole werden jeweils in 37 Literaturgeschichten erwähnt. Die weitere Reihenfolge ist: Lewis (33), Shelley (29), Beckford (28), Maturin (23), Reeve (21).

Die Ergebnisse der zweiten Herangehensweise sind wie folgt. Berücksichtigt werden konnten 23 Literaturgeschichten<sup>1</sup>. Radcliffe wurde 23 mal genannt, Lewis 22 mal, Walpole 21 mal, Mary Shelley 15 mal, Beckford 14 mal, Maturin 13 mal, Reeve 11 mal, William Godwin 3 mal, P. B. Shelley 2 mal und Charlotte Smith sowie Fanny Burney jeweils 1 mal. Bedenkt man, dass in dem betreffenden Zeitraum (1764-1820) ‚unzählige‘ Romane ‚unzähliger‘ Autoren erschienen, die heute als *gothic novels* bezeichnet werden<sup>2</sup>, dass „about a third of all fiction published in volume form between 1796 and 1806 was frankly ‘Gothic’ in character, or at least included important scenes of sentimental terror“<sup>3</sup>, dann ist die Anzahl der besprochenen Autoren relativ gering. Die Literaturgeschichten sind sich also recht einig darüber, welche Autoren am erwähnenswertesten sind. Zudem gehen sie dabei konform mit der heutigen Forschung (oder diese mit ihnen?). Die Autoren, die ich in der Einleitung als in der heutigen Forschungsli-

---

<sup>1</sup> Diese sind: Seccombe/Nicoll (1906), *The Cambridge History of English Literature* (1907-1916, 1927), Compton-Rickett (1918), Albert (1923), Hammerton (1925), Evans (1940), Patterson (1946), Ward (1953-1955), Wilson (1958), Phelps (1962), Thornley (1968), Quennell/Johnson (1973), Blamires (1974), Clarke (1976), Barnard (1984), Fowler (1987), Rogers (1987), Coote (1993), Sanders (1994), Carter/McRae (1997), Alexander (2000), Peck/Coyle (2002).

<sup>2</sup> Zur Vielzahl der *gothic novels*, die im späten 18. und frühen 19. Jahrhundert erschienen, vgl. auch Robert Miles, „The 1790s: The Effulgence of Gothic“, *The Cambridge Companion to Gothic Fiction*, hrsg. v. Jerrold E. Hogle (Cambridge: Cambridge UP, 2002) 42 und 43.

<sup>3</sup> Robert D. Mayo, *The English Novel in the Magazines 1740-1815: With a Catalogue of 1375 Magazine Novels and Novelettes* (Evanston: Northwestern UP, 1962) 349.

teratur meistdiskutierte *gothic novelists* aufgeführt habe, werden auch in den Literaturgeschichten am häufigsten als Autoren der Gattung erwähnt.

Warum aber ist nun die Auswahl der Autoren und Werke so übersichtlich und so stabil? Warum wählen die Literaturgeschichten, die die Gattung besprechen<sup>1</sup>, stets dieselben wenigen Autoren aus, obwohl ihnen für den Zeitraum zwischen 1764 und 1820 Hunderte von *gothic novels* und nicht viel weniger Autoren zur Erörterung zur Verfügung stehen? Eine zunächst nahe liegende, aber naive Vermutung ist, dass diese Autoren einfach die besten *gothic novels* hervorgebracht haben, weswegen eben die Literaturhistoriker immer wieder dieselben Autoren zur Erörterung auswählen. Diese Vermutung ist nicht nur deswegen naiv, weil der Wert eines literarischen Werkes nichts Essentialistisches, d.h. dem Werk Inhärentes ist, sondern sich erst durch dem Werk äußerliche, variable und kontingente Wertmaßstäbe ergibt, die die Wertenden an das Werk herantragen. Vielmehr ist die Vermutung auch und vor allem deswegen naiv, weil sie die pragmatischen Gesichtspunkte, die beim Verfassen von Literaturgeschichten eine entscheidende Rolle spielen, außer Acht lässt.

Ein Literaturhistoriker, zumal einer, der allein die gesamte Geschichte einer Nationalliteratur schreiben möchte, kann seine Auswahl der zu verhandelnden Werke unmöglich ausschließlich auf seine eigene Lektüre von Primärwerken gründen. Selbst die Menge der Werke, die tatsächlich Eingang finden in eine Literaturgeschichte, ist so groß, dass der Literaturhistoriker sie kaum alle aus eigener Lektüre kennen kann. Diese Werke sind wiederum auch nur ein Bruchteil all der Werke, die die jeweilige Nationalliteratur hervorgebracht hat. Für jede besprochene Epoche, für jede besprochene literarische Gattung gilt, dass die Anzahl der Werke, die in der jeweiligen Literaturgeschichte erörtert werden, in der Regel geringer ist als die Anzahl der Werke der Epoche oder Gattung, die keinen Eingang finden. Diese Werke sind jedoch auch mitzudenken (zumindest teilweise), denn sonst können die ausgewählten Werke, d.h. die Werke, die Eingang finden in die Literaturgeschichte, keine bewusste und eigenständige

---

<sup>1</sup> Für die Literaturgeschichten, die keine Gattung, sondern nur einzelne Autoren der Gattung ohne Bezug zu derselben vorstellen, kann man nur sehr eingeschränkt von einer Auswahl sprechen. Zum einen gibt es eben keine Gattung, so dass man schwerlich von einem Gattungskorpus sprechen kann. Zum anderen führt bei diesen Literaturgeschichten meine Konzentration auf die sieben Autoren des ‚Suchrasters‘ dazu, dass andere Autoren der Gattung, selbst wenn sie in einer Literaturgeschichte behandelt werden, gar nicht wahrgenommen werden.

Auswahl sein. Der theoretische Anspruch der wirklichen Auswahl scheitert an der Anzahl der Werke<sup>1</sup>.

Wer also vermutet, die Stabilität der wenigen besprochenen Autoren von *gothic novels* und ihrer Werke in der Geschichte der englischen Literaturgeschichte sei darauf zurückzuführen, dass die Literaturhistoriker sich darüber einig sind, welche Autoren gut und welche schlecht sind, dass die Literaturhistoriker jeweils und immer wieder neu das vermeintlich Gute vom vermeintlich Schlechten gesondert haben, der muss gleichzeitig voraussetzen, dass jeder Literaturhistoriker auch einen Großteil der anderen Werke der Gattung aus eigener Lektüre kennt. Die bisherigen Ausführungen zeigen jedoch, dass das schwerlich möglich ist. Wenn man kaum etwas anderes liest als *gothic novels*, dann wäre es zwar noch gerade denkbar, mit viel Fleiß alle *gothic novels* des Zeitraums zwischen 1764 und 1820 zu lesen<sup>2</sup>. Da der Literaturhistoriker jedoch der Verfasser einer Geschichte der englischen Literatur und nicht einer Geschichte der *gothic novel* zwischen 1764 und 1820 ist – und somit für jede besprochene Epoche und Gattung den Anspruch der Lektüre-Vollständigkeit erheben müsste, um eine eigene und bewusste Auswahl vornehmen zu können –, kann man ausschließen, dass er alle oder auch nur einen Großteil der *gothic novels* aus eigener Anschauung kennt. Das kann man auch, weil die *gothic novel* in keiner der untersuchten Literaturgeschichten einen Sonderstatus genießt (warum auch?) und sich in keiner der untersuchten Literaturgeschichten als besonderes Steckenpferd des jeweiligen Literaturhistorikers erweist. Warum sollten die Literaturhistoriker also gerade in der *gothic novel* besonders belesen sein?

Wenn demnach die ‚Auswahl‘ der *gothic novels* in der jeweiligen Literaturgeschichte keine eigenständige und bewusste Auswahl der (vermeintlich) besten

---

<sup>1</sup> Siehe dazu auch Franco Meregalli, der als Literaturhistoriker beispielhaft für die spanische Literaturgeschichte feststellt, es sei „niemand [also auch nicht der Literaturhistoriker, d. Verf.] mehr in der Lage, die Masse der Primärtexte zu bewältigen“ (Franco Meregalli, „Über die literarhistorische Epocheneinteilung“, *Literaturgeschichtsschreibung in Italien und Deutschland: Traditionen und aktuelle Probleme*, hrsg. v. Frank Baasner (Tübingen: Niemeyer, 1989) 106). Warum er jedoch davon spricht, dass dies „[h]eutzutage“ so sei, ist unklar. Sicher galt dies nicht für das Mittelalter. Spätestens jedoch seit Entstehen des (Massen-)Buchmarktes in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts ist es niemandem mehr möglich, die Masse an gedruckter Literatur zu bewältigen.

<sup>2</sup> Dazu müsste man allerdings von dem praktischen Problem absehen, dass viele *gothic novels* des 18. und frühen 19. Jahrhunderts kaum oder gar nicht mehr zur Lektüre zur Verfügung stehen. Das betrifft die *gothic novels*, die keinen kanonischen Status haben, die seit langer Zeit nicht mehr verlegt werden.

Werke durch den jeweiligen Literaturhistoriker sein kann, wenn die Literaturhistoriker gar nicht auswählen können, wie kommt dann die stabile ‚Auswahl‘ der immer gleichen Autoren (und Werke) zustande? Es ist zu vermuten, dass sie gerade deswegen zustande kommt, weil sie keine Auswahl ist. Literaturgeschichten erfinden sich nicht stets neu, sondern orientieren sich an früheren Literaturgeschichten. Sie übernehmen bestehende gattungsbezogene Klassifizierungen und Kanones von ihren Vorgängern. David Perkins bringt diese Orientierung an Vorgängern, an der Tradition auf den Punkt, wenn er schreibt, dass „literary histories are made out of literary histories“<sup>1</sup>. Anders ausgedrückt: Literaturgeschichten schreiben voneinander ab. Von einer *anxiety of influence*, wie sie Harold Bloom für die großen Heroen der Literaturgeschichte postuliert<sup>2</sup>, kann bei den Verfassern von Literaturgeschichten keine Rede sein.

Ein Extrembeispiel für die Orientierung einer späteren an einer früheren Literaturgeschichte ist die Literaturgeschichte von Sampson (1941). Sampsons *Concise Cambridge History of English Literature* orientiert sich explizit an der fünfzehnbändigen *Cambridge History of English Literature* (1907-1916, 1927) als „parent work“ (xi)<sup>3</sup>. Sampsons ‚Auswahl‘ der zu behandelnden *gothic novelists* ist daher auch nur eine Übernahme von bereits Ausgewähltem. Er schreibt über die ‚Auswahl‘:

Readers of Jane Austen will remember the list of ‘horrid mystery’ novels given by Isabella Thorpe to Catherine Morland. The ‘tale of terror’ had a great run of popularity (with all classes) at the end of the eighteenth century and the beginning of the nineteenth. Some of them were trash of the most abject kind. If such a man, or even such a boy, as Shelley could perpetrate such utter rubbish as *Zastrozzi* and *St Irvyne*, the gutter scrib-

<sup>1</sup> David Perkins, *Is Literary History Possible?* (Baltimore: The Johns Hopkins UP, 1992) 73. Generell zur ‚Auswahl‘ der in (englischen) Literaturgeschichten behandelten Literatur siehe auch Herbert Grabes, „Selektionsprinzipien und Literaturbegriff in der anglistischen Literaturgeschichtsschreibung“, *Germanisch-Romanische Monatsschrift* 69, Neue Folge 38 (1988): 3-4.

<sup>2</sup> Harold Bloom, *The Anxiety of Influence: A Theory of Poetry* (Oxford: Oxford UP, 1973).

<sup>3</sup> Dieses Beispiel einer Literaturgeschichte, die sich an einer früheren orientiert, sei angeführt, auch wenn Sampsons Literaturgeschichte aufgrund des zweiten Kriteriums nicht für die obige, zweite Statistik, die sich den Autoren der Gattung widmet, berücksichtigt werden konnte. Sampson wurde nur ausgeschlossen, weil die zwei Gattungsgruppchen nicht explizit aufeinander bezogen werden, weil der Leser die Verbindung zwischen beiden erst herstellen muss – was aufgrund der Ähnlichkeit der Darstellungen aber möglich ist (siehe Fußnote 3 auf Seite 23). Sampson wird sicher keine Aufteilung in zwei Gattungsgruppchen beabsichtigt haben. Schließlich stützt er sich auf die fünfzehnbändige *Cambridge History of English Literature*, und diese bespricht nur eine Gattung, verwendet sie doch stets denselben Gattungsbegriff (den Sampson im Zuge der Kürzungen einer fünfzehnbändigen auf eine einbändige Literaturgeschichte nicht stets nennt). Bei einer weniger strengen Anwendung der Kriterien könnte man Sampson also in die Statistik aufnehmen, deren Aussage dadurch nur bestätigt werden würde. Losgelöst von diesen Überlegungen gilt aber in jedem Fall: Sampsons Literaturgeschichte ist eine Literaturgeschichte, die sich in ihrer ‚Auswahl‘ der *gothic novelists* auf literaturhistoriographische Vorgänger stützt, und in dieser Beziehung ist sie beispielhaft und typisch.

bler was not likely to do much better. And just as three or four real story-tellers have emerged from the modern horde of semi-literate murder-merchants, so three fairly considerable figures may be discussed among the producers of the tales that thrilled Catherine Morland. These are Ann Radcliffe, Matthew Gregory Lewis, and Charles Robert Maturin. (610-611)

Man vergleiche hiermit den einleitenden Teil von George Saintsburys Ausführungen über die *gothic novel* in der fünfzehnbändigen *Cambridge History of English Literature*:

Many people know that Jane Austen, in that spirited defence of the novelist's house which appears in *Northanger Abbey*, showed her grace as well as her wit by a special commendation of *Belinda*; but, even those who have forgotten this are likely to remember that the greater part of the same book turns upon satire of a certain department of novel-writing itself to which Miss Edgeworth did not contribute. To this department – the terror novel, novel of mystery, novel of suspense, or whatever title it may most willingly bear – we must now come. [...] Its own courts or precincts were populous, but with a folk, in general, astonishingly feeble. If such a man, or even such a boy, as Shelley could perpetrate such utter rubbish as *Zastrozzi* and *St Irvyne*, the gutter-scribbler was not likely to do much better. And, as a matter of fact, all those who have made exploration of the kind will probably agree that, except to the pure student, there is hardly a more unprofitable, as well as undelightful, department of literature than that of the books which harrowed and fascinated Catherine Morland and Isabella Thorpe and the 'sweet girl' who supplied them with lists of new performances piping hot and thrillingly horrid.

It is, however, not without justice that three writers – two of the first flight of this species, and one of the second – have been able to obtain a sort of exemption – if though of a rather curious and precarious character – from the deserved oblivion which has fallen on their companions. These are Ann Radcliffe, Matthew Gregory Lewis and Charles Robert Maturin. (11: 299-300)

Sicherlich ist Sampsons Literaturgeschichte ein Sonderfall, weil sie sich explizit in ein bewusstes Abhängigkeitsverhältnis zu einer anderen Literaturgeschichte begibt<sup>1</sup>. Auf diese Weise führt sie aber nur pointiert und eindrücklich vor Augen, dass Literaturgeschichten generell eben nicht aus dem historiographischen Nichts entstehen, sondern sich an ihren Vorgängern orientieren. Dieser Sachverhalt liegt wohl im Wesentlichen der Stabilität der besprochenen Autoren der Gattung in der englischen Literaturgeschichtsschreibung zugrunde.

Die pragmatische Haltung der Literaturgeschichten, sich an ihren Vorgängern zu orientieren, führt demnach zu einer ‚Zementierung‘ des überlieferten

<sup>1</sup> Der Vergleich zwischen der einbändigen *Concise Cambridge History of English Literature* und der fünfzehnbändigen *Cambridge History of English Literature* deutet in Bezug auf die ‚Auswahl‘ an *gothic novels* in englischen Literaturgeschichten noch eine weitere Erkenntnis an, die durch die Betrachtung anderer einbändiger Literaturgeschichten dann tatsächlich auch als eine solche formuliert werden kann: Vielbändige Literaturgeschichten besprechen in ihrer Darstellung der *gothic novel* nicht mehr Autoren der Gattung als einbändige Literaturgeschichten. Dies überrascht insofern, als ihnen viel mehr Raum zur Verfügung steht und sie diesen ansonsten, also jenseits ihrer Betrachtung der *gothic novel*, auch für die Einbeziehung weiterer Autoren (im Vergleich zu einbändigen Literaturgeschichten) nutzen.

Kanons der Gattung *gothic novel*<sup>1</sup>. Zur ‚Zementierung‘ ihres Kanons trägt aber auch bei, dass Literaturgeschichten, im Gegensatz zu spezialisierten literaturwissenschaftlichen Publikationen, von verlegerischer Seite auf Breitenwirksamkeit angelegt sind und damit natürlich auch einen starken kommerziellen Aspekt haben. Überspitzt formuliert bedeutet das: Literaturgeschichten sollten das schreiben oder behandeln, was die intendierte Leserschaft (respektive ‚Kundschaft‘) lesen will. Und diese Leserschaft, die vor allem aus Schülern, Studenten und bildungsbeflissenen Laien besteht, erwartet beim Griff zu einer Literaturgeschichte in der Regel nicht die Behandlung von neu- oder wiederentdeckten Autoren oder gar Versuche in experimenteller Kanonrevision, die ein neues Bild der literarischen Vergangenheit malen. Sie verlangt vielmehr nach literaturgeschichtlichem Orientierungswissen, d.h. nach tradiertem Wissen und weniger nach neuem Wissen, nach Kanonischem und weniger nach Revolutionärem. Sie interessiert sich vornehmlich für ‚die bekannte Literaturgeschichte‘, nicht für deren Problematisierung oder Dekonstruktion<sup>2</sup>, also zunächst einmal für den ersten Schritt und nicht gleich für den zweiten.

Aus literaturwissenschaftlicher Sicht muss man von den Literaturgeschichten jedoch eine kritische Distanz zum überlieferten Kanon der Gattung einfordern, d.h. man muss von ihnen die Beachtung auch anderer als der bisher stets beachteten *gothic novels* verlangen<sup>3</sup>. Natürlich ist es möglich, dass dies bereits geschehen ist, d.h. dass Literaturhistoriker Werke anderer als der stets besprochenen Autoren gelesen und beachtet haben, sich aber aus subjektiven, qualitativen Gründen gegen die Aufnahme dieser Werke in ihre Literaturgeschichte entschieden haben. Ich gehe jedoch von der sehr plausiblen Prämisse aus,

---

<sup>1</sup> Wenn Vosskamp 1989 feststellt (die nachfolgenden Jahre haben an der Gültigkeit seiner Aussage nichts geändert), dass Theorie und Praxis der Literaturgeschichtsschreibung aneinander vorbeilaufen, dass die Praxis die theoretischen Forderungen/Diskussionen (wozu eben auch die revisionistischen Kanondiskussionen gehören) kaum beachtet, dann kann der unhinterfragt tradierte Kanon der *gothic novel* als ein Beleg für diese Feststellung angeführt werden (Wilhelm Vosskamp, „Theorien und Probleme gegenwärtiger Literaturgeschichtsschreibung“, *Literaturgeschichtsschreibung in Italien und Deutschland: Traditionen und aktuelle Probleme*, hrsg. v. Frank Baasner (Tübingen: Niemeyer, 1989) 167).

<sup>2</sup> Auch David Perkins spricht von einem „conservative influence of the audience [d.h. der Leserschaft einer Literaturgeschichte, d. Verf.]“ auf den Literaturhistoriker: Dieser Einfluss verlange gattungsdefinitiv nach „traditional taxonomies“, nicht nach neuen Klassifizierungen. Zu Recht sagt Perkins aber auch, dass der Literaturhistoriker diesem Einfluss nicht stattgeben müsse. Vgl. Perkins 1992, 73.

<sup>3</sup> Dass ich mit dieser Forderung nur, geht man davon aus, dass sie unbeachtet bleiben wird, die stets konstatierte Trennung von literaturhistorischer Theorie und Praxis untermauere (siehe Fußnote 1 auf Seite 30), kann kein Grund dafür sein, sie nicht zu stellen, sie nicht als Desiderat zu formulieren.

dass dies nicht oder allerhöchstens sehr selten der Fall ist, dass die Literaturhistoriker höchstens die *gothic novels* beachtet haben bzw. aus eigener Lektüre kennen, die sie auch besprechen. Die Gründe dafür wurden erst teilweise benannt: 1) Literaturhistoriker orientieren sich an anderen Literaturgeschichten, kümmern sich also zunächst einmal um die Autoren, die schon in anderen Literaturgeschichten besprochen wurden; 2) Literaturhistoriker haben angesichts des Projektes, eine Geschichte der englischen Literatur zu schreiben, kaum Zeit, sich in jede Gattung (und Epoche) neu und vertiefend (d.h. losgelöst von und hinausgehend über die besprochenen Texte in literaturhistoriographischen Vorgängerwerken) einzulesen, schon gar nicht in eine Gattung, die lange Zeit ohnehin nicht oder kaum geschätzt wurde, nicht einmal in ihren kanonischen und besprochenen Vertretern; 3) Die abqualifizierenden Pauschalurteile über alle nicht besprochenen *gothic novels*, die sich in manchen Literaturgeschichten finden, deuten weniger darauf hin, dass der jeweilige Literaturhistoriker einzelne dieser Werke gelesen hat (dass er sie alle gelesen hat, wurde oben ja bereits ausgeschlossen), sondern eher darauf hin, dass er kein einziges dieser Werke gelesen hat<sup>1</sup>; 4) In manchen Fällen scheinen die Literaturhistoriker noch nicht einmal die von ihnen besprochenen Autoren gelesen zu haben, da ihre Urteile über und ihre Perspektiven auf diese Autoren sehr stark denen ihrer Vorgänger ähneln, sie also ihre Vorgänger anscheinend nur paraphrasiert haben: Wenn sie in manchen Fällen nicht einmal die besprochenen Autoren gelesen haben, dann ist es sehr unwahrscheinlich, dass sie sich mit nicht besprochenen Autoren der Gattung auseinandergesetzt haben; 5) Viele der nicht kanonisierten *gothic novels* sind schwer, manche gar nicht mehr zugänglich.

Ausgehend also von der Prämisse, dass die Literaturhistoriker die nicht besprochenen *gothic novels* nicht beachten, ist aus literaturwissenschaftlicher Sicht zu fordern, dass sie dies tun<sup>2</sup>. Selbst wenn sich die Texte ihrer Meinung nach als minderwertige Vertreter der Gattung herausstellen sollten, könnten sie doch an ihrem Beispiel zumindest den Unterschied zwischen guten und schlechten *gothic novels* erläutern.

---

<sup>1</sup> Zum Beispiel Sampson (1941), 611, oder Fowler (1987), 275.

<sup>2</sup> Beachten hieße hierbei, dass sie sie tatsächlich auch in ihrer Literaturgeschichte besprechen oder zumindest erwähnen und nicht nur in vorbereitender (Primär-)Lektürearbeit zur Kenntnis nehmen; ansonsten müsste man ja wieder, nun aber zu Unrecht, annehmen, dass sie nur die kanonischen Texte zur Kenntnis genommen haben.

Bei dieser Öffnung des Blicks auf bisher von den Literaturhistorikern ignorierte *gothic novels* ergibt sich natürlich ein Problem: Da ein Literaturhistoriker aus besagten Gründen nicht alle von seinen Vorgängern ignorierten *gothic novels* lesen kann, stellt sich die Frage, welche er denn in den Blick nehmen sollte und welche Kriterien dabei seinen Blick lenken. Die beste, wenn auch keine optimale Lösung<sup>1</sup> ist, einfach ohne Kriterien Texte nach dem Zufallsprinzip zu wählen. Wenn man nach festgelegten Kriterien vorgehen würde, würde man ja nur die uneingeschränkte Offenheit konterkarieren, die gegenüber anderen als den kanonischen Texten gefordert ist, würde man ja schon wieder im Vorhinein, diesmal über einen Kriterienkanon, den Blick auf die Gattung systematisch beschränken.

In jedem Falle wäre die Beachtung anderer als der stets betrachteten *gothic novels* wünschenswert. Denn es lässt sich klar sagen: Die Beachtung anderer *gothic novels* baut zum einen einfach von früheren Literaturgeschichten unhinterfragt übernommenen Pauschalurteilen über die nicht kanonischen Gattungsvertreter vor und führt zum anderen möglicherweise zu einem veränderten Verständnis der Gattung, zu einem modifizierten Gattungsbegriff. Was sich Annette Kolodny gattungsübergreifend als Konsequenz einer Beachtung bisher ignorierteter Texte erhofft, kann auch ‚gattungsintern‘ die Konsequenz einer Beachtung bisher ignorierteter Texte sein: Die „avoidance of familiar texts and authors [bzw. die zusätzliche Betrachtung weiterer Texte, d. Verf.] will help in the breaking-away from old habits of classification and interpretation“<sup>2</sup>. Liegen bei der Untersuchung einer Gattung andere, soll heißen ganz neue oder nur erweiterte, „‘data bases’“<sup>3</sup> vor, werden also (zusätzlich) bisher ignorierte Texte betrachtet, dann ist es wahrscheinlich, dass diese Texte ein neues Licht auf die Gattung werfen werden<sup>4</sup>: Neue Texte führen zu neuen Interpretationen, sie können das Verhältnis der Gattungsvertreter zueinander verändern, genauso aber auch das

<sup>1</sup> Optimal, aber eben unrealistisch, wäre die Beachtung aller Texte.

<sup>2</sup> Annette Kolodny, „The Integrity of Memory: Creating a New Literary History of the United States“, *American Literature: A Journal of Literary History, Criticism, and Bibliography* 57 (1985): 302.

<sup>3</sup> Ralph Cohen, „Genre Theory, Literary History, and Historical Change“, *Theoretical Issues in Literary History*, hrsg. v. David Perkins (Cambridge, Massachusetts: Harvard UP, 1991) 90.

<sup>4</sup> Dass die Einbeziehung neuer bzw. bisher ignorierteter Texte in die Untersuchung einer Gattung das Bild derselben modifizieren kann, hat auch Gaby Pailer in ihrer Untersuchung einer konkreten Gattung festgestellt. Vgl. Gaby Pailer, „Gattungskanon, Gegenkanon und ‚weiblicher‘ Subkanon: Zum bürgerlichen Trauerspiel des 18. Jahrhunderts“, *Kanon Macht Kultur: Theoretische, historische und soziale Aspekte ästhetischer Kanonbildungen*, hrsg. v. Renate von Heydebrand (Stuttgart: Metzler, 1998) 365-382.



Verhältnis der Gattung als ganzer zu anderen Gattungen oder zum literatur- und sozialgeschichtlichen Umfeld etc.

Ob und inwieweit die Betrachtung bisher ignoriertes Texte im konkreten Fall der *gothic novel* tatsächlich zu einem transformierten Verständnis der Gattung führt, ist schwer vorherzusagen. Möglicherweise würde sich herausstellen, dass die bisher ignorierten Texte zu Recht ignoriert wurden, dass sie am Gattungsverständnis nichts ändern und dass sie in Bezug auf die meisten Wertmaßstäbe (z.B. formal-ästhetische oder sozialgeschichtliche) schlechter abschneiden als die Texte der kanonischen Autoren der Gattung. Zumindest müssten sich die Literaturhistoriker dann aber nicht mehr den Vorwurf gefallen lassen, gänzlich von ihren Vorgängern abhängig zu sein und einen Kanon unhinterfragt weitertradiert zu haben. Zudem könnte der Unterschied zwischen guten und schlechten *gothic novels* am konkreten Beispiel erläutert werden.

Sollte die Betrachtung bisher ignoriertes Texte aber doch zu einem modifizierten Gattungsverständnis führen, dann hätte die betreffende Literaturgeschichte einen eigenen Beitrag zur Reflexion über die Gattung geleistet. Dabei wäre, aufgrund der Tatsache, dass sie eben auch nur ein paar bisher ignorierten Texten Aufmerksamkeit schenken könnte, natürlich von der Literaturgeschichte zu betonen, dass ihr Ergebnis nur ein beschränkt gültiges ist. Darin ist jedoch keine Schwäche, sondern eher eine Stärke zu sehen: Die Literaturgeschichte würde auf diese Weise beim Leser den Eindruck vermeiden, sie sei ein Faktenspeicher (diesen Eindruck erwecken leider nicht wenige Literaturgeschichten); stattdessen würde sie demonstrieren, dass sie nicht mehr sein kann als nur ein Zugang zur Gattung, sie würde sich als ein Beitrag in einem literaturwissenschaftlichen Reflexionsprozess zeigen<sup>1</sup>. Da die verschiedenen Literaturgeschichten (wenn sie nach dem beschriebenen Zufallsprinzip vorgehen) schwerlich dieselben bisher ignorierten Texte betrachten würden, würden sie einander in diesem Reflexionsprozess zudem sinnvoll ergänzen.

---

<sup>1</sup> Selbstverständlich hätte die Literaturgeschichte auch jenseits der *gothic novel*, d.h. bei allen anderen Gattungen (Epochen oder auch nur einzelnen literarischen Werken), die Aufgabe, den Eindruck des Faktischen und Absoluten zu vermeiden.

### **3. Gattungswahrnehmung**

#### **3.1 Gattungstheorie, Eingrenzung der Perspektive**

Die Gattungstheorie hat es bis heute nicht vollbracht, Kriterien zu bestimmen, die es erlauben, Gattungen trennscharf zu differenzieren oder einzelnen literarischen Werken je eine, ihnen sozusagen ontologisch anhaftende Gattungszugehörigkeit nachzuweisen. Das ist jedoch keine Fehlleistung der Gattungstheorie. Gattungen sind keine ontologischen Gebilde mit klaren Grenzen, sondern „offene Systeme [...], deren Charakter nur durch ein Bündel von unterschiedlichen formalen, strukturellen und thematischen Kriterien beschrieben werden kann“<sup>1</sup>. Die meisten Merkmale, die einer Gattung zugeschrieben werden, teilt sie mit anderen Gattungen. Es ist die Gesamtheit aller Merkmale, ihr Kriterienbündel, das sie zur Gattung macht. Dieses Kriterien- oder Merkmalsbündel ist aber in den allermeisten, wenn nicht in allen Fällen eine Abstraktion, die zur Bestimmung des prototypischen Vertreters der Gattung taugt, jedoch in der Regel nicht auf das konkret vorkommende literarische Werk zutrifft, das die gattungstypischen Merkmale nur zum Teil aufweist<sup>2</sup>. Gattungszugehörigkeit ist somit nichts Essentielles, sondern etwas Graduelles. Je weniger gattungstypische Merkmale das einzelne Werk aufweist, desto problematischer wird seine Zuordnung zur Gattung, desto mehr ist sie der Wahrnehmung und Entscheidung des Lesers überlassen und somit nicht mehr allein eine Frage von Texteigenschaften, sondern eben auch eine der Rezeption<sup>3</sup>. Hinzu kommt, dass ein Werk meist nicht nur Merkmale besitzt, die zum Merkmalsbündel einer bestimmten Gattung gehören, sondern auch solche, die typisch für andere Gattungen sind. Ein literarisches Werk kann so mehr als einer Gattung angehören.

<sup>1</sup> Peter Wenzel, „Gattung, literarische“, *Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie: Ansätze – Personen – Grundbegriffe*, hrsg. v. Ansgar Nünning, 2., überarbeitete und erweiterte Aufl. (Stuttgart: Metzler, 2001) 204.

<sup>2</sup> Vgl. dazu auch Wenzels Erörterung von Wittgensteins Konzept der ‚Familienähnlichkeit‘: Peter Wenzel, „Gattungstheorie und Gattungspoetik“, *Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie: Ansätze – Personen – Grundbegriffe*, hrsg. v. Ansgar Nünning, 2., überarbeitete und erweiterte Aufl. (Stuttgart: Metzler, 2001) 209.

<sup>3</sup> Wenzel geht gar so weit, „die Zahl der erkannten Merkmalsähnlichkeiten“ als eine „Frage subjektiven Ermessens“ zu bezeichnen und aus diesem Grund „die Entscheidung über die Zugehörigkeit eines Werks zu einer Gruppe [d.h. Gattung, d. Verf.] dem Urteil des Betrachters“ zu überlassen (Wenzel 2001, 209). Bei ihm ist also nicht nur die Frage, wie viele Gattungsmerkmale ein Werk aufweisen muss, um einer Gattung anzugehören, eine Frage der Rezeption, sondern sogar die Frage, ob ein Merkmal eines Textes überhaupt erst ein Gattungsmerkmal ist, d.h. ob es einem Merkmal aus dem Merkmalsbündel einer Gattung entspricht.

Die Gattung selbst ist aber auch nichts Festgefügtes. Der genannte offene Systemcharakter ergibt sich nicht nur daraus, dass die gattungskonstitutiven Merkmale auch von anderen Gattungen genutzt werden<sup>1</sup>, sondern ebenso daraus, dass Gattungen einem historischen Wandel unterliegen: „Die Gattung [...] ändert sich in ihren primären Merkmalen. Als statisch beschreibbares Gebilde existiert sie gar nicht“<sup>2</sup>. Das gattungskonstitutive Merkmalsbündel verändert sich also diachron<sup>3</sup>.

Um es noch einmal kurz zusammenzufassen: Gattungen sind keine geschlossenen Systeme, d.h. sie sind weder synchron von anderen Gattungen trennscharf abzugrenzen (ihre Merkmale können auch von anderen Gattungen genutzt werden) noch diachron stabil (ihre Merkmalsbündel verändern sich mit der Zeit). Ebenso flexibel steht es um die Zugehörigkeit von Texten zu Gattungen: Ein Text muss weder nur einer Gattung angehören (er kann z.B. an den Merkmalsbündeln mehrerer Gattungen partizipieren) noch muss seine Gattungszugehörigkeit immer exakt bestimmbar sein (ein Text erfüllt oft nur wenige Merkmale einer Gattung). Diese Kurzdarstellung zum Status von Gattungen und Gattungszugehörigkeiten ist natürlich eine grobe Simplifizierung. Es scheint mir aber dennoch nicht anmaßend, zu behaupten, dass mit dieser Kurzdarstellung die wesentlichen Erkenntnisse der Gattungstheorie zusammengefasst sind.

Gattungen und Gattungszugehörigkeiten können also grundsätzlich nur in Verbindung mit (Gattungs-)Merkmalen verstanden werden. Wenn man nun untersucht, wie die Literaturgeschichten die *gothic novel* als Gattung wahrnehmen, muss man dieser zentralen Stellung von Merkmalen Rechnung tragen. Daher sollen in der Folge die Merkmale betrachtet werden, welche die Literaturgeschichten immer wieder betonen und ins Zentrum der Gattung stellen. Diese Merkmale sind: Terror, Übernatürlichkeit und Mittelalter- respektive Vergangenheitsbezug<sup>4</sup>.

---

<sup>1</sup> Vgl. Ulrich Suerbaum, „Text, Gattung, Intertextualität“, *Ein anglistischer Grundkurs: Einführung in die Literaturwissenschaft*, hrsg. v. Bernhard Fabian, 8., durchgesehene und ergänzte Aufl. (Berlin: Schmidt, 1998) 87.

<sup>2</sup> Suerbaum 1998, 93.

<sup>3</sup> Vgl. auch Martin Goch, *Der englische Universitätsroman nach 1945: "Welcome to Bradbury Lodge"* (Trier: Wissenschaftlicher Verlag Trier, 1992) 25.

<sup>4</sup> Oftmals werden diese Merkmale der Gattung explizit zugewiesen, d.h. sie werden für die Gattung als ganze genannt. In manchen Fällen erfolgt die Zuweisung jedoch mehr oder minder implizit. Das bedeutet in den meisten dieser Fälle, dass das betreffende Merkmal in den Erörterungen aller oder fast aller Autoren, nicht aber generell für die Gattung als ganze genannt wird.

### **3.2 Die Gattung und das Merkmal des Terrors**

Betrachtet man alle Literaturgeschichten, in denen die Gattung *gothic novel* (unter welcher Gattungsbezeichnung – *gothic novel*, *gothic romance*, *terror novel* etc. – auch immer) existiert<sup>1</sup>, so stellt man fest, dass das Merkmal des Terrors (bzw. Horrors)<sup>2</sup> unter allen Merkmalen das wichtigste ist. Es ist das Merkmal, das am häufigsten genannt wird. Es ist das Merkmal, das in einigen Fällen als einziges Merkmal der Gattung explizit zugewiesen wird. Es ist das Merkmal, das oftmals die Gattungswahrnehmung dominiert. Zudem ist es das Merkmal, das auch schon in einigen Literaturgeschichten des 19. Jahrhunderts eine zentrale oder auffällige Rolle spielt, also in Literaturgeschichten, die in der Regel noch keinen Gattungszusammenhang für die verschiedenen Autoren postulieren.

Letzteres gilt für die Literaturgeschichten von Spalding (1854), Chambers ([1858-1860]), Collier (1876), Shaw (1887), Laing ([ca. 1895]) und Courthope (1895-1910). Spalding (1854) erwähnt in seiner Literaturgeschichte Walpole, Radcliffe und Shelley. Sie alle werden nur in Halbsätzen vorgestellt. Auffällig ist dabei lediglich die Darstellung Radcliffes. Spalding bezeichnet ihre Romane als „Schauer geschichten“ (358). Er identifiziert also an Radcliffes Werk das Merkmal des Terrors<sup>3</sup> als charakteristisch, leitet aus ihm eine Gattungsbezeichnung

---

Diese impliziten Nennungen betreffen insbesondere die Merkmale der Übernatürlichkeit und des Mittelalter- respektive Vergangenheitsbezugs, kaum jedoch das Merkmal des Terrors.

<sup>1</sup> Die methodologische Strenge, die in Kapitel 2 über Existenz oder Nicht-Existenz der Gattung in einer Literaturgeschichte entscheidet, wird in diesem Kapitel, das sich weniger für Konsequenz und Reichweite von Gattungsbegriffen als vielmehr für die Wahrnehmung des Terror-Merkmals interessiert, nicht angewendet.

<sup>2</sup> Auch wenn beide Begriffe auf Ähnliches verweisen, Synonyme sind sie selbstverständlich nicht: „An explicit representation of threat induces horror, whereas terror depends on obscurity. The difference turns on materiality. Terror is an affair of the mind, of the imagination; when the threat takes a concrete shape, it induces horror, or disgust. When Radcliffe’s heroines fear physical injury or rape, they react with horror; when the inciting object is immaterial, such as the suggestion of preternatural agency or the ghostly presence of the divine in nature, they experience uplifting terror. Radcliffe’s is a Gothic of sublime terror; Lewis’s, of horror, of physicality observed with ‘libidinous minuteness’“ (Robert Miles, „Ann Radcliffe and Matthew Lewis“, *A Companion to the Gothic*, hrsg. v. David Punter (Oxford: Blackwell, 2000) 41). Die Literaturgeschichten behandeln beide Begriffe aber in der Regel als Synonyme; oder sie verwenden sie ohne differenzierende Erläuterungen, so dass der nicht vorgebildete Leser sie als Synonyme begreifen muss. Aus diesem Grunde verwende ich in der Folge meist nur einen Begriff, d.h. den des Terrors (der von den Literaturgeschichten häufiger benutzt wird).

<sup>3</sup> Man muss davon ausgehen, dass in der englischsprachigen Originalausgabe von Spaldings Literaturgeschichte Schauer mit „terror“ oder einem ähnlichen Begriff (z.B. „horror“) erfasst wird.

ab. Diese Gattungsbezeichnung ist aber eben nur eine autorenspezifische, die die Werke Radcliffes untereinander verbindet. Auf die beiden anderen Autoren wird sie nicht ausgedehnt. Auch das Merkmal des Terrors wird für diese Autoren nicht reklamiert<sup>1</sup>.

Ähnlich, aber dennoch anders, geht die Literaturgeschichte von Collier (1876) vor. Auch Collier nennt das Merkmal des Terrors lediglich für Radcliffe<sup>2</sup>. Auch er identifiziert dieses Merkmal als dasjenige, das für die Werke Radcliffes charakteristisch ist und auch er nutzt es für eine Gattungsbezeichnung. So ordnet er Radcliffe der „Terrific school“ (426) zu. Diese Bezeichnung unterscheidet sich jedoch signifikant von der Bezeichnung „Schauergeschichten“ bei Spalding. Während Spalding mit dieser Bezeichnung nur die Werke Radcliffes untereinander gattungsmäßig kontextualisiert, impliziert Collier mit der Bezeichnung „Terrific school“ eine Gattung, der mehr als nur ein Autor angehört<sup>3</sup>. Collier weitet also die Gültigkeit seiner durch das Merkmal des Terrors gestifteten Gattungsbezeichnung auf mehrere Autoren aus, wendet die Gattungsbezeichnung aber dennoch nur auf einen Autor an, benennt mit Radcliffe nur einen Autor, der der Gattung angehört.

Wie bei Spalding und Collier erfährt auch bei Chambers ([1858-1860]) das Merkmal des Terrors eine besondere Aufmerksamkeit. Auch bei ihm wird das Merkmal für eine Gattungsbezeichnung genutzt. Seine Bezeichnung „terrific and gloomy style of novel writing“ (2: 474) wird aber nicht bloß, wie bei Spalding und Collier, auf Radcliffe angewendet, sondern ebenso auf Lewis und Maturin<sup>4</sup>. Man kann bei Chambers also schon von einem expliziten Gattungszusammenhang sprechen. Dieser Gattungszusammenhang wird aber noch nicht so deutlich markiert wie in Literaturgeschichten des 20. Jahrhunderts. So wird zwar in der Besprechung von Radcliffe und Lewis jeweils das Merkmal des Terrors her-

---

<sup>1</sup> Es zeigen sich generell keine Gemeinsamkeiten in den Darstellungen der drei Autoren.

<sup>2</sup> Die anderen Autoren zeichnen sich bei Collier aber auch nicht durch andere Merkmale aus. Collier nennt keine Merkmale, die ihre Werke charakterisieren. Das liegt v.a. daran, dass er mit Ausnahme von Walpole ihre Vorstellung auf die stichwortartige Nennung ihrer Lebensdaten und ihrer Hauptwerke in einer „Supplementary List“ (die zusätzlich zu den ausführlicher besprochenen *novelists* noch weitere *novelists* nennt) beschränkt (426f.). Jegliche Interpretation, Klassifizierung oder Bewertung ihrer Werke, also all das, was zu einer Nennung von Merkmalen führen würde, unterbleibt.

<sup>3</sup> Einer Schule kann schließlich nicht nur ein Autor angehören.

<sup>4</sup> Shelley wird nicht explizit zu dieser Gattung gezählt. Da bei ihr aber ebenso das Merkmal des Terrors hervorgehoben wird, scheint er sie implizit dazuzuzählen (2: 472ff.). Bei Walpole, Reeve und Beckford hingegen wird das Merkmal nicht erwähnt. Sie scheinen also nicht zur besagten Gattung zu gehören.

vorgehoben, die Gattungsbezeichnung „terrific and gloomy style of novel writing“ fällt aber noch nicht. Auch werden die beiden Autoren nicht explizit aufeinander bezogen. Beides geschieht erst ca. 300 Seiten später, im Zuge der Erörterung Maturins: „[...] Maturin came forward in 1807 as an imitator of the terrific and gloomy style of novel writing, of which Monk Lewis was the modern master. Its higher mysteries were known only to Mrs Radcliffe“ (2: 474). Gattungsbezeichnung und Gattungszusammenhang werden also nur beiläufig und gewissermaßen erst *post festum* etabliert.

Spalding, Collier und Chambers nutzen also schon (auf unterschiedliche Weise) das Merkmal des Terrors für Gattungsbezeichnungen, so beschränkt deren Geltungsbereich auch sein mag oder so wenig ‚offensiv‘ sie auch vertreten werden mögen. Anders ist dies bei Shaw (1887) und Courthope (1895-1910). Beide gliedern die heute als *gothic novelists* bezeichneten Autoren in die umfassendere Gattung der *romance* ein, verwenden keine spezielleren Gattungsbezeichnungen, dementsprechend auch keine, die sich aus dem Merkmal des Terrors herleiten. Dennoch spielt bei ihnen das Merkmal des Terrors eine besondere Rolle.

Bei Shaw bedeutet die Eingliederung von Walpole, Reeve, Radcliffe, Lewis, Maturin und Shelley in die umfassendere Gattung der *romance*, dass sie von einem nicht als *gothic novelist* zu bezeichnenden Autor wie G. P. R. James, der wie sie als Autor von *romances* erörtert wird, gattungsmäßig nicht differenziert werden. Das ist jedoch nur terminologisch zutreffend. Shaws Darstellung zeigt nämlich, dass er zwar keine speziellere Gattungsbezeichnung verwendet, die die genannten Autoren von G. P. R. James differenzieren würde, dass jene wie dieser eben lediglich als Autoren von *romances* deklariert werden, dass er sie in der Wahrnehmung aber sehr wohl von ihm separiert. Dies geschieht über das Merkmal des Terrors.

Shaw definiert die *romance* folgendermaßen:

Romances properly so called; *i.e.* works of narrative fiction, embodying periods of ancient or middle-age history, the adventures of which are generally of a picturesque and romantic character, and the personages [...] of a lofty and imposing kind. (480)

Das Merkmal des Terrors spielt in der Definition also keine Rolle. Auch in der Darstellung von James erwähnt Shaw dieses Merkmal nicht. Bei ihm konzentriert er sich v.a. auf die postulierten Merkmale der *romance*. So erwähnt er z.B.

die „chivalric and Middle-Age scenes“ oder die „innumerable pictures of battles, tournaments, hunting-scenes, and old castles“ (beide 484). Die Darstellung der heute als *gothic novelists* bezeichneten Autoren präsentiert sich ganz anders. Die genannten Merkmale der *romance* treten in den Hintergrund, werden zum Teil gar nicht mehr genannt. Stattdessen wird das Merkmal des Terrors betont und bei allen als zentral identifiziert<sup>1</sup>. Die Autoren werden so implizit über das Merkmal des Terrors<sup>2</sup> verbunden und von James, dem das Merkmal ja nicht zugesprochen wird, abgegrenzt.

Bei Courthope stellt die Erörterung Walpoles, Radcliffes und Lewis' nur einen Teil der Erörterung der jahrhundertealten Tradition der *romance* dar<sup>3</sup>. Die Merkmale, die für die drei Autoren besprochen werden, werden dabei stets auch für alle anderen oder viele andere *romances* seit dem Mittelalter geltend gemacht. So zeichnen sich sowohl *romances* des Mittelalters als auch *romances* späterer Zeiten durch das Merkmal des Mittelalterbezugs aus, d.h. sie verkörpern den „spirit of chivalry“ (6: 424) und sind verbunden mit dem „feudal system“ (6: 424). Daran knüpfen Walpole, Radcliffe und Lewis durch ihren Versuch, „Gothic manners“ (6: 430) zum Ausdruck zu bringen und die „feudal romance“ wiederzubeleben (6: 430), an. Das erhöhte Maß der „imagination“ gilt ebenso für die Tradition der *romance* (6: 424 und 426) wie für Walpole, Rad-

---

<sup>1</sup> Für Walpoles *Otranto* wird „the passion of mysterious, superstitious terror as the prime mover“ (481) reklamiert und für die Werke Radcliffes wird „the feeling of terror“ als „the principal thing aimed at“ (483) ausgegeben. Lewis, Maturin und Shelley werden explizit an den zuvor von Shaw für Radcliffe besprochenen „effect“ (483) des Terrors angeschlossen (siehe Paragraph 4 auf Seite 483f.). Bei Reeve wird zwar nicht explizit auf das Merkmal des Terrors referiert (sie wird in nur zwei Sätzen abgehandelt), dafür wird sie aber explizit in Analogie zu Walpole gesetzt (481), wodurch seine Merkmale – zumal das zentrale Merkmal des *Terrors* – auch für sie Geltung besitzen.

<sup>2</sup> *Terror* ist in Shaw mit mehreren anderen Begriffen verschränkt: *fear*, *mystery*, *suspense*, *horror*. So fungiert „mysterious“ in der Darstellung von Walpoles *Otranto* als Spezifikator von „terror“ („mysterious [...] terror“ (481)) und in der Erörterung der *romances* von Radcliffe als Spezifikator von „suspense“ (482). Dadurch ist nicht nur der Begriff *mystery* mit den beiden anderen verbunden, sondern ebenso eine lose Beziehung dieser beiden anderen Begriffe zueinander hergestellt, die sich an anderer Stelle noch verstärkt. Nun fungiert, wieder in der Erörterung Radcliffes, *terror* in seiner adjektivischen Form als Spezifikator von *suspense* und, eine weitere Verschränkung vollziehend, ebenso von *fear* (482). Auch der Begriff *horror* wird nun, völlig überraschend, da doch sonst von *terror* die Rede war, ohne Bedeutungs-differenzierung (was ihn wohl zum Substitut des letztgenannten Begriffs macht) eingeführt. Diese Verschränkungen führen dazu, dass all diese Begriffe, die auch nicht genauer erläutert werden, semantisch kaum voneinander zu trennen sind. Zu behaupten, sie stellten mehrere verschiedene Konzepte oder Merkmale dar, scheint mir daher unangemessen. Auch in einigen anderen Literaturgeschichten scheinen diese Begriffe (bzw. diejenigen dieser Begriffe, die benutzt werden) als ein Merkmal zu fungieren. Der Begriff *alarm* kann dabei noch hinzukommen.

<sup>3</sup> Wie Shaw trennt Courthope Beckford, welchen er auch bespricht, von den anderen Autoren. Wie bei Shaw scheint diese Trennung auf das orientalische Moment in seinem Werk *Vathek* zurückzuführen zu sein (430f.).

cliffe und Lewis, die nach Jahren der *novel*<sup>1</sup> und der klassizistischen Vorherrschaft (z.B. 5: 362f. und 6: 428) ein „experiment to enlarge the borders of imagination“ (6: 431) durchführen. Auch die Merkmale „mystery“ und „marvel“ teilen Walpole, Radcliffe und Lewis (6: 430) mit vielen ihnen um Jahrhunderte vorausgehenden *romances* (6: 426). Das einzige Merkmal nun, dass zu einer Differenzierung von bzw. innerhalb der Tradition der *romance* führt, ist das des Terrors (bzw. des „horror“ (6: 430)). Im Gegensatz zu Shaw, der dieses Merkmal für all die von ihm besprochenen Autoren von *romances* reklamiert, die heute als *gothic novelists* gelten, appliziert Courthope es lediglich auf Lewis; Walpole und Radcliffe wird es nicht zugesprochen<sup>2</sup>.

Laing ([ca. 1895]) schließlich unterscheidet sich sowohl von Spalding, Collier und Chambers einerseits als auch von Shaw und Courthope andererseits: Weder nutzt er das Merkmal des Terrors schon für eine Gattungsbezeichnung wie die Erstgenannten noch werden die relevanten Autoren wie bei den Letztgenannten gemeinsam der umfassenderen Gattung *romance* zugeordnet. Mit allen erwähnten Literaturgeschichten verbindet seine Literaturgeschichte jedoch die Betonung oder Wahrnehmung des Merkmals Terror. Er erwähnt Walpole, Radcliffe, Mary Shelley und Beckford kurz als Romanautoren. Während er bei Beckford nicht von Terror spricht<sup>3</sup>, spricht er bei Walpole und Radcliffe fast ausschließlich davon. Terror ist für ihn das Merkmal, das ihren Romanen ihren Charakter verleiht. So schreibt er über Walpoles *Otranto* nichts anderes, als dass es „a book full of ghosts and other supernatural horrors“ (143) sei<sup>4</sup>. Über Radcliffe schreibt er nicht mehr als: „[...] Mrs. Anne [sic] Radcliffe, a lady who was fond of writing novels that are dangerous to read at dead of night. Her *Romance of the Forest*, and *Mysteries of Udolpho*, are creepy and horrible“ (143). Shelley charakterisiert er zwar nicht ganz so reduktionistisch, aber auch für sie bzw. ihren *Frankenstein* hebt er insbesondere das Schauerhafte hervor (189).

<sup>1</sup> Die Tradition der *novel* betrachtet Courthope als eine Tradition, die der der *romance* schon seit der Antike gegenübersteht (6: 423).

<sup>2</sup> Courthope beansprucht das Merkmal zwar auch für andere Autoren, nämlich für die „Germans“ (6: 430), die Lewis zu übertreffen versuchte (6: 430); er beansprucht es aber eben nicht für Walpole und Radcliffe und auch nicht für die *romances*, die er zuvor vorgestellt hat. Innerhalb der von Courthope erläuterten Tradition der *romance* ist Lewis der einzige, dem dieses Merkmal zugesprochen wird. Es hebt ihn also innerhalb dieser Tradition hervor.

<sup>3</sup> Die Erwähnung des Orientalischen in *Vathek* ist ihm wichtiger (143).

<sup>4</sup> Übernatürlichkeit scheint hier auch ein Merkmal zu sein, ist aber dem des Terrors klar untergeordnet. Der Terror ist das Ziel des Werkes, Übernatürlichkeit nur der Weg dorthin; oder: das Merkmal der Übernatürlichkeit ist nur eine nähere Bestimmung des Terror-Merkmals.



Zu Beginn des 20. Jahrhunderts wird bei Mathew (1901), Garnett/Gosse (1903) und Seccombe/Nicoll (1906) das Merkmal des Terrors dann wieder für Gattungsbezeichnungen genutzt. Bei Seccombe/Nicoll und bei Garnett/Gosse zeigen sich dabei jedoch Inkonsistenzen. Seccombe/Nicoll nennen die Gattung „Tales of Mystery and of Terror“ oder auch „‘horrid’ tales“ (beide 345). Ihr Betätigungsfeld ist, wie sie an Radcliffe erörtern, das „sensational and blood-curdling business“ (346). Terror wird also als zentrales, ja herausragendes Merkmal der Gattung exponiert. Angesichts dieser Tatsache ist es verwunderlich, dass Beckfords *Vathek* nur der Gattung der „Oriental tale“ oder „Eastern tale“ (beide 347) zugerechnet wird<sup>1</sup> (literarische Werke können schließlich, wie in 3.1 erörtert, mehr als einer Gattung angehören<sup>2</sup>). In *Vathek* ist das Merkmal des Terrors nicht weniger wichtig als in den Werken, die Seccombe/Nicoll als „‘horrid’ tales“ bezeichnen. Es ist unwahrscheinlich, dass die beiden Literaturhistoriker dies übersehen haben. Welche Erklärung, abgesehen von der der Nachlässigkeit, kann es für *Vatheks* Ausschluss aus der Gattung geben? Seccombe/Nicoll könnten Vertreter eines essentialistischen Gattungsverständnisses sein, d.h. sie könnten der Ansicht sein, ein literarisches Werk habe einen absoluten Gattungsstatus, könne nur einer Gattung angehören. Diese Ansicht wäre aber selbst zu ihrer Zeit unzeitgemäß gewesen. Auch lässt die Literaturgeschichte insgesamt diesen Schluss nicht zu. Es bleibt nur eine Erklärung übrig, die jedoch die von Seccombe/Nicoll postulierte herausragende Stellung des Terror-Merkmals unterminiert: Es muss andere Gattungsmerkmale geben, die alleine oder im Verbund so wichtig wie das Terror-Merkmal sind oder sogar wichtiger, da sie (oder es, falls es nur eines ist) *Vathek* aus der Gattung ausschließen können, während der Terror in *Vathek* diesen nicht in die Gattung ‚einzuschließen‘ vermag. Welche das sein könnten, bleibt im Dunkeln.

---

<sup>1</sup> Seccombe/Nicoll sind kein Einzelfall. Auch andere Literaturgeschichten schließen *Vathek* wegen seiner Zugehörigkeit zur Gattung der orientalischen Erzählung aus der Gattung aus, ganz unabhängig davon, ob sie diese Gattung nun *terror novel* oder *gothic novel* nennen (siehe z.B. *The Oxford History of English Literature* (1945-1997), 8: 491ff.).

<sup>2</sup> Siehe dazu beispielsweise Buchan (1923) oder Patterson (1946). Buchan bezeichnet *Vathek* als „link between the Gothic tale of terror and the fashionable cult of Arabian fable“ (383), reduziert *Vathek* also nicht auf eine Gattung. Genauso wenig tut das Patterson, der *Vathek* zwar als „Eastern tale“ oder „Oriental novelette“ (beide 179) bezeichnet und nicht als Werk der „Tale of Terror“ (z.B. 177), dann aber konstatiert: „[...] it had neither predecessor nor successor, but may be regarded as a kind of Eastern cousin of the Tale of Terror“ (179f.).

In Garnett/Gosse sind Radcliffe, Lewis, Beckford, Maturin und Shelley Vertreter der „School of Terror“ (4: 86)<sup>1</sup>. Es gibt jedoch mit „Supernatural Fiction“ (4: 86) noch eine zweite Gattungsbezeichnung, die sich der Dominantsetzung des Merkmals der Übernatürlichkeit verdankt. Beide Gattungsbezeichnungen fungieren jedoch nicht als Synonyme. Die Behandlung Walpoles zeigt, dass „Supernatural Fiction“ als ‚Obergattung‘, „School of Terror“ als ‚Untergattung‘ gilt: „Supernatural Fiction“ wird auf alle Autoren inklusive Walpole angewendet, „School of Terror“ auf alle Autoren exklusive Walpole. Warum allerdings diese Unterscheidung gemacht wird, warum Walpole das Merkmal des Terrors implizit abgesprochen wird bzw. warum bei ihm nicht wie bei allen anderen „fear“ als „the dominant passion“ (4: 86) identifiziert wird, ist nicht nachvollziehbar.

Auch die *Cambridge History of English Literature* (1907-1916, 1927) geht inkonsequent mit dem Merkmal des Terrors um. Indem sie dieses Gattungsmerkmal dominant setzt, diese Dominantsetzung gleichzeitig aber auch wieder ungewollt unterminiert<sup>2</sup>, ähnelt sie insbesondere der Literaturgeschichte von Seccombe und Nicoll. C. E. Vaughan, der den betreffenden Teil im 10. Band der *Cambridge History* geschrieben hat, stellt zwei Vertreter der Gattung vor, Walpole und Reeve<sup>3</sup>. Nachdem Vaughan durch die Gattungsbezeichnung „novel [...] of terror, or of the far past“ (10: 60) oder auch nur „novel of terror“ (10: 62) und die Besprechung Walpoles den Terror als zentral für die Gattung etabliert hat, erörtert er mit Reeve den zweiten Gattungsvertreter. Dabei fallen Aussagen wie „In Walpole’s book, the chief appeal was to ‘terror’ and to the romantic past. In *The Old English Baron*, these have sunk into little more than trimmings“ oder „The Gothic element and the element of terror being thus disposed of, nothing is left but that which ‘engages the heart on its behalf’ [...]“ (beide 62). Reeve kann also ein Vertreter der „novel of terror“ sein ohne das Merkmal des Terrors zu besitzen. So argumentierend gesteht Vaughan ungewollt ein, dass die Gattungsvertreter jenseits des Terror-Merkmals Gemeinsamkeiten haben, dass die Gattung mehr (Merkmale) zu bieten hat als bloßen Terror.

---

<sup>1</sup> Shelley wird implizit und erst an anderer Stelle in der Literaturgeschichte an diese Schule angeschlossen (4: 181).

<sup>2</sup> Gleiches geschieht mit dem ebenso dominant gesetzten Gattungsmerkmal des Vergangenheitsbezugs.

<sup>3</sup> Die anderen, zeitlich später anzusiedelnden Autoren der Gattung werden losgelöst von dieser Besprechung in Band 11 und 12 von George Saintsbury bzw. Harold Child erörtert.

Albert (1923) ist ein eindrucksvolles Beispiel für einen Literaturhistoriker, den die exponierte Wahrnehmung des Terror-Merkmals durch seine Vorgänger so stark beeinflusst hat, dass er selbst nicht mehr in der Lage zu sein scheint, etwas anderes in der Gattung zu sehen. Die Macht der Tradition lenkt seinen Blick auf die Gattung. Er beginnt seine Ausführungen über die Gattung (wie so viele Literaturgeschichten) mit einer Erörterung Walpoles. Die Gattung oder „large school“ (272), deren erster Vertreter Walpole sei, trägt bei Albert zunächst keinen Namen. Dann heißt es jedoch, dass sie manchmal „the ‘terror school’“ (272) genannt werde. Von nun an nimmt Albert sie auch und nur noch als solche wahr. Der nächste Abschnitt wird ganz selbstverständlich mit „Other Terror Novelists“ (272) überschrieben. Was zunächst nur ein Zitat ist, wird nun zur vermeintlich eigenen Meinung, bekommt gar absolute, faktische Züge. Eine andere Perspektive auf die Gattung, eine Perspektive jenseits der Gattungsbezeichnung *terror novel* wird nicht mehr in Erwägung gezogen. Bei allen Vertretern der Gattung wird nun das Schauerhafte hervorgekehrt. In einem quasi hermeneutischen Zirkel führt die übernommene Gattungsbezeichnung automatisch zur Wahrnehmung des Schauerhaften bei den Gattungsvertretern, während dieses exponiert wahrgenommene Schauerhafte eben wiederum die Wahl der Gattungsbezeichnung ‚legitimiert‘.

Sampson (1941) postuliert Terror als zentrales, der Gattung „tale of terror“ (610) ihren Namen gebendes Merkmal. Wie Garnett/Gosse zuvor zählt er aber nicht alle von mir in der Einleitung erwähnten Autoren (bzw. nicht all jene dieser Autoren, die er tatsächlich auch bespricht) zu dieser Gattung. Während Radcliffe, Lewis und Maturin unter besagter Gattungsbezeichnung geführt werden<sup>1</sup>, gelten Walpole und Reeve, die an anderer Stelle in Sampsons Literaturgeschichte erörtert werden, als Vertreter der „‘Gothick’ romance“ (511). Diese terminologische Differenzierung geht jedoch nicht mit einer Differenzierung in der

---

<sup>1</sup> Auch Shelley, die an anderer Stelle in der Literaturgeschichte besprochen wird, scheint zu dieser Gattung zu gehören. Er erwähnt zwar im Zuge ihrer Erläuterung nicht die Bezeichnung „tale of terror“, sondern sagt, dass sie „takes her place among the immortal ‘horrific’ novelists“ (672); bedenkt man aber, dass Sampson auch bei der Erörterung der „tale of terror“ nicht zwischen Terror und Horror differenziert (er spricht nicht nur von der „tale of terror“, sondern auch von „horrid mystery’ novels“ (610)), dann scheint die Vermutung begründet, dass er Shelley mit der Charakterisierung „‘horrific’ novelist[s]“ (meine Einklammerung) zur „tale of terror“ zählt. Das gilt umso mehr, als Sampson bei der Besprechung Shelleys ja im Plural spricht, d.h. sie zu den „immortal ‘horrific’ novelists“ rechnet. Es muss also noch andere solcher „‘horrific’ novelists“ neben ihr geben. Da er aber auf keinen anderen Autor diese Bezeichnung anwendet, muss man annehmen, dass mit den anderen Autoren die der „tale of terror“ gemeint sind, dass also die beiden Bezeichnungen Synonyme sind.

Wahrnehmung bzw. Beschreibung einher. Das Merkmal des Terrors, das bei der „tale of terror“ zentral ist, wird auch für die „Gothick‘ romance“ als zentral reklamiert (511)<sup>1</sup>. Auch andere Merkmale (Übernatürlichkeit, Vergangenheitsbezug) werden beiden Gattungen zugewiesen.

In Band 9 der *Oxford History of English Literature* (1945-1997) lässt sich am Beispiel von Lewis besonders eindrucksvoll aufzeigen, wie Terror vom Literaturhistoriker zum zentralen Merkmal eines Textes (oder einer Gattung) gemacht werden kann<sup>2</sup>. Lewis' *Monk* ist für den Literaturhistoriker Renwick die „‘horror‘ novel *par excellence*“ (9: 78), „the most extreme example of horror-romance“ (9: 79)<sup>3</sup>. Das liegt daran – so impliziert er –, dass der Roman „on the single principle that one shock must be succeeded by another, and perforce a heavier“ beruht, dass dem Leser im Hinblick auf den Terror „neither relief nor relaxation“ (beide 9: 78) gegönnt wird. Der Terror ist in Lewis' Roman also angeblich allgegenwärtig, was eben *The Monk* zum augenfälligsten Vertreter der Gattung macht. Als eine Art Beweis führt Renwick eine ‚Nacherzählung‘ des Werkes an:

It begins with bright social satire – a fashionable congregation listening to a popular preacher, halfway between Hogarth and Rowlandson, and a pair of libertines out of Restoration comedy – but Lewis is soon led off into a long interpolation into which he tips a collection of traditional horrors – brigands, jealousy, necromancy and exorcism, the Bleeding Nun, the Wandering Jew – a morass from which he never contrives to extricate himself. The popular preacher is Ambrosio the wicked Monk, and what might have been satire becomes mere vulgar ultra-protestant anticlericalism; thence to sorcery, raising a devil, and a gathering of ghosts. The scene of vol. iii is a convent, developed in the heaviest-handed Germanic style from Diderot's *La Religieuse*; after a murder or so, the action descends, via a mechanical statue, to the vaults wherein a wretched prisoner is raped in a sepulchre and murdered. The Monk being himself incarcerated at last, the devil is raised once more, buys another soul, carries the Monk out of prison by the hair and drops him from a tremendous height upon an inaccessible mountain where – rather tamely, in the absence of flames and sulphur – he dies of injuries and exposure. (9: 78)

Diese ‚Nacherzählung‘ ist jedoch überhaupt kein Beweis für die Omnipräsenz und Prävalenz des Terrors in *The Monk*, sondern vielmehr erst die narrative Konstruktion von Omnipräsenz und Prävalenz. Es ist nicht der Roman selbst,

<sup>1</sup> Beckford, den er auch erwähnt, wird keiner der genannten Gattungen zugerechnet; es wird überhaupt keinerlei Gattungsbezeichnung für ihn reklamiert. Das Merkmal des Terrors wird aber auch seinem Werk *Vathek* zugewiesen (609).

<sup>2</sup> Auch in Band 8, der von einem anderen Literaturhistoriker verfasst wurde, ist Terror ein zentrales Merkmal: „The menace of some terror, not usually as well-defined as it is in *The Wanderer*, is a conspicuous element in all the Burney novels, though never a dominant one. It is in the so-called Gothic novels that terror comes to be deliberately fostered for its own sake“ (8: 487f.).

<sup>3</sup> Renwick nennt die Gattung auch „‘horrific‘ romance“ (9: 77) und „School of Terror“ (9: 85).

der „on the single principle that one shock must be succeeded by another“ beruht, es ist nicht der Roman, der dem Leser im Hinblick auf den Terror „neither relief nor relaxation“ gönnt, sondern Renwicks ‚Nacherzählung‘ des Romans. Der Großteil des Romans besteht eben nicht aus Terror-Szenen. Indem Renwick jedoch fast nur derartige Szenen für seine ‚Nacherzählung‘ auswählt, erweckt er den Eindruck, es wäre so, den Eindruck, der Roman würde eine schauderhafte Szene an die andere reihen. Der textunkundige Leser kann sich dem vermeintlichen Beweis schwerlich widersetzen.

Ward (1953-1955) diskutiert Walpole, Reeve, Radcliffe, Lewis, Beckford, Maturin und Mary Shelley als Vertreter der Gattung, die er gleichzeitig „Gothic Novel“ (z.B. 3: 16) und „Novel of Terror“ (z.B. 3: 17) nennt. Er weist dieser Gattung zwar mehr als nur das Merkmal des Terrors explizit zu<sup>1</sup>, das Merkmal bleibt aber dennoch sehr zentral. Das zeigt sich nicht nur an der Gattungsbezeichnung „Novel of Terror“. Es zeigt sich vielmehr auch daran, dass Terror als Maßstab fungiert, der über gute und schlechte Vertreter der Gattung entscheidet:

Walpole's *The Castle of Otranto* (1764) exploits 'sub-terranean regions', 'intricate cloisters', rusty grating hinges echoing through a 'long labyrinth of darkness'. Traversing those regions of the castle, Isabella's blood 'curdled', she was filled with 'terror', and 'every suggestion that horror could inspire rushed into her mind'. Its deliberate aim of suggesting a state of emotional alarm gave this kind of fiction its other generic title, the Novel of Terror, and its achievements have to be measured according to the degree in which the individual author's works were likely to induce such a state in the susceptible contemporary reader, for none has remained alive in its own right as a novel of incident and character. (3: 17)

In seiner Erörterung von Reeve setzt Ward das Merkmal des Terrors gar noch zentraler. Die vermeintliche Tatsache, dass Reeves *Baron* wenig „alarming and horrifying“ (3: 17) ist, bewegt ihn weniger dazu, Reeve als schlechten Vertreter der Gattung zu bezeichnen bzw. ihre „achievements“ negativ zu veranschlagen, sondern vielmehr dazu, sie als „not [...] a true practitioner of the gothic“ (3: 17) anzusehen.

Bei Ward entscheidet also das Maß an Terror über Gattungszugehörigkeit, es entscheidet darüber, ob ein Werk ein typischer oder untypischer, ein zentraler oder marginaler Vertreter der Gattung ist. Wie die oben zitierte Textpassage zeigt, ist dieser Terror bei Ward aber weniger ein ‚objektives‘ Textmerkmal, d.h.

---

<sup>1</sup> Er weist ihr z.B. auch die Merkmale Mittelalterbezug (z.B. 3: 11), Übernatürlichkeit (z.B. 2: 213) und „extravagance“ (z.B. 3: 11 und 14) bzw. „excess“ (z.B. 2: 209 und 3: 147) zu.

an den Figuren der Werke festzustellen, als vielmehr ein wirkungsästhetisches, auf die Leser- bzw. Rezeptionsebene verlagertes Merkmal. Gattungszugehörigkeit über diesen wirkungsästhetischen Terror zu ermitteln, kann nicht anders denn als problematisch bezeichnet werden. Gattungszugehörigkeit verliert jede intersubjektive Nachvollziehbarkeit. Sie wird zum beliebigen Ergebnis der jeweiligen individuellen Rezeption: Ein Werk gehört für Leser „X“, der sich bei dessen Lektüre gruselt, zur Gattung, für Leser „Y“, der sich nicht gruselt, nicht<sup>1</sup>. Bei Ward scheint die Situation gar noch problematischer zu sein. Er schränkt ja zunächst einmal die Leserschaft ein, die über den ‚Gruselfaktor‘ und damit über die Gattungszugehörigkeit zu entscheiden hat: Lediglich der „susceptible“ und „contemporary“ (d.h. damalige (siehe obiges Zitat)) „reader“ spielt eine Rolle. Und für diesen „susceptible contemporary reader“ hat Ward über den Rekurs auf Wahrscheinlichkeiten rekonstruiert, dass er Reeves *Baron* wenig „alarming and horrifying“ findet<sup>2</sup>, Reeve folglich kein „true practitioner of the gothic“ ist. Was bedeutet das für heutige Leser? Wenn der wirkungsästhetische Terror, der über Gattungszugehörigkeit entscheidet, nur von den damaligen, empfänglichen Lesern verspürt werden kann, kann dann der heutige Leser oder Literaturwissenschaftler selbst nichts mehr über Gattungszugehörigkeit aussagen?

Wie Ward weist auch Compton-Rickett (1918) der *gothic novel* bzw. „Gothic romance“ (355) mehr als nur das Merkmal des Terrors zu. Wie bei Ward bleibt es aber auch bei ihm gattungskonstitutiv. Die von ihm neben „Gothic romance“ verwendete Gattungsbezeichnung „blood-curdler“ (298) verdankt sich allein besagtem Merkmal. Aber auch Aussagen darüber, wie gut einem Werk die Umsetzung von Terror (Horror, *mystery* etc.)<sup>3</sup> gelungen ist, auch im Vergleich zu anderen Werken der Gattung (z.B. Seite 356), verdeutlichen die große Bedeutung, die Compton-Rickett dem Merkmal des Terrors beimisst. Derartige Aus-

---

<sup>1</sup> Natürlich ist der wirkungsästhetische Terror an bestimmte Objekt- bzw. Texteigenschaften rückgebunden, d.h. der Terror des Lesers hat seine Basis im Text. Verobjektivierend wirkt das auf das wirkungsästhetische Merkmal des Terrors und damit auf die Ermittlung von Gattungszugehörigkeit aber noch lange nicht. Es gibt keinen vorhersagbaren ‚Mechanismus‘ von textueller Ursache und rezeptiver Wirkung. Die Wirkung bestimmter Texteneigenschaften auf den Leser wird stets vom individuellen, sozialen und kulturellen Hintergrund des Lesers bedingt. Das zeigt nicht zuletzt die Rezeptionsgeschichte mancher Werke der Empfindsamkeit: Im 18. Jahrhundert waren sie für manch eine Träne der Rührung bei den Lesern verantwortlich; heute ist diese Leserreaktion eher unüblich.

<sup>2</sup> Ich vermute jedoch eher, dass es sich bei dem Urteil, Reeves *Baron* sei kaum „alarming and horrifying“, weniger um ein für den empfänglichen, zeitgenössischen Leser rekonstruiertes handelt (das dürfte schwer zu bewerkstelligen sein), sondern vielmehr um sein eigenes.

<sup>3</sup> Siehe auch Fußnote 2 auf Seite 39.

sagen finden sich in einigen Literaturgeschichten. Allerdings ist es nicht für jede Literaturgeschichte auszumachen, ob auf den lustvollen Terror des Lesers oder den Terror der Figuren auf der Handlungsebene referiert wird. Dass insbesondere Aussagen über den wirkungsästhetischen Terror mit Problemen verbunden sind, wurde bei Ward deutlich.

Thornley (1968) stellt vier Autoren der Gattung vor, zunächst Walpole, Beckford und Radcliffe (alle 89), etwas später Mary Shelley (117). Der Besprechung dieser Autoren stellt er keine einleitenden, allgemeinen Sätze zur Gattung voran. Die einzige ‚Aussage‘, die auf die Gattung als ganze zielt, ist die Gattungsbezeichnung selbst. Diese lautet „novel of terror“ (89). Terror ist also in dieser Literaturgeschichte das einzige Merkmal, das der Gattung zugeschrieben wird, das einzige Merkmal, das die Gattung als Gattung konstituiert.

Zentral und gattungskonstitutiv ist der Terror auch in folgenden Literaturgeschichten<sup>1</sup>: Buchan (1923), Hammerton (1925), Evans (1940), Patterson (1946), Wilson (1958), Phelps (1962), Clarke (1976), Coote (1993) und Carter/McRae (1997). Selbiges gilt für Fowler (1987), Rogers (1987) und Sanders (1994). Die drei letztgenannten Literaturgeschichten gehören zudem zu den wenigen Literaturgeschichten (unter allen 41), die zwischen Terror und Horror differenzieren. Alle anderen Literaturgeschichten verwenden die Begriffe anscheinend als Synonyme, wobei Terror der etwas häufiger genutzte Begriff ist. Bedenkt man, dass „die Unterscheidung in eine Terror- und in eine Horror-Phase der Schreckensliteratur früh Eingang fand in die Sekundärliteratur“<sup>2</sup>, ja dass Radcliffe selbst schon zwischen sich und Lewis unterschied, indem sie auf die Differenz zwischen Terror und Horror verwies<sup>3</sup>, dann kann diese Unterschiedslosigkeit nur überraschen. Sie überrascht umso mehr, als Terror/Horror (wie in diesem Kapitel deutlich wurde) meist als ein zentrales, in einigen Fällen gar als einziges Merkmal der Gattung genannt wird, man also erwarten sollte, dass diese Zentralität des Merkmals auch in einer differenzierten Betrachtung desselben ihre Entsprechung findet. Man kann nur zu dem Schluss kommen,

<sup>1</sup> Auch wenn er nicht immer das einzige Merkmal ist, das der Gattung als ganzer zugewiesen wird.

<sup>2</sup> Ingeborg Weber, *Der englische Schauerroman* (München: Artemis, 1983) 5. Vgl. dazu auch William Veeder, „The Nurture of the Gothic; or, How Can a Text Be Both Popular and Subversive?“, *Spectral Readings: Towards a Gothic Geography*, hrsg. v. Glennis Byron und David Punter (Houndmills: Macmillan, 1999) 54.

<sup>3</sup> Vgl. Ann Radcliffe, „On the Supernatural in Poetry“, *New Monthly Magazine* 16 (1826): 145-152. Vgl. ebenso Miles 2000, 41.

dass die Unterschiedslosigkeit in einer Indifferenz gegenüber der Gattung begründet liegt. Das Interesse der Literaturgeschichten scheint oftmals lediglich darauf gerichtet zu sein, (überhaupt) eine Gattung namens *gothic novel* (oder *terror novel*) als Gattung ‚sichtbar‘ zu machen, und weniger darauf, diese Gattung angemessen (d.h. differenziert) zu definieren. Dieses Interesse lässt sich über die undifferenzierte Behandlung (und Überbetonung) des Terror-Merkmals leicht befriedigen. Im Gegensatz dazu würde eine differenzierte Erörterung von Terror und Horror, also eine Erörterung, die die Unterschiede zwischen den Gattungsvertretern betonen müsste, diesem Interesse zuwiderhandeln. Schließlich würde sie die Gefahr mit sich bringen – wenn man bedenkt, dass einige Literaturgeschichten es jenseits des Terror-Merkmals nicht vermögen, weitere Gemeinsamkeiten der Gattungsvertreter zu benennen –, dass die Gattung literaturhistoriographisch gar nicht zur Darstellung gebracht würde bzw. in zwei (Teil-)Gattungen zerfallen könnte.

### **3.3 Übernatürlichkeit und Mittelalter- bzw. Vergangenheitsbezug**

Neben dem dominierenden Merkmal des Terrors sind es die Merkmale der Übernatürlichkeit und des Mittelalter- respektive Vergangenheitsbezugs, die häufig in den Erörterungen der *gothic novel* genannt werden. Oft geschieht dies explizit, d.h. die Merkmale werden für die Gattung als ganze besprochen, oft jedoch geschieht es auch nur implizit: Die betreffende Literaturgeschichte kommt bei verschiedenen Autoren bzw. Werken auf die besagten Merkmale zu sprechen<sup>1</sup> und hebt so deren Wichtigkeit für die Gattung hervor. In der Folge sollen einige Auffälligkeiten thematisiert werden, die sich in den Literaturgeschichten für die zwei Merkmale zeigen.

Beim Merkmal der Übernatürlichkeit fällt insbesondere auf, dass es in verschiedenen Literaturgeschichten in enger Verbindung mit dem Terror-Merkmal steht. Es ist das Übernatürliche, das als Terror-Auslöser begriffen wird. Auch wenn der Terror in diesen Fällen also nicht ohne das Übernatürliche zu denken

---

<sup>1</sup> Im Falle des Merkmals der Übernatürlichkeit kann sich dies in der Erwähnung des Abstrakts „Übernatürlichkeit“ oder in der Besprechung konkreter übernatürlicher Phänomene äußern.



ist: Das Übernatürliche ist dem Terror untergeordnet, es ist in Bezug auf den zentralen Terror nur Mittel zum Zweck. Das macht beispielsweise die *Cambridge History of English Literature* (1907-1916, 1927, 10: 62) deutlich, die die wichtige Rolle des Übernatürlichen zwar betont, die Gattung aber (ausschließlich) „novel of terror“ nennt (10: 62). Deutlich wird es auch bei Ward (1953-1955). Für ihn ist Reeves *Baron* kein typischer Vertreter der Gattung. Verantwortlich dafür macht Ward einzig die (vermeintliche) Tatsache, dass das Werk zu wenig „alarming and horrifying“ sei (3: 17), dass es ihm also am Merkmal des Terrors mangle. Dass dieser Mangel an Terror wiederum auf die zu starke Beachtung von „probability“ (3: 17) bzw. auf den Mangel an Übernatürlichkeit zurückzuführen sei, ist in Bezug auf den Gattungsstatus des Werkes nebensächlich.

Im Hinblick auf das Gattungsmerkmal der Übernatürlichkeit ist auch der Gegensatz von Übergeneralisierung und Differenzierung sehr auffällig: Weist eine Literaturgeschichte der gesamten Gattung das Merkmal der Übernatürlichkeit zu oder macht sie klar, dass es auch Werke der Gattung gibt, die nichts Übernatürliches enthalten. Diese Frage entscheidet sich in der Regel in der Behandlung Radcliffes. Die Werke Radcliffes lassen Figuren wie Leser zwar lange die Präsenz des Übernatürlichen vermuten, gar annehmen, zum Ende erweist sich diese Annahme jedoch meist als Täuschung. Dieses Spiel, diese für die Werke bedeutende Auseinandersetzung mit dem Konzept des Übernatürlichen ist wohl dafür verantwortlich, dass es Literaturgeschichten gibt, die Radcliffe besagtes Merkmal nicht absprechen und somit der Gattung allgemein zusprechen. Genauso gibt es aber eben auch Literaturgeschichten, die darauf hinweisen, dass Radcliffe dem Übernatürlichen eine Absage erteilt, dass sich also nicht alle Gattungswerke durch das Merkmal des Übernatürlichen auszeichnen.

Erwähnenswert ist schließlich, dass das Merkmal der Übernatürlichkeit in den Literaturgeschichten auch in Zusammenhang mit dem Merkmal des Mittelalter- bzw. Vergangenheitsbezugs erörtert werden kann. So wie der Terror im Übernatürlichen gründen kann, so kann wiederum das Übernatürliche im Mittelalter- bzw. Vergangenheitsbezug gründen, dort seine Legitimation finden. Bei Barnard (1984) heißt es im Rahmen der Erörterung des zeitlichen und räumlichen ‚Fernwehs‘ der Romantiker, im Rahmen der Erörterung ihrer Faszination mit dem Mittelalter, der Renaissance oder asiatischen *settings*:

There too one could allow free play to the supernatural – witches, curses, visions and prophecies – without arousing feelings of incongruity. The fascination with such aspects of the non-rational could be and was capitalized on: at its lowest form, in the Gothic novels of people like “Monk” Lewis and Mrs Radcliffe, it becomes a matter of ivy-encrusted castles, threatened heroines, murderous monks, sepulchral prophetic voices. (84)

Das Merkmal des Mittelalter- bzw. Vergangenheitsbezugs wird, wie die Bezeichnung andeutet, nicht in allen Fällen zeitlich konkretisiert. In manchen Fällen wird bloß von einer Beschäftigung mit der (fernen) Vergangenheit gesprochen. Der konkrete Mittelalterbezug kann in den Literaturgeschichten zweierlei bedeuten: die Situierung der Handlung im Mittelalter oder die bloße Integration von mittelalterlichen Versatzstücken wie Burgruinen<sup>1</sup>. Nicht in allen Literaturgeschichten wird dies genau spezifiziert, oft bleibt der diagnostizierte *medievalism* unterdeterminiert.

Unklar ist in manchen Fällen auch das Verhältnis zwischen dem oder einem möglichen Mittelalterbezug und dem Begriff *gothic*: Der Begriff, der meist in der Gattungsbezeichnung *gothic novel* auftritt, wird oftmals in seiner Bedeutung nicht erläutert. Impliziert er, insbesondere in den Literaturgeschichten, die der Gattung nicht explizit, d.h. pauschal und allgemein, das Merkmal des Mittelalterbezugs zuordnen, eben diesen Mittelalterbezug? Notwendigerweise muss das jedenfalls nicht der Fall sein, wie beispielsweise die Literaturgeschichte von Carter/McRae (1997) deutlich macht:

It is significant that the term ‘Gothic’ originally had medieval connotations: this is the first of several ways of returning to pre-Renaissance themes and values which is found over the next hundred years or so. The novels of the 1760s to the 1790s, however, gave the term ‘Gothic’ the generic meaning of horror fantasy. (209)

Dieses Problem der Zuordnung ist zwischen der Gattungsbezeichnung *novel of terror* und dem Merkmal des Terrors nicht gegeben. Das liegt nicht nur an der Übereinstimmung der Begriffe, sondern auch daran, dass das Merkmal in jedem Werk vorhanden und offensichtlich ist. Selbiges gilt nicht für den Mittelalterbezug: Manche *gothic novels* sind im Mittelalter situiert, andere enthalten ‚nur‘ mittelalterliche Versatzstücke (ohne im Mittelalter situiert zu sein, z.B.

<sup>1</sup> Nicht alle *gothic novels* sind schließlich, wie Walpoles *Otranto*, im Mittelalter angesiedelt: Die Werke Radcliffes beispielsweise enthalten lediglich mittelalterliche Versatzstücke; die historische Situierung von Lewis’ *Monk* wird im Roman nicht manifest, mittelalterliche Versatzstücke enthält er aber in jedem Falle.

*Mysteries of Udolpho*) und wiederum andere sind selbst in Bezug auf diese Versatzstücke fragwürdig (*Frankenstein*, *Vathek*).

Neben diesen Auffälligkeiten hinsichtlich des Merkmals des Mittelalter- oder Vergangenheitsbezugs zeigen sich weitere, entweder in mehreren oder in einzelnen Literaturgeschichten. So scheint der Ausschluss von Beckfords *Vathek* (oder auch mal eines anderen Autors respektive Werkes) aus der Gattung oder seine Marginalisierung als untypischer Vertreter der Gattung in manchen Fällen am Fehlen besagten Merkmals zu liegen<sup>1</sup>. Auch kann das Merkmal als gattungsstiftend begriffen werden. So schreibt Hudson (1912):

While the eighteenth century novel arose as a picture of men and manners, the favour which it enjoyed made it inevitable that it should soon expand in many directions under the various influences of the time. One important new movement was thus initiated when it began to respond to that growing interest in the middle ages which [...] was a prominent feature in the great changes which were then coming over popular taste. A revival of romance was the result. In this revival the most conspicuous name is that of Horace Walpole [...]. (188)

Schließlich ist noch auffällig, dass es in einigen Literaturgeschichten zu Bewertungen der Umsetzung des Merkmals kommt. Dies bedeutet oftmals, dass die Literaturgeschichten Aussagen über vermeintliche historische Inkorrektheiten in einzelnen oder allen Werken der Gattung treffen<sup>2</sup>.

---

<sup>1</sup> Gar explizit ausgesprochen wird es beispielsweise bei Sanders (1994), 345.

<sup>2</sup> Siehe beispielsweise die Erörterung Reeves in Sampson (1941), 511.

## 4. Beförderung des Gattungszusammenhalts

### 4.1 Genealogie

Intertextualität „bezeichnet die Eigenschaft von insbes. literar. Texten, auf andere Texte bezogen zu sein“<sup>1</sup>. Nach einem poststrukturalistischen, weiteren Verständnis von Intertextualität sind alle Texte über die ihnen allen gemeinsame Textualität aufeinander bezogen, ist jeder Text „Teil eines universalen Intertexts“<sup>2</sup>. Ein engeres Verständnis von Intertextualität hingegen referiert auf die, simplifiziert ausgedrückt, bewussten, „intentionale[n] und spezifische[n] Anspielungen eines Autors auf das Werk eines anderen“<sup>3</sup> Autors (aber auch auf die spezifischen Anspielungen eines Autors auf einen bestimmten Epochenstil, eine bestimmte Gattung etc.). Anders ausgedrückt: Den Forschern, die sich mit dieser Art von Intertextualität beschäftigen, geht es um den konkreten Nachweis der Präsenz eines konkreten Textes (einer konkreten Gattung etc.) in einem konkreten Text bzw. um den Einfluss eines konkreten Textes (etc.) auf einen konkreten Text.

Das engere Konzept von Intertextualität spielt auch in den untersuchten Literaturgeschichten eine Rolle. Die Literaturhistoriker weisen oft die Einflüsse bestimmter Autoren oder Gattungen auf andere Autoren nach. Das geschieht natürlich auch im Falle der *gothic novel* bzw. ihrer Autoren. Manches Mal wird der Einfluss eines nicht zur *gothic novel* gehörigen Autors auf einen oder mehrere Autoren der *gothic novel* angemerkt, manches Mal der Einfluss eines Autors der *gothic novel* auf einen nicht zur *gothic novel* gehörigen Autor. Am häufigsten jedoch werden die Einflüsse eines Autors der *gothic novel* auf einen oder mehrere Autoren der *gothic novel* angemerkt<sup>4</sup>. Um letztgenannte Fälle geht es mir. Diese Bemerkungen der Literaturhistoriker über die Einflüsse von *gothic novelists* auf *gothic novelists* sind nicht bloße Nachweise ‚objektiver‘ literaturge-

<sup>1</sup> Richard Aczel, „Intertextualität und Intertextualitätstheorien“, *Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie: Ansätze – Personen – Grundbegriffe*, hrsg. v. Ansgar Nünning, 2., überarbeitete und erweiterte Aufl. (Stuttgart: Metzler, 2001) 287.

<sup>2</sup> Manfred Pfister, „Konzepte der Intertextualität“, *Intertextualität: Formen, Funktionen, anglistische Fallstudien*, hrsg. v. Ulrich Broich und Manfred Pfister unter Mitarbeit von Bernd Schulte-Middelich (Tübingen: Niemeyer, 1985) 25.

<sup>3</sup> Aczel 2001, 287.

<sup>4</sup> Das kann auch auf Literaturgeschichten zutreffen, in denen es keine Gattung *gothic novel* (oder *terror novel* etc.) gibt.

schichtlicher Fakten (die Existenz dieser Einflüsse würde wohl auch niemand bestreiten). Sie haben vielmehr auch eine narrative, rhetorische Funktion bzw. Wirkung. Sie sorgen nämlich (mit) dafür, dass die Gattung *gothic novel* in der jeweiligen Literaturgeschichte profiliert wird. Die Nachweise dieser Einflüsse helfen dabei, die Autoren der *gothic novel* aneinander zu binden, sie sorgen für den Zusammenhalt der Gattung in der jeweiligen Literaturgeschichte. Diese Art der intertextuellen Bezugsherstellung durch den Literaturhistoriker nenne ich Genealogie. Ein Verwandtschaftssystem markiert synchron, aber auch v.a. diachron das Innen gegenüber dem Außen, bindet das Verwandte zusammen und grenzt es vom Nicht-Verwandten ab. Das geschieht eben auch durch den genealogisch-intertextuellen Verweis: Die Autoren der Gattung werden als verwandt aneinandergebunden und, auch diachron, gemeinsam (als Gattung) vom literaturgeschichtlichen Umfeld abgegrenzt<sup>1</sup>. Die Etablierung des Gattungszusammenhalts über genealogisch-intertextuelle Nachweise ist umso wichtiger, als der Gattungszusammenhalt und die Abgrenzung der Gattung nach außen durch die Beschreibung der Gattung in manchen Fällen nur unzureichend etabliert werden. Genealogisch-intertextuelle Nachweise werden von einigen Literaturgeschichten genutzt. Ein paar markante Fälle sollen in der Folge vorgestellt werden.

Evans (1940) bespricht die Gattung „novel of ‘terror’, or the ‘Gothic’ novel“ (148), indem er sechs ihrer Vertreter vorstellt (Walpole, Beckford, Radcliffe, Lewis, Maturin, Mary Shelley). Walpole, Beckford und Radcliffe stellt er etwas eingehender vor, Lewis, Maturin und Mary Shelley recht kurz. Eine allgemeine Beschreibung der Gattung findet nicht statt. Es wird nicht gesagt, was die Gattung auszeichnet, was sie zur Gattung macht. Lediglich auf das Merkmal des Terrors wird wiederholt, aber auch nicht ‚systematisch‘, verwiesen<sup>2</sup>. Andere Parallelen zwischen den Autoren lassen sich über die einzelnen Beschreibungen

---

<sup>1</sup> Dass diese Abgrenzung, wie die bei einem Verwandtschaftssystem, porös, d.h. nach außen offen ist, zeigen die eben durchaus auch einmal auftretenden anderen intertextuellen Nachweise, also die Nachweise des Einflusses eines nicht zur Gattung gezählten Autors auf einen der Gattung oder die eines Autors der Gattung auf einen nicht zur Gattung gezählten Autor. Wie der Haupttext zeigen wird, haben die intertextuellen Nachweise des Einflusses eines Autors der Gattung auf einen anderen Autor oder mehrere andere Autoren der Gattung (d.h. die genealogisch-intertextuellen Nachweise) aber eine ganz andere Wirkung, nämlich eine einheitsstiftende Wirkung.

<sup>2</sup> So wird mal die Gattungsbezeichnung wiederholt (auch als „terror tale“ (148)), mal der Begriff des Terrors separat genannt, mal von „mystery“ oder „horror“ (147, 148) gesprochen (die offenbar gleichbedeutend mit Terror sein sollen).

der Autoren nur vereinzelt erkennen<sup>1</sup>: So kann zum Beispiel der für Walpole erwähnte Mittelalterbezug in der „grim and isolated castle“ (148) wieder erkannt werden, die in der Handlungszusammenfassung von Radcliffes *Udolpho* erwähnt wird. Die Autoren – und das heißt gleichzeitig die Gattung – werden also allein durch die Gattungsbezeichnung selbst (und das in ihr enthaltene Merkmal des Terrors) zusammengehalten. Da das nicht sonderlich viel ist, kommt der genealogische Nachweis hinzu.

Dazu wird zunächst von Evans der genealogische Anfang der Gattung markiert, Walpole mit seinem Werk *Otranto* als „origin“ (146) der Gattung bezeichnet. Die Anbindung der anderen Autoren an diesen genealogischen Beginn der Gattung wird dann mit dem letzten Satz der Vorstellung Walpoles geleistet. Es wird nicht einfach übergangslos der nächste Autor der Gattung vorgestellt. Es wird nicht einfach dem Leser überlassen, den Gattungszusammenhang zu erkennen und nachzuvollziehen, indem er die Besprechung Walpoles mit der Besprechung der anderen Autoren (zumindest Beckford und Radcliffe werden ja etwas eingehender besprochen) und die Besprechung der anderen Autoren untereinander auf Gemeinsamkeiten überprüft. Der Gattungszusammenhang (bzw. dessen ‚Nachvollzug‘) wird dem Leser durch die Überleitung von Walpole zu Beckford vielmehr ‚anbefohlen‘, wird durch Evans narrativ erzeugt: „No one could have foreseen how long would be the catalogue of his imitators“ (147). Was seine Beschreibung der einzelnen Autoren nicht leistet, leistet sein Nachfolge- und Imitationspostulat: Es produziert ein über die Diachronie verteiltes, homogenes und scharf umgrenztes Textkorpus oder eben anders ausgedrückt, eine Gattung<sup>2</sup>.

Die gattungsstiftende Wirkung des Imitationspostulats wird zudem deutlich, wenn man sie vergleicht mit der Nennung anderer intertextueller Bezüge. So heißt es, dass „the ‘terror’ tale attracted strong minds, and its influence worked upwards into the higher regions of art, affecting the composition of Scott, and the Brontës, and the poetry of Shelley“ (146). Im Gegensatz zur genealogisch-intertextuellen Anmerkung, zum Imitationspostulat, das die anderen Autoren an Walpole anbindet, sie alle aneinander angleicht und einen Gattungszusammen-

---

<sup>1</sup> Die Beschreibungen von Lewis, Maturin und Shelley sind ja auch viel zu kurz, als dass man ihnen viel Information über ihre der Gattung zugesprochenen Werke entnehmen könnte.

<sup>2</sup> Gattungen im Allgemeinen und die *gothic novel* im Speziellen sind natürlich keine homogenen Textkorpora, schon gar nicht in der Diachronie. Mit dieser Übertreibung gleicht er aber eben die vage Beschreibung der Gattung aus.

halt stiftet, drückt Evans mit dieser intertextuellen Anmerkung lediglich einen Einfluss der Gattung auf andere Autoren aus, die aber dennoch klar von der Gattung unterschieden werden. Die Grenze zwischen Gattung und Nicht-Gattung (d.h. den von der Gattung lediglich beeinflussten Autoren) wird trotz der intertextuellen Beziehungsherstellung durch die Opposition von oben und unten („worked upwards“) deutlich markiert.

Courthope (1895-1910) gliedert Walpole, Radcliffe und Lewis in die Tradition der *romance* ein, Vertreter einer spezielleren Gattung sind sie nicht. Im Gegensatz zu früheren *romances* handelt es sich bei ihren Werken zwar um „modern romantic prose fiction“ (6: 428), insgesamt gehen sie aber eher in der Tradition der *romance* auf, als dass sie sich von ihr unterscheiden, stellen ihre Werke doch „attempts to revive feudal romance“ (6: 430) dar. Die Bezeichnung „modern romantic prose fiction“ leistet also nur eine geringe Differenzierung innerhalb der Tradition der *romance*. Die Art der Darstellung verstärkt jedoch diese Differenzierung. Auch wenn sie dadurch zu keiner separaten Gattung werden, ein homogenes und abgesondertes Textkorpus wird dennoch wiederum wie bei Evans nahe gelegt. Wiederum wird ein genealogischer Anfang markiert, Walpole als „first English pioneer of modern romantic prose fiction“ (6: 428) bezeichnet. An diesen Anfang werden die anderen Autoren, wiederum durch das Imitationspostulat<sup>1</sup>, angeschlossen: „In his attempt to domesticate mystery and Gothic manners he [Walpole, d. Verf.] was followed by a crowd of imitators, of whom the only ones that require notice are Ann Radcliffe and Matthew Lewis“ (6: 430). Das Nachfolge- und Imitationspostulat betont Zusammenhalt und Übereinstimmung, grenzt nach außen ab (d.h. gegenüber all denen, die keine „imitators“ sind), harmonisiert und fokussiert auf Gemeinsamkeiten.

Problematisch ist nun aber die Darstellung Beckfords. Er wird aus der Gruppe um Walpole, Radcliffe und Lewis explizit ausgeschlossen, wird „another quarter“ (6: 431) der Literatur zugerechnet<sup>2</sup>. Dieser Ausschluss Beckfords geschieht, weil sein Werk *Vathek* keinen Versuch darstelle, „to revive feudal romance“ (wohl wegen des orientalischen *settings*). „[M]odern romantic prose fiction“ stellt er aber wohl dennoch dar: Er ist zeitlich ähnlich situiert wie die drei anderen Autoren, müsste dementsprechend auch „modern“ sein, sein Werk weist nicht weniger romantische Merkmale auf als die Werke der anderen Auto-

<sup>1</sup> Im Gegensatz zu Evans jedoch unter genauer Angabe des Imitierten.

<sup>2</sup> Bei Evans war er noch ein Imitator Walpoles.

ren (z.B. Walpole oder Radcliffe), müsste also auch „romantic“ sein, zudem ist es zweifellos „prose“ und ebenso zweifellos „fiction“. „Modern romantic prose fiction“ und die Wiederbelebung (bzw. der Versuch der Wiederbelebung) der „feudal romance“ dürften also nicht dasselbe sein. Das Imitationspostulat (siehe oben) bezieht sich demnach nur auf die zwei benannten Aspekte und damit wohl auf den Versuch, die „feudal romance“ wiederzubeleben. Das ändert jedoch nichts an Walpoles Stellung am genealogischen Anfang. Vielmehr stellt Walpole nun gar einen doppelten genealogischen Anfang dar. Er ist der „first English pioneer of modern romantic prose fiction“, dem alle anderen, d.h. Radcliffe, Lewis und Beckford (etc.), folgen, und er ist der erste, der einen „attempt to domesticate mystery and Gothic manners“ unternimmt, dem sich Lewis, Radcliffe und die namentlich nicht Genannten anschließen, nicht aber Beckford. An der Betonung von Zusammenhalt und Übereinstimmung, an der Betonung der Abgrenzung nach außen ändert sich also nichts für die Gruppe um Walpole, Radcliffe und Lewis. Der doppelte genealogisch-intertextuelle Nachweis wirkt für sie doppelt einheitsstiftend und abgrenzend. Betont wird ihre in Walpole ihren einflussreichen Anfang nehmende gemeinsame Abgrenzung als „modern romantic prose fiction“ gegenüber früheren *romances* und betont wird ebenfalls ihre in Walpole ihren Anfang nehmende gemeinsame Abgrenzung gegenüber anderer „modern romantic prose fiction“ (wegen ihres angeblichen „attempt to domesticate mystery and Gothic manners“, dem sich andere „modern romantic prose fiction“ nicht anschloss).

Als Zwischenbilanz lässt sich festhalten: Wenn es einem Literaturhistoriker nicht gelingt, die Gattung als Gattung deskriptiv (beispielsweise über die Benennung ihrer Merkmale) in seiner Literaturgeschichte sichtbar zu machen<sup>1</sup>, dann kann er sich des narrativen oder rhetorischen Mittels des Nachfolge- und Imitationspostulats bedienen. Das Nachfolge- und Imitationspostulat markiert einen genealogischen Anfang der Gattung und bindet die besprochenen Autoren der Gattung über diesen Anfang aneinander, es produziert rhetorisch oder narrativ den Gattungszusammenhalt und somit gewissermaßen auch erst die Gattung, den bzw. die der Literaturhistoriker deskriptiv verfehlt<sup>2</sup>. Die Leistung

---

<sup>1</sup> Die Gründe für dieses Misslingen können sein: mangelndes Wissen über die Gattung, Desinteresse gegenüber der Gattung, Platzmangel etc.

<sup>2</sup> Ob dabei der Begriff der Imitation genannt wird oder ob nur erwähnt wird, dass Walpole als genealogischer Anfang der Gattung seine Nachfolger hatte, ist sekundär. Der Begriff der Nachfolge (des genealogischen Anfangs) allein leistet Ähnliches wie der Begriff der Imitation (des



des Nachfolge- und Imitationspostulats ist damit aber noch nicht hinreichend gewürdigt. Es gibt nämlich nicht nur die Fälle, in denen der Literaturhistoriker die Gattung deskriptiv verfehlt, indem er sie ungenügend beschreibt, d.h. zu wenig Gattungsrelevantes bespricht. Es gibt auch Fälle<sup>1</sup>, in denen der Literaturhistoriker in seiner Erörterung der einzelnen Gattungsvertreter die zunächst postulierte Gattung und deren Zusammenhalt ungewollt in ihrer literaturhistoriographischen Existenz (potentiell) gefährdet, nämlich durch Ausführungen, die der postulierten Gattung und ihrem Zusammenhalt entgegenstehen. Auch in diesen Fällen zeigt sich die Leistungsfähigkeit des Nachfolge- und Imitationspostulats: Das Nachfolge- und Imitationspostulat kann Gattung und Gattungszusammenhalt nicht nur wie in den erstgenannten Fällen narrativ oder rhetorisch herstellen bzw. sichtbar machen, es kann sie in der Folge auch gegen alle Ungereimtheiten, Widersprüche und Inkonsistenzen in der Gattungsdarstellung absichern. Egal wie sehr sich der Literaturhistoriker in seiner Erörterung der einzelnen Gattungsvertreter (und somit der Gattung) ‚verzettelt‘, egal wie stark er dabei statt der Gemeinsamkeiten zwischen den Gattungsvertretern die Unterschiede oder gar Unvereinbarkeiten zwischen ihnen betont und auf diese Weise Gattung und Gattungszusammenhalt aus dem Auge verliert bzw. unterminiert, das Nachfolge- und Imitationspostulat hält die Autoren zusammen und erhält die Gattung in ihrer literaturhistoriographischen Existenz.

Ein besonders markantes Beispiel für diese Funktion des Nachfolge- und Imitationspostulats ist Band 10 der *Cambridge History of English Literature*. Walpole gilt Vaughan, der das betreffende Kapitel in der *Cambridge History* geschrieben hat, als Begründer, als genealogischer Anfang der Gattung. Die Hauptmerkmale dieser Gattung sind Terror und der Bezug zur fernen Vergangenheit, unschwer abzulesen auch an der Gattungsbezeichnung „novel [...] of terror, or of the far past“ (10: 60) bzw. nur „novel of terror“ (10: 62). Mit diesen Merkmalen bzw. mit seinem „chief appeal [...] to ‘terror’ and to the romantic past“ (10: 62) stellt sich Walpole (bzw. Walpoles *Otranto*) „against the domesticities and the sentiment of Richardson“ (10: 61), d.h. gegen dessen moderne

---

genealogischen Anfangs). Auch er bindet die Autoren an Walpole und aneinander, auch er betont Gemeinsamkeiten und ‚unterbetont‘ Differenz (der Begriff der Nachfolge gewinnt die Berechtigung seiner Verwendung notwendig aus Übereinstimmungen, nicht aus Unterschieden). Deswegen kann man auch in den Fällen weiter vom Nachfolge- und Imitationspostulat sprechen, bei denen der Begriff der Imitation gar nicht genannt wird.

<sup>1</sup> Beide Fälle können durchaus gemeinsam in einer Literaturgeschichte auftreten.

*novel*. Damit unterscheidet sich Walpole grundlegend von Clara Reeve und ihrem *Baron*. Diese arbeitet zwar laut Vaughan mehr oder minder mit denselben „ingredients“ (10: 61) wie Walpole, nämlich mit:

‘a sufficient degree of the marvellous,’ in the shape of a ghost, ‘to excite attention; enough of the manners of real life,’ or what passes for such, ‘to give an air of probability; and enough of the pathetic’ – in the form of a love-story, with an interesting peasant, who turns out to be a son and heir of the ghost (a murdered baron), for hero – ‘to engage the heart on its behalf’ (10: 61).

Im Gegensatz zu Walpole sind diese „ingredients“ bei Reeve aber gänzlich „differently mixed“ (10: 62). Auf diese Weise verfehlt sie Walpoles gattungsrelevanten „chief appeal [...] to ‘terror’ and to the romantic past“: „In *The Old English Baron*, these [d.h. „terror“ und „romantic past“, d. Verf.] have sunk into little more than trimmings“ (10: 62); oder noch drastischer: „The Gothic element and the element of terror“ werden bei Reeve „disposed of“ (10: 62). Reeve verfehlt aber nicht nur die beiden Hauptmerkmale der Gattung, Vaughan macht Reeves *Baron* – wohl ungewollt – sogar noch zum Gegenteil von Walpoles *Otranto*. Während dieses als Opposition zu Richardsons moderner *novel* bezeichnet wird, wird jenes der Seite Richardsons zugerechnet: „The Gothic element and the element of terror being thus disposed of, nothing is left but that which ‘engages the heart on its behalf’: the eternal theme of ‘virtue rewarded,’ of injured innocence triumphant over treachery and crime“ (10: 62). Anders formuliert: Der Kern ihres Werkes ist Richardsons Intention verwandt und damit dem Werk, gegen das Walpole anspricht, dem Werk, zu dem seines in Opposition steht, nämlich *Pamela, or Virtue Rewarded*. Reeves *Baron* ist nicht wie Walpoles *Otranto* eine *romance*, sondern wie Richardsons *Pamela* eine moderne *novel*: „In the compromise [zwischen „ancient Romance“ und „modern Novel“, d. Verf.] which the authoress strove to effect, the ‘modern Novel’ carries off all the honours“ (10: 62).

Wenig spricht in Vaughans Ausführungen zu Reeve also dafür, diese als Vertreterin derselben Gattung zu begreifen, der auch Walpole, der Gattungsgründer, angehört. Er bezeichnet sie aber als Vertreterin dieser Gattung. Warum er das trotz all der erwähnten Probleme tut, führt er nicht aus. Möglicherweise war es seine Absicht, Reeves Gattungszugehörigkeit über die Darstellung von Gemeinsamkeiten zwischen Walpole und Reeve zu entwickeln, spricht er doch anfangs davon, dass sie mit mehr oder weniger denselben „ingredients“

arbeitet wie Walpole. Im Laufe der Ausführungen hätte sich diese Absicht dann jedoch in ihr Gegenteil verkehrt, musste er doch erkennen, dass sie diese „ingredients“ ganz anders nutzt, dass sie durch diese Nutzung die Gattung gerade verfehlt und am Ende gar in Opposition zu Walpole steht. Vielleicht erwähnt er sie aber auch bloß als Vertreterin der Gattung, weil man das vor ihm auch schon tat. Warum man das tat (und ob man das zu Recht tat), weiß er jedoch nicht zu begründen. Möglich ist aber auch, dass der Aufbau der *Cambridge History* dafür verantwortlich ist, dass er Reeve zur Gattung zählt. Die Hochzeit der Gattung mit fast all ihren Vertretern fällt in eine Zeit, die nicht mehr von Band 10, zu dem Vaughan mit seinem Kapitel beiträgt, sondern von Band 11 abgedeckt wird. Daraus ergibt sich für ihn das Problem, dass er zwar mit Walpole den Begründer einer Gattung abdecken muss, ihm aber praktisch alle anderen Autoren fehlen, die es ihm erlauben würden, eine Gattung vorzustellen – die Erörterung einer Gattung mit nur einem Vertreter, mit nur einem Werk bzw. mit der Möglichkeit, nur einen Vertreter, nur ein Werk vorzustellen, wäre nicht sinnvoll<sup>1</sup>. Der einzige Autor, der für seinen Zeitraum noch übrig bleibt, ist Clara Reeve. Diese scheint für ihn zwar nur lose zur Gattung zu gehören (schließlich ist es ihm nicht möglich, sie deskriptiv oder argumentativ als Gattungsvertreterin auszuweisen), sie muss aber nun dazugehören, damit er eine Gattung erörtern kann.

All diese Erklärungsversuche sind hypothetisch und spekulativ. Es ist nicht klar, warum Vaughan Reeve zur Gattung zählen will. Klar ist aber eben, dass er Reeve zur Gattung zählt, dass jedoch all die erläuterten Widersprüche und Inkonsistenzen<sup>2</sup> dies unterlaufen, d.h. Reeve von der Gattung ‚abzuziehen‘ drohen. Diese Gefahr soll nun aber durch das Nachfolge- und Imitationspostulat gebannt werden. Seinen Ausführungen über Reeve, d.h. all den Widersprüchen, stellt er nämlich die Aussage voran, diese sei Walpoles „successor and disciple“ (10: 61). Diese Aussage bindet nicht nur Reeve an den genealogi-

<sup>1</sup> Rainer Lengeler schreibt: „Ohne eine Mehrzahl an Werken oder ein zeitliches Kontinuum kommt keine Gattungstheorie und keine Literaturgeschichte zustande. Dazu sind vielmehr mehrere Werke erforderlich, die als Gruppe oder Kontinuum, in denen es Interaktion gibt, zu einem Ganzen zusammengeschlossen werden“ (Rainer Lengeler, *Literaturgeschichtsschreibung in Nöten: Überlegungen zur Geschichte der englischen Literatur des 20. Jahrhunderts* (Opladen: Westdeutscher Verlag, 1995) 8). In freier Anlehnung an Lengeler kann man behaupten: Mit nur einem Werk kann eine Literaturgeschichte nicht sinnvoll eine Gattung profilieren, vorstellen, sichtbar machen.

<sup>2</sup> Wenn man bedenkt, dass er Reeve als Gattungsvertreterin vorstellen möchte, dann kann man all die der Gattungszugehörigkeit Reeves widersprechenden Aussagen nur als Widersprüche und Inkonsistenzen bezeichnen.

schen Anfang der Gattung, sie stellt nicht nur Reeves Zugehörigkeit zur Gattung her, vielmehr sorgt sie auch dafür, dass all dies in der Folge nicht ernsthaft gefährdet wird. Sie entschärft alle nachfolgenden Widersprüche schon antizipierend im Vorhinein. Reeve ist in der Gattung mit ihrem *Baron* Walpoles „successor and disciple“: In ihrer unmissverständlichen generischen Qualität, in ihrem vom Partikularen absehenden Fokus verleiht diese Aussage, verleiht dieses Nachfolge- und Imitationspostulat den nachfolgenden Widersprüchen den marginalen Status und die geringe Reichweite von bloßen Detailfragen, die den generischen Status Reeves nicht mehr beeinflussen können; Reeve mag sich zwar in manchen Dingen von Walpole unterscheiden, im Großen und Ganzen, d.h. in der Gattung, ist sie aber eben sein „successor and disciple“.

Mit dieser Perspektive lohnt es sich, noch einmal auf Evans (1940) zurück zu blicken. Die obige Erörterung von Evans hielt unter anderem fest, dass dessen Aussage, auf Walpole sei „a catalogue of imitators“ (147) gefolgt, narrativ ein homogenes Textkorpus produziert. Der Begriff der Imitation bedeutet jedoch nicht, dass Evans keine Differenzen zwischen den Nachfolgern Walpoles bzw. zwischen Walpole und seinen *imitators* erwähnt. Man mag sich darüber streiten, ob diese Erörterungen von Differenzen zwischen den Gattungsvertretern dem Postulat der Imitation widersprechen. Man mag argumentieren, dass sie dies tun, da der Begriff der Imitation Übereinstimmung impliziere, zumal dann, wenn alle Nachfolger undifferenziert oder gleichmacherisch-generalisierend als „catalogue of imitators“ bezeichnet werden. Man mag argumentieren, dass sie dies nicht tun, da der Begriff der Imitation nicht das strenge Kopieren des Vorbildes meine, sondern nur das Übernehmen des generellen Gattungsmusters; somit wäre also durchaus Raum für die kreative Abweichung vom Imitierten gegeben. Ein solcher Streit über die genaue Bedeutung des Begriffes der Imitation beachtet nun aber ausschließlich den semantischen ‚Inhalt‘ des Begriffes und eben nicht die viel wichtigere Funktion des Begriffes. Inhaltlich betrachtet mag das Verhältnis zwischen dem Begriff der Imitation und der Darstellung von Differenzen problematisch sein, mag man argumentieren, dass Imitation und Differenz zueinander in einem spannungsvollen Verhältnis stehen. Funktional betrachtet kann man hingegen das Gegenteil feststellen: Je stärker eine Literaturgeschichte die Differenzen zwischen den einzelnen Gattungsvertretern zu Ungunsten der sie verbindenden, gattungsrelevanten Gemeinsamkeiten betont, desto wich-

tiger wird der Begriff der Imitation. Überspitzt formuliert ist die Darstellung von Differenz auf den Begriff der Imitation angewiesen: In der Darstellung von Differenzen droht das Gattungsspezifische unterzugehen, drohen Gattung und Gattungszusammenhalt auf der Ebene der literaturhistoriographischen Darstellung zu verschwinden, unsichtbar zu werden. Der Begriff der Imitation baut dieser Gefahr vor, nimmt den in der Folge benannten Differenzen schon im Vorhinein ihr gattungsbedrohendes Potential. Er bindet die verschiedenen Autoren generisch so fest aneinander, dass die nachfolgenden Differenzen zwischen den Autoren diesen Zusammenhalt nicht mehr lösen können.

Die Bedeutung des Nachfolge- und Imitationspostulats für die Etablierung und Aufrechterhaltung von Gattung und Gattungszusammenhalt im literaturhistoriographischen Narrativ haben die bisherigen Ausführungen deutlich gemacht. Unzureichend betrachtet wurde aber bisher der genealogische Anfang, auch in seinem Verhältnis zum Nachfolge- und Imitationspostulat. Kilian Heck und Bernhard Jahn schreiben in dem von ihnen herausgegebenen Sammelband *Genealogie als Denkform in Mittelalter und früher Neuzeit* über den genealogischen Anfang einer Sippe:

Der Ursprung muß eine Kraft bereitstellen, die der ganzen gegenwärtigen Sippe ihre Unverwechselbarkeit und Unterscheidbarkeit von anderen Sippen garantiert. Das Differenzkriterium muß dem Anfang entspringen, auch wenn der Anfang in der Gleichzeitigkeit aufgeht. Die christliche Religion kann im Mittelalter genau dies für die Genealogie nicht leisten, da am Anfang mit Adam und Eva die Einheit des ersten Menschenpaares, von dem alle abstammen, und nicht die Differenz steht. Die Genea-Logik der Frage nach dem Vorhergehenden muß einen anderen Ursprung konstruieren.<sup>1</sup>

Diesen Differenz markierenden Ursprung stellen im Mittelalter für den Adel, in Absetzung vom gemeinen Volk, häufig die Trojaner her<sup>2</sup>. Ein anderes Beispiel für einen solchen Differenz markierenden Ursprung bietet die Melusinensage: „Das Geschlecht der Lusignan leitet sich von einer Meerfee her, einem Zwischenwesen, das sich weder gänzlich in die christliche noch in die menschliche

---

<sup>1</sup> Kilian Heck und Bernhard Jahn, „Genealogie in Mittelalter und Früher Neuzeit: Leistungen und Aporien einer Denkform“, *Genealogie als Denkform in Mittelalter und Früher Neuzeit*, hrsg. v. Kilian Heck und Bernhard Jahn (Tübingen: Niemeyer, 2000) 4.

<sup>2</sup> Vgl. dazu beispielsweise den Aufsatz von Wolfgang Brückle: Wolfgang Brückle, „Noblesse oblige: Trojasage und legitime Herrschaft in der französischen Staatstheorie des späten Mittelalters“, *Genealogie als Denkform in Mittelalter und Früher Neuzeit*, hrsg. v. Kilian Heck und Bernhard Jahn (Tübingen: Niemeyer, 2000) 39-65.

Welt integrieren läßt und somit das Differenzkriterium *par excellence* darstellt“<sup>1</sup>; keine andere Sippe hat schließlich diesen Ursprung. Die Analogie zur literaturhistoriographisch aufbereiteten *gothic novel* herzustellen, ist nicht schwer: Die Unverwechselbarkeit der Gattungsvertreter, ihre ihnen gemeinsame (gattungsmäßige) Unterscheidbarkeit von anderen Texten garantiert in den betreffenden Literaturgeschichten nicht zuletzt ihr vermeintlicher Ursprung in dem als neuartig (oder eben vom Bisherigen differierend) wahrgenommenen Walpole, dem nur sie als *imitators, followers, disciples* etc. entspringen. Der Ursprung, der genealogische Anfang der Gattung ist in diesen Fällen also von entscheidender Bedeutung für die literaturhistoriographische Existenz der Gattung. Um diesen Ursprung als Differenzmerkmal literaturhistoriographisch zu etablieren, muss allerdings manches verschwiegen oder ‚unterbetont‘ werden. Die Nachfolger (d.h. hier die Literaturhistoriker) schaffen sich ihren genealogischen Anfang nämlich quasi selbst; nicht sie haben ihren Ursprung in Walpole, sondern Walpole als Ursprung hat literaturhistoriographisch seinen Ursprung in ihnen: Den für ihre gattungsmäßige Sichtbarkeit benötigten (Differenz markierenden) Ursprung kann der Literaturhistoriker nur dann etablieren, wenn er, von den so genannten Nachfolgern ausgehend, den Einfluss Walpoles auf sie überbetont und andere Einflüsse auf sie ‚unterbetont‘. Wenn er all die anderen Einflüsse, die auf jeden der Gattungsvertreter eingewirkt haben, ebenso erwähnen bzw. gar in ihrer Wichtigkeit (über-)betonen würde<sup>2</sup>, dann wäre Walpole nur noch ein intertextueller Bezug unter vielen, dann würde sich Walpole als Ursprung in einem Chaos intertextueller Hinweise verlieren bzw. gar nicht erst als Ursprung zustande kommen. Der genealogische Anfang entsteht also, indem eine leuchtspurartige Verbindung von den so genannten Nachfolgern zum ‚Ursprung‘ hergestellt wird, während andere Spuren, die zu anderen Texten oder Textgruppen führen, vernachlässigt, reduziert oder ‚unterbetont‘ werden. Der genealogische

---

<sup>1</sup> Heck und Jahn 2000, 4. Vgl. dazu auch Beate Kellner, „Aspekte der Genealogie in mittelalterlichen und neuzeitlichen Versionen der Melusinen Geschichte“, *Genealogie als Denkform in Mittelalter und Früher Neuzeit*, hrsg. v. Kilian Heck und Bernhard Jahn (Tübingen: Niemeyer, 2000) 13-38.

<sup>2</sup> Aber auch das, d.h. die simple Erwähnung, wäre keine ‚unschuldige‘ bzw. unproblematische Handlung: „Far from attempting to define a text’s origin or cause, i. [influence, d. Verf.] has shifted to a concern with the problematic wanderings between texts and has taken on the shape of theory. It is no longer possible to distinguish, in an age of theoretical self-consciousness, the objective literary relations between writers from the critical articulations that shape those relations, so that the study of i. engages the critical history through which i. is articulated“ (Helen Regueiro Elam, „Influence“, *The New Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics*, hrsg. v. Alex Preminger und T. V. F. Brogan (Princeton: Princeton UP, 1993) 608).

Anfang erweist sich so als Konstruktion des Literaturhistorikers, dessen De-  
konstruktion auch (gänzlich) poststrukturalistisch betrieben werden kann<sup>1</sup>.

In traditionellen Quellen- und Einflusstudien „a text comes to rest on a prior text which functions as a stable source. [...] Relations between texts are thus straightforward and determinate“<sup>2</sup>; eindeutige Ursache-Wirkung-Verhältnisse bestimmen die Vorstellung vom Ablauf der Literaturgeschichte (so ähnlich sehen das ja auch die Literaturgeschichten, die in Walpole den genealogischen Anfang der Gattung sehen). Der Poststrukturalismus mit seinem Verständnis von Intertextualität widerspricht nun diesen Ansichten. Die Verhältnisse zwischen Texten verlieren ihre Eindeutigkeit und Fixierbarkeit. Ein einzelner Text hat seinen Ursprung nicht in einem anderen konkreten Text, selbst nicht in verschiedenen konkreten Texten. Er hat vielmehr gar keinen benennbaren Ursprung mehr; er steht in einem universalen Intertext, der ihn mit allen ihm vorausgehenden und nachfolgenden Texten auf der Basis der ihnen gemeinen Textualität verbindet: „Without an ultimate referent that would make possible the self-presence and meaning of a text, texts are by definition fragments in open and endless relations with all other texts“<sup>3</sup>. In genealogische Metaphorik gefasst könnte man auch sagen: Der einzelne Text ist ein „orphaned text“<sup>4</sup>, nicht nur, weil er keinen „father-author“<sup>5</sup> hat, sondern eben auch, weil er keinen Vater-Text hat, der sein Ursprung ist und der ihm Bedeutung verleiht. „[U]nilinear causality“<sup>6</sup> bzw. die genealogische Linie/Abstammung existiert nicht. Auf die *gothic novel* angewendet würde all dies bedeuten, dass keiner der Gattungstexte einen bestimmten Ursprung hat. Noch viel weniger können somit alle Texte der Gattung denselben Ursprung (d.h. Walpoles *Castle of Otranto*) haben. Sie wären vielmehr alle Teil eines unauflösbaren intertextuellen Gewirrs, das in unendlich viele Richtungen, aber auf keinen bestimmten Punkt verwiese. Der genealogische Anfang der Gattung und mit ihm das Nachfolge- und Imitationspostulat würden sich im universalen Intertext auflösen.

<sup>1</sup> In der Formulierung des „Chaos intertextueller Hinweise“ hat sie sich ja schon angedeutet.

<sup>2</sup> Helen Regueiro Elam, „Intertextuality“, *The New Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics*, hrsg. v. Alex Preminger und T. V. F. Brogan (Princeton: Princeton UP, 1993) 620.

<sup>3</sup> Elam 1993, 620.

<sup>4</sup> Elam 1993, 608.

<sup>5</sup> Elam 1993, 621.

<sup>6</sup> John Frow, „Intertextuality and Ontology“, *Intertextuality: Theories and Practices*, hrsg. v. Michael Worton und Judith Still (Manchester: Manchester UP, 1990) 46.

Zu Beginn des Kapitels wurde erwähnt, dass der Literaturhistoriker durch die Erwähnung von intertextuellen, literarischen Einfluss postulierenden Beziehungen zwischen den verschiedenen *gothic novelists* Gattung und Gattungszusammenhalt in der jeweiligen Literaturgeschichte narrativ befördern kann (und somit deskriptive Mängel in der Gattungsdarstellung ausgleicht). Dies wurde mit Beispielen belegt. Diese Beispiele waren jedoch ausschließlich Beispiele, bei denen der Literaturhistoriker die verschiedenen Autoren mit Walpole verbindet. Gattung und Gattungszusammenhalt kann der Literaturhistoriker in seinem Narrativ der Gattung aber nicht nur befördern, indem er die verschiedenen Autoren an Walpole anschließt, sondern eben auch, indem er die verschiedenen Autoren untereinander narrativ verbindet. George Saintsbury beispielsweise beschränkt sich in Band 11 der *Cambridge History of English Literature* nicht darauf, alle Autoren der Gattung an Walpole als genealogischem Anfang der Gattung zu binden. Er stellt auch noch vereinzelt Verbindungen zwischen den einzelnen Autoren der Gattung her: So wird beispielsweise Reeves Einfluss auf Radcliffe betont (11: 300)<sup>1</sup>. Ähnlich geschieht es bei Compton-Rickett (1918), der Radcliffes Einfluss auf Lewis hervorhebt sowie Shelleys *Frankenstein* als Folge der Auseinandersetzung mit Lewis bezeichnet (beides 357); somit sorgt er auch losgelöst von Walpole für einen Zusammenhalt dieser Autoren: Radcliffe beeinflusst Lewis, der wiederum Shelley beeinflusst. Darüber hinaus ist an diesen beiden Literaturgeschichten ihre Verwendung genealogischer Metaphern bemerkenswert. Während Compton-Rickett sich dieser nur für die Beschreibung des Verhältnisses von Radcliffe und Lewis bedient (er bezeichnet Lewis als „lineal descendant of Mrs. Radcliffe“ (357)), deckt Saintsbury in der *Cambridge History* durch genealogische Metaphorik die gesamte Gattung ab: Die Gattung besteht aus Walpole und seinen „children or grandchildren“ (11: 300). Sie wird so zu einem engen, nach außen abgegrenzten Familienverbund. Stärker kann man den Gattungszusammenhalt kaum betonen bzw. narrativ herstellen. Zudem gelingt es ihm auf diese Weise, Brüche und Verspätungen in der Gattung, die den Zusammenhalt derselben lockern, zu überspielen. Die große, von Saintsbury erwähnte zeitliche Lücke von mehreren Jahrzehnten, die

---

<sup>1</sup> Die Verbindungsherstellung muss allerdings nicht über die Behauptung, dass ein Autor einen anderen beeinflusst habe, zustande kommen. Autoren werden auch schon miteinander verbunden, wenn Saintsbury (oder ein anderer Literaturhistoriker) sie miteinander vergleicht. So werden voneinander geschiedene Autoren ‚plötzlich‘ im (Gattungs-)Verbund wahrgenommen – selbst dann, wenn der Vergleich eigentlich bloß Differenzen thematisiert.



zwischen Walpole als dem genealogischen Anfang der Gattung und seinen Nachfolgern Radcliffe, Lewis und Maturin klafft, sollte eigentlich ein direktes Nachfolgeverhältnis problematisch erscheinen lassen, sollte eigentlich den Zusammenhalt der Gattung bedrohen. Indem Saintsbury nun aber Walpoles Nachfolger als „children or grandchildren“ bezeichnet und den zeitlichen Abstand zwischen Walpole und ihnen mit „[s]omething like a whole generation“ (11: 300) veranschlagt, macht er aus einem zeitlichen Bruch einen natürlichen Zeitablauf; er behebt die zeitliche Problematik der Gattung, indem er sie naturalisiert.

## **4.2 Motive und inhaltliche Versatzstücke**

*Take – An old castle, half of it ruinous.  
A long gallery, with a great many doors, some secret ones.  
Three murdered bodies, quite fresh.  
As many skeletons, in chests and presses...  
Mix them together, in the form of three volumes, to be taken at any  
of the watering places before going to bed.*  
(Anon., *Terrorist Novel Writing*, p. 229)<sup>1</sup>

Bis heute wird von der Forschung zur *gothic novel*, jedoch nicht (mehr grundsätzlich) abfällig wie in obigem Zitat, betont, dass „[t]he consistency of the genre relied on the settings, devices and events“<sup>2</sup>. So ist es denn auch nachvollziehbar, dass teilweise auch Literaturgeschichten, die die Gattung besprechen, diese bzw. einen Teil dieser, wie ich sie nenne, Motive und inhaltlichen Versatzstücke aufzählen. Es ist nachvollziehbar, dass sie diese Motive, diese „staple Gothic ingredients“<sup>3</sup> an den einzelnen Werken der Gattung wahrnehmen, ist es doch ihr Ziel, eine Gattung vorzustellen; und das kann eben nur funktionieren, wenn man die Gemeinsamkeiten von Texten in den Blick nimmt. So erwähnen beispielsweise Garnett/Gosse (1903) die „sliding panels and echoing vaults, and the touch in the dark of ‘the mealy and carious bones of a skeleton’“ (4: 86f.) oder Carter/McRae (1997) die „haunted castles, spectres from the grave and wild landscapes“ (209) als Motive, die die Werke der Gattung auszeichnen.

<sup>1</sup> Botting 1996, 44. Botting zitiert hier einen anonymen Aufsatz aus dem Jahre 1797.

<sup>2</sup> Botting 1996, 45. Botting ergänzt die Aufzählung des anonymen Kritikers: „[D]ark subterranean vaults, decaying abbeys, gloomy forests, jagged mountains and wild scenery inhabited by bandits, persecuted heroines, orphans, and malevolent aristocrats“ (Botting 1996, 44).

<sup>3</sup> Botting 1996, 44.

Das Problem, das sich aus einer solchen (Gemeinsamkeiten hervorhebenden) Gattungsperspektive für die einzelnen Werke einer Gattung in einer Literaturgeschichte ergeben kann, liegt nahe und wird auch immer wieder von Theoretikern der Literaturgeschichtsschreibung betont. Wird ein Werk als Vertreter einer Gattung besprochen, dann besteht die Gefahr, dass das Individuelle, das Einzigartige des einzelnen Werkes zu Gunsten seiner gattungstypischen, es mit anderen Werken der Gattung verbindenden Merkmale aus dem Blick gerät:

When we group texts together, we emphasize the qualities they have in common and ignore, to some degree, those that differentiate them. If "Lycidas" and "Adonais" are interconnected as pastoral elegies, this genre classification calls attention to certain formal features of the poems and not to their unlike *Weltanschauungen*.<sup>1</sup>

Ähnlich formuliert es Barner, der den Typisierungsdruck, der auf dem Einzelwerk in einer Literaturgeschichte lastet, jedoch nicht nur durch Gattungen bzw. Gattungsdarstellungen, sondern durch alle übergreifenden Bezüge (neben Gattungen sind das beispielsweise auch Epochen) ausgeübt sieht:

Bis heute ungelöst ist das Dilemma, daß die einzelnen Werke, die eigentlich primären Bezugspunkte des literarischen Interesses, in der Darstellung von Literaturgeschichte fast zwangsläufig zurückgedrängt werden durch das Gewicht der kollektiven Prozesse – oder lediglich als ‚Belege‘ Profil gewinnen dürfen.<sup>2</sup>

Auch im konkreten Fall der englischen Literaturgeschichten und ihrer Darstellung der *gothic novel* zeigt sich, dass der beschriebenen Gefahr schwer zu widerstehen ist: Manch eine Literaturgeschichte konzentriert sich auf das Gattungsmäßige, das Typische, d.h. insbesondere auf die erwähnten Motive und inhaltlichen Versatzstücke, und lässt dabei vollständig oder annähernd vollständig die zahlreichen Aspekte der verschiedenen Werke außer Acht, die nicht mit dem Gattungsterminus *gothic* (und seinen ihn speisenden Motiven und inhaltlichen Versatzstücken) verrechenbar sind. Differenzen zwischen den Werken werden so zu Gunsten von Gemeinsamkeiten ‚unterbetont‘.

Laut Lengeler ist all das jedoch kein Problem:

Der erwähnte Konstruktcharakter von solchen Ordnungsbegriffen wie Sonett, Elegie, aber auch der literarischen Periode manifestiert sich nun nicht zuletzt in dem Heraus-

---

<sup>1</sup> Perkins 1992, 62.

<sup>2</sup> Wilfried Barner, „Tradition als Kategorie der Literaturgeschichtsschreibung“, *Pioniere, Schulen, Pluralismus: Studien zu Geschichte und Theorie der Literaturwissenschaft*, in: derselbe (Tübingen: Niemeyer, 1997) 293.

stellen von Gemeinsamkeiten auf Kosten individueller Unterschiede. Dies muß so deutlich hervorgehoben werden, um von vornherein allen jenen Kritikern entgegenzutreten, die ihre grundsätzlichen Einwände gegen die Literaturhistorie und Gattungsuntersuchungen mit dieser Vernachlässigung der Individualität des einzelnen Werks begründen. Das Herausarbeiten der Eigenart eines Einzelwerks stellt in der Tat nicht die vorrangige Aufgabe von Literaturgeschichten und Gattungsuntersuchungen dar; entsprechend gehen solche Einwände auch ins Leere.<sup>1</sup>

Dieser Feststellung Lengelers muss man beipflichten<sup>2</sup>. Will eine Literaturgeschichte eine Gattung, wie z.B. die *gothic novel*, vorstellen, so sind die einzelnen *gothic novels* vorrangig als Vertreter der Gattung, d.h. in Bezug zu einer überindividuellen Kategorie, zu besprechen und weniger als einzigartige, unvergleichliche Werke. Dies gilt umso mehr, wenn man bedenkt, wie wenig Raum einer Literaturgeschichte, die sich vornimmt, die ‚gesamte‘ Geschichte der Literatur des Landes zu behandeln, für Gattung und Gattungsvertreter zur Verfügung steht: Nachdem das Gattungsrelevante behandelt ist, ist der zur Verfügung stehende Raum – pointiert formuliert – auch schon ‚aufgebraucht‘.

Mit Lengelers Feststellung zu den Aufgaben einer Literaturgeschichte ist das Problem von typisierter und individueller Darstellung von Gattungswerken jedoch nicht gelöst, zumindest nicht für die Darstellung der *gothic novel* in der englischen Literaturgeschichtsschreibung. Die bisherigen Erläuterungen zeichneten den Gegensatz von typisierter und individueller Darstellung der verschiedenen Werke als einen Gegensatz von gattungsbezogener und gattungsloser Darstellung: Die gattungsbezogene Darstellung widmet sich den (gattungs-)typischen, überindividuellen Merkmalen der Werke, während sich die gattungslose Darstellung ihrer jeweiligen Individualität und Singularität annimmt<sup>3</sup>. Der Gegensatz von typisierter und individueller Darstellung ist aber nicht ausschließlich ein Gegensatz von gattungsbezogener und gattungsloser Darstellung. Im Detail existiert dieser Gegensatz auch auf der Gattungsebene bzw. bei der gattungsbezogenen Darstellung: Eine gattungsbezogene, typisierte Darstellung kann

<sup>1</sup> Lengeler 1995, 8.

<sup>2</sup> Eine Möglichkeit für Literaturgeschichten, sich trotz ihres (notwendigen) Kategoriendenkens der Individualität von literarischen Werken zumindest anzunähern, lässt sich den Ausführungen Elliotts zu den Planungen für die *Columbia Literary History of the United States* ablesen: Einzelne Autoren bzw. deren Werke sollen in verschiedenen Kapiteln unter jeweils verschiedenen Vorzeichen erörtert werden (Vgl. dazu Emory Elliott, „The Politics of Literary History“, *American Literature: A Journal of Literary History, Criticism and Bibliography* 59 (1987): 272 und 274). Sicherlich sind diese „Vorzeichen“ auch wieder nur überindividuelle Kategorien wie beispielsweise *gender*. Dieses Vorgehen zeigt aber, dass die betreffenden Werke nicht in einer Kategorie aufgehen, dass sie dem Leser bei anderen Blickwinkeln andere Aspekte darbieten.

<sup>3</sup> Natürlich darf bei der gattungslosen Darstellung an die Stelle des Gattungsbezugs keine neue übergreifende, überindividuelle Bezugsgröße (wie beispielsweise die der Epoche), die das Werk als ein Werk von vielen ausweist, treten.

selbst wieder typisiert oder individuell sein, d.h. sie kann entweder ihre Typisierung gewissermaßen potenzieren oder aber sie ausdifferenzieren.

Was heißt das konkret im Falle der *gothic novel*? Eine gattungsbezogene, typisierte Darstellung nimmt an den einzelnen Werken der Gattung das Gattungstypische, Überindividuelle, die verschiedenen Werke Verbindende wahr, also die „staple Gothic ingredients“, die sich (von Werk zu Werk) wiederholenden Motive und inhaltlichen Versatzstücke. Diese Typisierung der Werke über die Motive und inhaltlichen Versatzstücke kann nun aber wiederum ausdifferenziert bzw. individualisiert werden, indem der Literaturhistoriker für die verschiedenen Werke der Gattung ihre jeweils individuelle Nutzung und Umsetzung der besagten Motive erörtert, indem er also beispielsweise die jeweiligen thematischen Funktionen oder ästhetischen Realisierungen der Motive erläutert oder deren Einbettung in unterschiedliche Handlungen aufzeigt<sup>1</sup>. Es bleibt bei einer gattungsbezogenen, typisierten Darstellung der Werke, die aber innerhalb dieser typisierten Darstellung eine individuelle Ausdifferenzierung erfahren. Wenn der Literaturhistoriker diese individuelle Ausdifferenzierung hingegen nicht vornimmt, wenn er die je individuelle Nutzung und Umsetzung der „staple Gothic ingredients“ verschweigt, dann potenziert er gewissermaßen die Typisierung der Werke: Er kehrt für die einzelnen Werke der Gattung nicht nur das Gattungstypische, die gattungstypischen Motive hervor, sondern impliziert auch noch eine typische Nutzung und Umsetzung dieser Motive, die das einzelne Werk (zusätzlich) mit allen anderen Werken der Gattung teilt.

Die einfache Typisierung mit individueller Ausdifferenzierung ist wenig problematisch. Sicherlich kommen bei ihr die individuellen Eigenheiten und Idiosynkrasien der einzelnen *gothic novels*, die in keinem Bezug zur Gattung stehen, kaum zur Sprache. Da es aber eben vorrangig um die Gattung geht, ist dies nicht zu kritisieren. Problematisch ist jedoch die doppelte oder potenzierte Typisierung. Sie bedeutet nämlich nicht nur ein – wie man in Anlehnung an das obi-

---

<sup>1</sup> Dass die verschiedenen Motive und inhaltlichen Versatzstücke von den verschiedenen Werken der Gattung unterschiedlich genutzt und umgesetzt werden, wird auch von Botting bestätigt: „Though many devices and settings were repeated, they were inflected differently“ (Botting 1996, 44). Implizit nimmt er dieses Urteil aber kurz darauf wieder und ohne Begründung zurück (wahrscheinlich bezieht sich die folgende Aussage nur auf die breite Masse der späteren Werke der ursprünglichen *gothic novel*, d.h. auf die Werke des ausgehenden 18. und frühen 19. Jahrhunderts, denen man in der Regel bloße Epigonalität nachsagt): „While their project [d.h. das der besagten Motive, d. Verf.] was the production of terror, their repeated use turned them into rather hackneyed conventions and then into objects of satire. Indeed, sublime aspirations often veered towards the ridiculous“ (Botting 1996, 45).

ge Zitat Lengelers formulieren könnte – notwendiges, in der Aufgabe von Literaturgeschichte begründetes Übergehen der Individualität des einzelnen Werkes zu Gunsten der Gattung oder übergreifenden Gattungsdarstellung, sie kann vielmehr auch für die Gattung selbst zum Problem werden. Ein Literaturhistoriker kann sie nämlich anwenden, nicht um die Gattung zu beschreiben, sondern z.B. um die Gattung als ganze abzuwerten. Das wird an Alexander (2000) deutlich.

Er charakterisiert die Werke der Gattung durch doppelte Typisierung, d.h. er spricht den *gothic novels* die typischen Motive und inhaltlichen Versatzstücke (bzw. völlig wahllos einen Teil dieser Motive und inhaltlichen Versatzstücke) zu und verschweigt gleichzeitig, dass sie in den einzelnen Werken der Gattung individuell genutzt und umgesetzt werden: „The fantasy of *The Castle of Otranto* created a vogue for camp thrillers in which nobles drug and rape beautiful wards in the bowels of their mountain fastnesses, and statues bleed from the nose“ (202). Durch diese doppelte Typisierung gelingt es Alexander, alle Werke der Gattung mehr oder minder gleichzumachen. Das einzelne Werk der Gattung wird austauschbar, kann durch jedes andere Werk der Gattung ersetzt werden. Alexander ‚produziert‘ das Bild einer bis zur völligen Vorhersagbarkeit kohärenten, monolithischen Gattung, einer Art ‚Schemaliteratur‘. Eine solch invariante Gattung kann er dann auch im pauschalen ‚Rundumschlag‘ ‚erledigen‘ bzw. abwerten<sup>1</sup>: „For all its curiosity value, the literary merit of 18th-century Gothic fiction is negligible compared with the use made of Gothic in the 19th-century novel“<sup>2</sup> (202).

---

<sup>1</sup> Ähnlich sieht das auch Gamer. Auch er stellt fest, dass die Auflistung der besagten Motive und inhaltlichen Versatzstücke (d.h. also die bloße Aufzählung der stets verwendeten Motive, die (bewusst) zu erwähnen vergisst, dass die verschiedenen Werke der Gattung die Motive individuell nutzen und umsetzen) bestens dazu taugt, die Gattung als eine Gattung von unterschiedsloser ‚Stangenware‘ im ‚Rundumschlag‘ abzuurteilen: „Miles’s determination to bypass traditional lists of gothic conventions [d.h. der besagten Motive und inhaltlichen Versatzstücke, d. Verf.] stems in part from his awareness that such lists hearken back to late-1790s dismissals of gothic writing, which represented it as entirely formulaic, a kind of mass-produced fiction-by-numbers“ (Gamer 2000, 9).

<sup>2</sup> Im Gegensatz zur *novel* des 19. Jahrhunderts werden die *gothic novels* des 18. Jahrhunderts hier auf ihre Gattungszugehörigkeit reduziert; die *novels* des 19. Jahrhunderts nutzen nur Momente des *gothic*, sind aber nicht wie die *gothic novels* des 18. Jahrhunderts – so muss man Alexander lesen – bloß und ausschließlich *gothic*.

## 5. Die Bewertung der *gothic novel*

### 5.1 Möglichkeiten und Aporien der Wertungs- und Wertrekonstruktion

In den letzten Jahrzehnten hat die akademische Beschäftigung mit der *gothic novel* (bzw. mit *gothic fiction* generell) stark zugenommen<sup>1</sup>. Dieses Phänomen geht einher mit einer signifikanten Aufwertung der *gothic novel*. Geringschätzung wurde – pointiert formuliert – zu Wertschätzung. Zur Untersuchung der literaturhistoriographischen Darstellung einer solchen Gattung, deren Rezeptionsgeschichte so auffällig mit Wertungen verbunden ist, sollte daher auch das Aufspüren und die Analyse von Wertungen gehören.

Betrachtet man nun aber die Literaturgeschichten, dann fällt auf, dass wertungstheoretisch wünschenswerte Wertungen kaum zu finden sind. Wertungen und Wertmaßstäbe lassen sich in manchen Fällen (nur) rekonstruieren, meistens aber nicht. Daher sollen nun, bevor in den nächsten Kapiteln Wertungen untersucht werden, diese Schwierigkeiten an ein paar literaturhistoriographischen Beispielen erörtert werden. Das ist jedoch nur mit Bezug auf grundlegende wertungstheoretische Einsichten möglich, die darum parallel zur Erörterung vorgestellt werden sollen. Um diese Einsichten wiederum nicht schwer verständlich zu präsentieren, werden sie eingebettet in eine knappe ‚Einführung‘ in die Wertungstheorie.

Winko expliziert den Begriff der Wertung wie folgt:

[D]er Begriff W[ertung] bezeichnet eine sprachliche oder nicht-sprachliche Handlung, mit der ein Subjekt einem Objekt (Gegenstand, Sachverhalt oder Person) die Eigenschaft zuordnet, in bezug auf einen bestimmten Maßstab bzw. Wert positiv oder negativ zu sein.<sup>2</sup>

Der Wert oder Unwert eines literarischen Textes ist also keine ontologische oder substantielle Eigenschaft des betreffenden Textes, sondern etwas Relatio-

<sup>1</sup> Hogle beispielsweise sieht den Beginn der „acceleration in the academic study of Gothic“ im Jahre 1980 mit dem Erscheinen von Punters *The Literature of Terror* (Jerrold E. Hogle, „Chronology“, *The Cambridge Companion to Gothic Fiction*, hrsg. v. Jerrold E. Hogle (Cambridge: Cambridge UP, 2002) xxv).

<sup>2</sup> Simone Winko, „Wertung, ästhetische/literarische“, *Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie: Ansätze – Personen – Grundbegriffe*, hrsg. v. Ansgar Nünning, 2., überarbeitete und erweiterte Aufl. (Stuttgart: Metzler, 2001) 672.

nales, durch den Bezug auf eine andere Größe, d.h. den Wertmaßstab hergestelltes. Der Wert oder Unwert eines literarischen Textes entsteht erst durch eine Handlung, die Wertung, die Text und Wertmaßstab zueinander in Beziehung setzt. Damit ist aber noch nichts über den Status des Wertmaßstabs ausgesagt. Den bisherigen Ausführungen zufolge ist literarischer Wert zwar relational, aber nicht kontingent<sup>1</sup>. Diese Kontingenz ist nur gegeben, wenn auch der Wertmaßstab kontingent ist. Genau das ist aber der Fall. Wertmaßstäbe besitzen keine absolute Gültigkeit, sondern sind historisch variable Festsetzungen, d.h. Konstrukte, der Wertenden.

Die mögliche Anzahl solcher Wertmaßstäbe ist praktisch unbegrenzt. Heydebrand und Winko verteilen sie auf vier übergeordnete Kategorien: Formale, inhaltliche, wirkungsbezogene und relationale Wertmaßstäbe<sup>2</sup>. Formale Wertmaßstäbe bewerten die ästhetische Form literarischer Texte, sind also die literarischen Wertmaßstäbe im engeren Sinne. Inhaltliche Wertmaßstäbe bewerten, wie der Begriff schon sagt, die Inhalte literarischer Texte. Ein Bereich (aber bei weitem nicht der einzige), aus dem viele inhaltliche Wertmaßstäbe stammen, ist der der Ethik. Wirkungsbezogene Wertmaßstäbe bewerten die Wirkungen oder unterstellten Wirkungen literarischer Texte auf den Leser, also nur mittelbar die Texte selbst. (Die Erregung von) Jammer und Schauer als Begriffe aus der aristotelischen Wirkungsästhetik sind Beispiele für wirkungsbezogene Wertmaßstäbe. Relationale Wertmaßstäbe schließlich „geben den Wert literarischer Texte im Verhältnis zu einer Bezugsgröße an. Diese Bezugsgröße kann ein bestehendes Niveau im literarischen oder sozialen Bereich oder die literaturexterne Einheit ‚Realität‘ unter verschiedenen Aspekten sein“<sup>3</sup>. Innovation ist ein Beispiel für einen relationalen Wertmaßstab<sup>4</sup>. An diesem Wertmaßstab kann man exemplarisch verdeutlichen, dass die vier Kategorien auch miteinander zusammenhängen können, also nur künstliche Ordnungskategorien zur besseren Übersichtlichkeit sind: Innovation als relationaler Wertmaßstab kann sich beispielsweise auf ästhetische Formen beziehen, also ein relational-formaler Wertmaßstab sein.

---

<sup>1</sup> Kontingent soll hier und in der Folge gleichbedeutend mit gesetzt oder konstruiert sein, also auf das Gegenteil von absolut oder ‚naturwüchsig‘ verweisen.

<sup>2</sup> Vgl. Renate von Heydebrand und Simone Winko, *Einführung in die Wertung von Literatur: Systematik – Geschichte – Legitimation* (Paderborn: Schöningh, 1996) 111ff.

<sup>3</sup> Heydebrand und Winko 1996, 121.

<sup>4</sup> Relationale Wertmaßstäbe sind nicht mit der Relationalität des Wertes eines literarischen Werkes, d.h. seiner Beziehung zu einem Wertmaßstab, zu verwechseln.

Die obige Definition des Wertungsbegriffs differenzierte zwischen sprachlicher und nicht-sprachlicher Wertung. Nicht-sprachliche Wertungen werden auch als motivationale Wertungen bezeichnet<sup>1</sup>. „Sie drücken sich meist als Wahlhandlung aus, in der einem Objekt, einer Person oder einem Sachverhalt – bewußt oder unbewußt – Wert zuerkannt wird“<sup>2</sup>. So kann die Entscheidung zum Kauf eines Buches oder zur Aufnahme eines Gedichtes in eine Lyrikanthologie eine motivationale Wertung darstellen, ebenso wie die Entscheidung zur Aufnahme (oder Nicht-Aufnahme) einer Gattung wie der *gothic novel* in eine Literaturgeschichte<sup>3</sup>. Voraussetzung dafür ist aber, dass der Entscheidung ein dem Wählenden bewusster oder unbewusster Wertmaßstab zugrunde liegt, der zudem auf den Gegenstand selbst bezogen wird. Bei den erwähnten Beispielen muss das nicht der Fall sein. So kann die Aufnahme der *gothic novel* beispielsweise lediglich auf die gängige Praxis der Literaturgeschichtsschreibung zurückzuführen sein, sie eben deswegen in eine Literaturgeschichte aufgenommen worden sein, weil die vorherigen Literaturgeschichten sie auch aufgenommen haben. Die Aufnahme der *gothic novel* in einem solchem Falle als positive Bewertung derselben zu deuten, ginge fehl, da die der Berücksichtigung zugrunde liegende Entscheidung keine Wertung des Gegenstandes *gothic novel* darstellt. Selbiges kann für die Auswahl der Autoren, d.h. für die Entscheidung gegen diese und für jene Autoren der *gothic novel*, gelten. Ähnlich problematisch verhält es sich mit der Nicht-Aufnahme der Gattung oder eines Gattungsautors. Stronach (1897) beispielsweise bespricht weder die Gattung noch einen der relevanten Autoren. Eine motivationale (Ab-)Wertung der Gattung oder ihrer Autoren kann diese Nicht-Aufnahme aber nur sein, wenn sie bewusst geschah und nicht aus Unkenntnis der Gattung und ihrer Autoren, d.h. nur, wenn die Gattung (oder die Autoren) dem Verfasser bekannt ist und er sich bewusst gegen sie entschieden hat. Nachweisen lässt sich das zumeist nicht.

Motivationale Wertungen zu erkennen und zu analysieren, stellt also nicht selten ein Problem dar. Aber auch sprachliche Wertungen stellen sich der Erkenn- und Analysierbarkeit oft in den Weg. So ist eine Aussage wie ‚Das ist ein schlechter Roman‘ zwar als Wertung erkennbar, der Wertmaßstab, der für die-

<sup>1</sup> Vgl. Heydebrand und Winko 1996, 39.

<sup>2</sup> Heydebrand und Winko 1996, 46.

<sup>3</sup> Vgl. dazu auch Friedrich Sengle, „Zur Einheit von Literaturgeschichte und Literaturkritik“, *Literaturgeschichtsschreibung ohne Schulungsauftrag: Werkstattberichte, Methodenlehre, Kritik*, in: derselbe (Tübingen: Niemeyer, 1980) 33.



ses Urteil verantwortlich ist, bleibt jedoch im Dunkeln. Wird er im Kontext nicht explizit genannt oder ist er nicht aus ihm rekonstruierbar, so ist eine solche Wertung für den Analysierenden ‚wertlos‘, weil nicht nachvollziehbar.

Genau dies trifft in einigen Fällen auf Bewertungen der *gothic novel* oder einzelner ihrer Vertreter zu, die Wertmaßstäbe werden einfach unterschlagen<sup>1</sup>. Collier (1876) beispielsweise unterteilt einige Epochen seiner in neun englische Epochen und eine vor-englische Epoche geordneten englischen Literaturgeschichte in jeweils drei Wertungsblöcke. Die für ihn bedeutendsten Autoren erhalten eigene Unterkapitel, die weniger bedeutenden Autoren werden zusammen in einem Unterkapitel als weitere Autoren der betreffenden Epoche (z.B. „Other writers of the 7th era“) kurz vorgestellt (jedem Autor wird ca. ein Absatz eingeräumt) und die unbedeutendsten, aber eben noch erwähnenswerten Autoren schließlich werden in einer stichwortartigen „Supplementary List“ in jeweils ein bis zwei Zeilen abgehandelt. Walpole ist bei ihm der einzige der für diese Arbeit relevanten Autoren, der ‚zweitklassig‘ ist<sup>2</sup>. Alle anderen sind ‚drittklassig‘. Nachvollziehbar sind diese Klassifizierungen allesamt nicht<sup>3</sup>.

Selbiges gilt für Werturteile in z.B. Sampson (1941) oder Fowler (1987). So besprechen sie die „tale of terror“ (Sampson) bzw. die „gothic novel“ (Fowler), indem sie einige Autoren der Gattung vorstellen. Diese Auswahl geht einher mit Werturteilen über die nicht-besprochenen Autoren, d.h. über den ‚Rest‘ der Gattung. Bei Sampson heißt es: „[...] it [die Gattung, d. Verf.] engaged only one

---

<sup>1</sup> Ob diese Unterschlagung grundsätzlich damit zu tun hat, dass, wie Friedrich Sengle feststellt, „in den angelsächsischen Ländern das Problem der literarischen Wertung mit einer erstaunlichen und manchmal erschreckenden Unbefangenheit angepackt wird“, sei dahingestellt (Friedrich Sengle, „Ein Aspekt der literarischen Wertung“, *Literaturgeschichte ohne Schlußauftrag: Werkstattberichte, Methodenlehre, Kritik*, in: derselbe (Tübingen: Niemeyer, 1980) 50.

<sup>2</sup> Diese ‚Zweitklassigkeit‘, d.h. seinen im Vergleich zu den anderen *gothic novelists* erhöhten Status, verdankt Walpole in Colliers Literaturgeschichte aber weniger seiner *gothic novel* als vielmehr seinen „*Letters and Memoirs*“ (356).

<sup>3</sup> Ähnlich gehen Morell ([ca. 1879]), Laing ([ca. 1895]), Mathew (1901) und Albert (1923) vor. Auch für sie sind die oder einzelne der *gothic novelists* nicht mehr als „weitere“ Autoren: Morell handelt Walpole im Kapitel „Burke, Gibbon and Others“ (404) ab (wobei Walpole eben nur zu den „others“ gehört), Laing bespricht die relevanten Autoren im Unterabschnitt „Other Novelists“ (143 und 189), Mathew bespricht sie im Unterabschnitt „Miscellaneous Authors“ (466) und Albert wiederum bespricht sie im Unterabschnitt „Other Novelists“ (270). Im Gegensatz zu Colliers Literaturgeschichte, die im Vorwort die beschriebene Unterteilung auch als Wertung ausweist (iv), ist die Deklaration der *gothic novelists* (und anderer Autoren) als „weitere Autoren“ jedoch nicht in all diesen Literaturgeschichten auch definitiv als (Ab-)Wertung auszumachen; aber auch in diesen Literaturgeschichten (Morell, Mathew) liegt es aufgrund der verkürzten Behandlung, die diese „weiteren Autoren“ im Vergleich zu anderen Autoren erfahren, nahe, dass besagte Deklaration eine (Ab-)Wertung darstellt.

other writer worth mention, Charles Robert Maturin [...]“ (611f.)<sup>1</sup>; und bei Fowler: „Hundreds of gothic romances were published [...]. But in most instances their quality is too low for literary interest“ (275). Es liegt mir fern, Sampson oder Fowler wegen ihrer Pauschalurteile zu kritisieren. Selbstverständlich ist es aus pragmatischen Gründen nicht möglich, auf jedes ausgeschlossene Werk der Gattung separat einzugehen (siehe Kapitel 2). Ebenso wenig möchte ich ihre Urteile revidieren. Selbstverständlich kann man, wenn man den Wertmaßstab der formalen und inhaltlichen Innovation setzt, einen Großteil der *gothic novels* des ausgehenden 18. Jahrhunderts wegen ihrer Epigonalität und Klischeehaftigkeit abwerten. Dann muss man diesen Wertmaßstab aber auch setzen bzw. benennen. Sampson und Fowler tun dies nicht und dafür muss man sie kritisieren. Ob ihre Werturteile also auf dem Wertmaßstab der Innovation (oder doch auf einem ganz anderen) beruhen, ist nicht erkennbar<sup>2</sup>.

Bei Sampson setzt sich die Nicht-Nachvollziehbarkeit von Wertungen bei den Bewertungen einzelner Autoren der Gattung fort. Den Klassifizierungen Radcliffes („Her rank is low“ (611)) und Mary Shelleys (sie wird zu den „Lesser Novelists“ gezählt (671ff.))<sup>3</sup> fehlen die Begründungen, d.h. die Benennungen der Wertmaßstäbe. Die kontingenten Werturteile gerinnen so zu Fakten, werden gelöst von ihren diskursiven Ursprüngen. Das zeigt sich auch im Vorwort seiner Literaturgeschichte:

It [seine Literaturgeschichte, d. Verf.] represents, in the main, the general consensus of opinion. No one is required to accept without question the general consensus of opinion – indeed, every book must be reinterpreted by ourselves for ourselves; but if we are unable to accept the common view we should consider carefully whether the fault is in the general opinion or in ourselves. (xi-xii)

Sampson betont erst den kontingenten Charakter der in seiner Literaturgeschichte anzutreffenden Ansichten (d.h. Deutungen und Wertungen), räumt ihre Perspektivgebundenheit ein (er spricht von „view“, „opinion“, „consensus“),

<sup>1</sup> Die zwei anderen Autoren, die er vorstellt, sind Radcliffe und Lewis. Shelley wird an anderer Stelle auch zur Gattung gezählt. Walpole und Reeve bespricht er hingegen als Autoren der „Gothick‘ romance“ (511), nicht der „tale of terror“. In der Beschreibung unterscheiden sich die beiden Gattungen aber nicht wesentlich voneinander (siehe auch Kapitel 3.2).

<sup>2</sup> Bei Fowler ist es zumindest zu vermuten, stellt seine Literaturgeschichte doch eine Art formalistisches Innovationsnarrativ dar. Mit Sicherheit zu bestimmen ist es aber eben nicht.

<sup>3</sup> Ähnliche und ebenso nicht nachvollziehbare Wertungen finden sich auch in Seccombe/Nicoll (1906) und Clarke (1976): Seccombe/Nicoll besprechen die Autoren der *gothic novel* im Kapitel „Minor Novelists, Mainly Romantic: From ‘Otranto’ to ‘Hajji Baba’“ (345, meine Hervorhebung), Clarke bespricht sie im Unterkapitel „Some Lesser Novelists“ (77).

‚erlaubt‘ dem Leser eine eigene Meinung, nur um all dies über die Falsch-Richtig-Opposition (d.h. über die Leugnung von Perspektivgebundenheit) wieder zurückzunehmen. Die implizit als richtig bezeichnete und angeblich in seinem Werk dargestellte „common view“<sup>1</sup> wird so doch wieder zum absoluten Fakt. Wert wird substantiell, negiert seine Relation zu einem gesetzten Wertmaßstab, seinen Ursprung in einer diskursiven (Wertungs-)Handlung.

Auch Lang (1912) hält die Angabe von Wertmaßstäben nicht für notwendig. Den Nachvollzug seiner Bewertung Clara Reeves durch den Leser der Literaturgeschichte strebt er offensichtlich nicht an. Vielmehr erwartet er wohl vom Leser Autoritätengläubigkeit. Nicht der mündige, kritische Leser, sondern der ihm blind vertrauende Leser scheint der Adressat seiner Verurteilung Reeves zu sein: „Experience proves that nobody need waste his time over the tales of Clara Reeve, such as ‘The Old English Baron’ [...]“ (530). Ein ‚Das müsst ihr mir schon glauben, ich weiß, wovon ich rede‘ lässt sich bruchlos hinzudenken. Das Fehlen des Wertmaßstabs hat also wohl nichts mit Nachlässigkeit zu tun, sondern ist Ausdruck eines vorausgesetzten hierarchischen Verhältnisses von Literaturhistoriker und Leser. Daran ändert auch die Tatsache nichts, dass Lang sich im Vorwort zu seiner Fehlbarkeit bekennt: „That sins of commission as well as of omission will be discovered the author cannot doubt, for through much reading and writing they that look out of window are darkened, and errors come“ (vi). Viel mehr als ein Bescheidenheitstopos ist in dieser Aussage nicht zu sehen.

Weitere Beispiele für Wertungen ohne die Angabe des ihnen zu Grunde liegenden Wertmaßstabs ließen sich anführen. Das andere, oben genannte Problem vieler sprachlicher Wertungen ist das Problem ihrer Erkennbarkeit<sup>2</sup>. Heydebrand und Winko nennen Ausdrücke wie „schlecht“, „gut“, „mittelmäßig“, „wertlos“, „wertvoll“ etc. „reine Wertausdrücke“<sup>3</sup>. Diese „drücken in der Regel allein die Eigenschaft eines Objekts aus, positiv oder negativ zu sein oder irgendwo auf einer Skala zwischen positiv und negativ zu stehen“<sup>4</sup>. Von diesen reinen Wertausdrücken gibt es jedoch nicht sehr viele: „Die weitaus größte Zahl der Wertausdrücke hat neben dieser wertenden [...] auch eine beschreibende

<sup>1</sup> Die Möglichkeit, dass die „common view“ fehlgeht, scheint ihm nicht wirklich eine Möglichkeit, schließlich soll der von ihr abweichende Leser seine Ansicht noch einmal überdenken.

<sup>2</sup> Diskutiert wurde soeben das ihrer Analysier- bzw. Nachvollziehbarkeit.

<sup>3</sup> Heydebrand und Winko 1996, 63.

<sup>4</sup> Heydebrand und Winko 1996, 64.

Funktion, d.h. die Ausdrücke informieren zusätzlich über deskriptive Eigenschaften der Wertungsobjekte<sup>1</sup>. So geben Begriffe wie „schön“, „wahr“ oder „falsch“ im Gegensatz zu reinen Wertausdrücken „den Aspekt [d.h. den Wertmaßstab, d. Verf.] an, unter dem das Objekt positiv oder negativ eingeschätzt wird“<sup>2</sup>. So vorteilhaft für Nachvollziehbarkeit und Analyse solcher ‚unreiner‘<sup>3</sup> Wertausdrücke auch scheinen, so problematisch sind sie bzw. ihre Identifizier- oder Erkennbarkeit. Es gibt nämlich auch Ausdrücke, die eigentlich nur deskriptiven und keinen wertenden Gehalt haben, also eigentlich noch nicht einmal ‚unreine‘ Wertausdrücke darstellen, aber durch den Äußerungskontext zu solchen werden können:

Auch scheinbar eindeutig beschreibende Adjektive wie ‚hell‘ oder ‚schwarz‘ und quantitative Angaben wie ‚klein‘, ‚lang‘ u.a. können in bestimmten Kontexten wertend verwendet werden. Wenn etwa in einer Rezension die scheinbar beschreibende Wendung ‚der lange Roman‘ zu lesen ist, aus dem Zusammenhang aber erschlossen werden kann, daß die Rezensentin weitschweifige Prosa ablehnt, dann kann das deskriptive Adjektiv ‚lang‘ als Wertausdruck betrachtet werden.<sup>4</sup>

Der Unterschied zwischen deskriptiven und bewertenden Ausdrücken ist also fließend. Nur der Kontext kann in vielen Fällen darüber Aufschluss geben, ob für sich betrachtet rein deskriptive Ausdrücke/Aussagen oder solche, bei denen der deskriptive Anteil dominant ist, im Einzelfall wertende sind; nur der Kontext kann oftmals das „Problem, wie wir Wertungen dann überhaupt als Wertungen identifizieren können“<sup>5</sup>, lösen. Das gilt auch für einige Bewertungen der *gothic novel* in den englischen Literaturgeschichten. Leider gilt aber genauso: Es gibt Fälle, in denen der Kontext keine Hilfe leistet.

In Coote (1993) heißt es: „Melodramatic fear is the particular province of the Gothic horror novel“ (372). Der Satz lässt für sich betrachtet keine definitive Aussage darüber zu, ob *melodramatic* auch (negativ) wertend oder lediglich beschreibend intendiert ist, ob der Begriff, wie so häufig, mit Nicht-Authentizität und Überspanntheit gleichzusetzen ist oder lediglich wertfrei konstatierend auf die Gattung des Melodramas verweist<sup>6</sup>. In Cootes Fall jedoch kann der Kontext

<sup>1</sup> Heydebrand und Winko 1996, 64.

<sup>2</sup> Heydebrand und Winko 1996, 64.

<sup>3</sup> Meine Begriffsbildung.

<sup>4</sup> Heydebrand und Winko 1996, 64.

<sup>5</sup> Heydebrand und Winko 1996, 64.

<sup>6</sup> Sicherlich ist dieses Beispiel um den Begriff „melodramatic“ (und manch folgendes) ein auf die Spitze getriebenes, wird der Begriff doch fast nur negativ verwendet und wahrgenommen (d.h. im allgemeinen Sprachgebrauch). Da aber selbst hier keine eindeutige Bedeutung ohne Kontext

die zweite Möglichkeit mit hoher Wahrscheinlichkeit ausschließen, kann also hier das „Problem, wie wir Wertungen dann überhaupt als Wertungen identifizieren können“<sup>1</sup>, lösen. So wird nämlich für Radcliffes *Udolpho* „genuine suspense“ (372) betont, also das (positive) Gegenteil zu *melodramatic* als wertendem Begriff<sup>2</sup>, der Nicht-Authentizität kritisiert.

Unentscheidbar ist die Sachlage in anderen Literaturgeschichten. Realismus bzw. Wirklichkeitsnähe ist ein Wertmaßstab, der in manch älterer Literaturgeschichte von Bedeutung ist und sich auch explizit in der Darstellung der *gothic novel* zeigen kann. In einem solchen Fall wird die *gothic novel* wegen ihrer Abweichung von der ‚Realität‘ kritisiert<sup>3</sup>. Vor dieser ‚traditionellen‘ Bewertung machen neuere Literaturgeschichten wie die von Thornley (1968) oder Carter/McRae (1997) allerdings stutzig. Sie vergleichen eine *gothic novel* wie die von Walpole mit der ‚Realität‘, ob diese ‚Realität‘ aber auch einen Wertmaßstab darstellt, ob das Unrealistische als Mangel gilt, wird nicht gesagt, der Kontext liefert nicht die notwendige Information. Bei Carter/McRae kann lediglich wegen des Stils ihrer (vom sprachlichen Status ausschließlich) deskriptiven Aussage, also wegen ihres Steigerungs- und Emphasecharakters innerhalb des zweiten Teilsatzes, vermutet werden, dass sie eine (negative) Wertung darstellt: „Passion, grief and terror are the mainstays of the plot, which moves between the unlikely and the totally incredible“ (209). Bei Thornley hingegen, der die „impossible events“ (89) in *Otranto* völlig unemphatisch konstatiert, tappt man nicht nur im Halbdunkeln, sondern gänzlich im Dunkeln.

Wertungstheoretisch ähnlich problematisch sind Begriffe wie *excess*, *extravagance*, *exaggeration* oder *sensationalism*. Sie verweisen auf ein Überschreiten von wertbesetzten Grenzen. Das zeigt sich in Bottings Forschungsarbeit *Gothic* exemplarisch am Begriff des *excess*. Die *excesses* der *gothic novel* (von ihren Anfängen bis ins 20. Jahrhundert) bedeuten nichts anderes als ein beständiges

---

zu bestimmen ist, führt es die Probleme bei der Wertungsrekonstruktion umso deutlicher vor Augen. Zum Begriff „melodramatic“ siehe auch das *Oxford English Dictionary* (1989) unter eben diesem Begriff. Er kann deskriptiv wertfrei gebraucht werden („Of or pertaining to melodrama; having the characteristics of melodrama“) oder negativ wertend („Often [aber eben nicht immer, d. Verf.] in depreciative sense: Characterized by sensationalism and spurious pathos“).

<sup>1</sup> Heydebrand und Winko 1996, 64.

<sup>2</sup> Es wird zwar im ersten Fall von „melodramatic fear“ und in diesem Fall von „genuine suspense“ gesprochen, „fear“, „suspense“, „horror“ und „terror“ (alle 372) scheinen jedoch (alle) miteinander in Verbindung zu stehen.

<sup>3</sup> Siehe die Besprechung Shaws (1887) in Kapitel 6.2.2.

Verletzen von sozialen, kulturellen und ästhetischen Werten<sup>1</sup>. Botting konstatiert dieses Verletzen jedoch nur, bewertet es nicht (d.h. reklamiert die Werte nicht für sich). Er verwendet also einen wertbesetzten Begriff deskriptiv. In einer Literaturgeschichte wie der von Ward (1953-1955) ist dies anders. Er nutzt die Begriffe *excess* und *extravagance* (aber auch den Begriff *sensational*) wertend, er nutzt sie, um über die *gothic novel* ein negatives Urteil zu fällen. Das ist gleichbedeutend damit, dass er im Gegensatz zu Botting die wertbesetzten Grenzen, deren Überschreitung die Begriffe anzeigen, auch für sich reklamiert, dass die Werte, die verletzt werden, auch die seinen sind. Als Beispiel sei Wards Nutzung des Begriffes *extravagance* (und des Begriffes *sensational*) angeführt<sup>2</sup>:

Simplicity, restraint, harmony, proportion, form, and finish have a place in Romantic literature together with imagination, vision, and feeling. Where and when Romanticism has fallen into disrepute the cause lies in the extravagance and incapacity of undisciplined minor writers who exploit the sentimental, the sensational, the morbid, the occult, the erotic. These aspects of Romanticism appear severally in the works of lesser Elizabethan and later playwrights, in the gothic novels of the late eighteenth and early nineteenth centuries, and scattered over minor poetry at irregular intervals from the seventeenth-century Metaphysicals onward. (3: 14)

Die Begriffe verweisen also auf ein Überschreiten von wertbesetzten Grenzen. In Bottings und Wards Fall macht der Kontext jeweils deutlich, ob dieses Überschreiten bewertet oder lediglich konstatiert wird, ob die Begriffe wertend oder deskriptiv verwendet werden<sup>3</sup>. Es kommt jedoch auch vor, dass Literaturgeschichten manche dieser Begriffe verwenden, ohne über den Kontext deutlich zu machen, ob dies deskriptiv oder wertend geschieht<sup>4</sup>. Das muss man ihnen unter wertungstheoretischer Perspektive vorwerfen. Sie gehen mit Begriffen um, die auf das Überschreiten von wertbesetzten Grenzen referieren, benennen jedoch nicht, wie sie zu diesem Überschreiten stehen, d.h. benennen nicht, ob sie es bloß deskriptiv feststellen, kritisieren oder loben wollen.

<sup>1</sup> Botting 1996, 1-6.

<sup>2</sup> Zur Nutzung des Begriffes *excess* siehe Band 2: 209.

<sup>3</sup> Außer in Wards Literaturgeschichte wird der Begriff *extravagance* beispielsweise auch in Band 11 der *Cambridge History of English Literature* (1907-1916, 1927) oder bei Garnett/Gosse (1903) eindeutig kontextualisiert. Saintsbury in der *Cambridge History* verwendet ihn gegenüber Lewis als abwertenden Begriff (11: 303 und, zur eindeutigen Kontextualisierung des Begriffes als abwertender Begriff, 11: 297). Ebenso negativ besetzt ist er bei Garnett/Gosse in den Ausführungen zu Radcliffes *Udolpho* (2: 87).

<sup>4</sup> Siehe die Verwendung der Begriffe *extravagance* und *exaggeration* in Carter/McRae (1997, 209) und des Begriffes *sensationalism* in Sanders (1994, 341). Der Begriff *excess* hingegen scheint in allen Literaturgeschichten, in denen er vorkommt, eindeutig kontextualisiert zu sein (d.h. er scheint stets negativ wertend verwendet zu werden).

Die bisherigen Ausführungen haben gezeigt, dass Wertungen schwer zu analysieren sein können. Zum einen werden oft Wertmaßstäbe unterschlagen, zum anderen ist es in einigen Fällen nicht sicher, ob eine bestimmte Aussage überhaupt eine Wertung darstellt. Diese Probleme betreffen auch einige der in den folgenden Kapiteln untersuchten Fälle<sup>1</sup>. Sicherlich leistet manches Mal der Kontext Hilfestellung. Diese ist mit dem Begriff ‚Hinweis‘ aber oft besser charakterisiert als mit dem Begriff ‚Beweis‘. Folglich handelt es sich bei einigen Analysen der folgenden Kapitel mehr um Deutungen als um Beweisführungen. Dies macht der Argumentationsgang aber auch deutlich.

Entwicklungen bzw. Verläufe/Veränderungen (siehe Einleitung) werden nur in Kapitel 5.2.3 angesprochen. In den Kapiteln 5.2.1 und 5.2.2 geht es hingegen eher um Kontinuitäten<sup>2</sup>. Diese Kontinuitäten sind jedoch von geringerer ‚Repräsentativität‘ als die dargestellten Entwicklungen oder Veränderungen in Kapitel 5.2.3. Für die in Kapitel 5.2.3 untersuchte Wertungsart können alle Literaturgeschichten in Betracht gezogen werden. Für die in den Kapiteln 5.2.1 und 5.2.2 untersuchten Wertungsarten gilt das nicht. Sie treten zwar in verschiedenen Literaturgeschichten, aber bei weitem nicht in allen Literaturgeschichten auf, bleiben also eher sporadisch<sup>3</sup>. Unter Kontinuität verstehe ich dabei, dass bei den untersuchten Wertungsarten keine Veränderungen aufgezeigt werden (können). So geht es z.B. in Kapitel 5.2.1 um immer mal wieder auftretende ästhetische Negativwertungen und nicht um einen Wandel von z.B. ästhetischen Negativwertungen zu ästhetischen Positivwertungen.

---

<sup>1</sup> In den Kapiteln 5.2.2 und 5.2.3 spielt die Identifizierung von Wertmaßstäben eine geringe Rolle, da es dort insbesondere um die Identifizierung von (oftmals impliziten) Wertungen und ihren Strukturen geht.

<sup>2</sup> Diese Ausführungen gelten im Falle von Kapitel 5.2.2 nur für die Wertungsart der Wertübertragung.

<sup>3</sup> Sporadisch heißt überdies, dass diese Wertungsarten nicht speziell an älteren Literaturgeschichten oder speziell an neueren Literaturgeschichten identifiziert werden können, sondern immer mal wieder auftreten.

## 5.2 Wertungsarten

### 5.2.1 Ästhetische Negativwertungen

Unter ästhetischen Wertungen sollen Wertungen verstanden werden, die auf formale Merkmale der Texte zielen (dazu zählt natürlich auch die künstlerische Umsetzung inhaltlicher Merkmale), Wertungen, die die *gothic novel* in ihrem Kunstcharakter beurteilen. Hierbei sollen ausschließlich ästhetische Negativwertungen behandelt werden. Sicherlich gibt es auch ästhetische Positivwertungen. Diese sind aber weniger häufig als ästhetische Negativwertungen. Zudem sind sie vorhersehbarer: Die *gothic novel* bzw. einzelne *gothic novels* werden für ihre Spannung, ihre geheimnisvolle Atmosphäre, ihren Nervenkitzel, ihre Kraft, ihren imaginativen Charakter oder ihre pittoresken Landschaften (Radcliffe) gelobt<sup>1</sup>. Zu den zu besprechenden Negativwertungen seien noch zwei Dinge angemerkt: 1) Die Negativwertungen treffen natürlich nicht bloß die Gattung als ganze, sondern auch und vor allem einzelne *gothic novels*; 2) Die vorzustellenden Negativwertungen sind durchaus verschieden, sie gehen nicht in einem übergreifenden Ergebnis auf. Dennoch ist ihre Besprechung wichtig, einerseits weil man ästhetische Negativwertungen auf Grund ihrer Häufigkeit nicht verschweigen darf und andererseits weil gerade auch die Verschiedenheit der ästhetischen Negativwertungen ein wichtiges Ergebnis ist.

In Shaw (1887) ist das Merkmal des Terrors (auch formuliert als „horror“, „fear“ oder „mystery“) ein zentrales Merkmal der lediglich als *romances* bezeichneten *gothic novels*. Dessen ästhetischen (Un-)Wert expliziert Shaw dann in der Erörterung Radcliffes:

[...] but in Mrs. Radcliffe, where the feeling of terror is the principal thing aimed at, this discovery of the mechanism deprives us of all future interest in the story; for, after all, pure fear – sensual, not moral, fear – is by no means a legitimate object of high art. (483)

Shaw sagt also indirekt, dass die Werke Radcliffes<sup>2</sup> keine ästhetisch wertvollen Objekte, keine „high art“ sind. „[F]ear“, so Shaw, steht im Zentrum ihrer Werke.

<sup>1</sup> Das soll nicht heißen, dass diese Merkmale nicht auch negativ bewertet werden können.

<sup>2</sup> Implizit sagt er es aber auch für die *gothic novel* allgemein, da „fear“ (wegen der Überschneidung der oben genannten Begriffe) bei allen relevanten Autoren als zentrales Merkmal erwähnt wird.



Da „fear“ aber kein „object of high art“ ist, können auch ihre Werke keine „high art“ sein. Diese Schlussfolgerung, die Shaw zu implizieren scheint, ist nach logischen Gesichtspunkten haltbar. Die Prämissen sind jedoch völlig willkürlich gesetzt. Dass „fear“ kein „object of high art“ ist, ist eine bloße ästhetische Meinung Shaws, kein kunst- oder ästhetikontologisches Faktum<sup>1</sup>. Die Absolutheit seiner Aussage gibt sich jedoch diesen Anschein. Wenn Stierstorfer für viele Literaturgeschichten bis ins 20. Jahrhundert feststellt, dass sie kritische Werturteile nicht als Ansichten kenntlich machen, sondern als Fakten verkleiden<sup>2</sup>, so muss man dies auch für Shaw feststellen.

Diese vermeintliche Faktizität bloßer Meinungen zeigt sich auch in Evans (1940). Zunächst gibt er den ästhetischen Wert der *gothic novel*, die bei ihm auch „novel of ‘terror’“ (146) heißt, noch als verhandelbar aus. Er gibt vor, ihn selbst nicht zu kennen, signalisiert Offenheit. Im Stile eines auktorialen Erzählers gefällt er sich in der Selbstbescheidung des partiellen Nichtwissens: „Whatever may be its [der *gothic novel*, d. Verf.] value by any artistic standard [...]“ (146). Dass dies jedoch nur ein leerer Gestus ist, dass er in Wirklichkeit souverän über das Wissen von ästhetischem Wert und Un-Wert verfügt und die (implizite) Frage zum ästhetischen Wert der *gothic novel* zum Zeitpunkt ihrer Formulierung schon längst beantwortet hat, erweist sich, wenn man den eben zitierten Teilsatz in den Kontext des ganzen Satzes stellt: „Whatever may be its value by any artistic standard, the ‘terror’ tale attracted strong minds, and its influence worked upwards into the higher regions of art, affecting the composition of Scott, and the Brontës, and the poetry of Shelley“ (146). Der ästhetische Wert der *gothic novel* ist nicht verhandelbar, er steht vielmehr fest und wird (implizit) als Faktum verkündet: Die *gothic novel* gehört nicht zu den „higher regions of art“. Worin ästhetischer Wert jedoch besteht, anhand welcher Kriterien bzw. Wertmaßstäbe sich ästhetischer Wert bestimmen lässt, wird nicht dargelegt<sup>3</sup>.

Evans' weitere Ausführungen, insbesondere die zu Walpole und Radcliffe, deuten dann allerdings an, was zur ästhetischen Abwertung der *gothic novel*

<sup>1</sup> Siehe Kapitel 5.1 zur Kontingenz von Wertmaßstäben.

<sup>2</sup> Klaus Stierstorfer, *Konstruktion literarischer Vergangenheit: Die englische Literaturgeschichte von Warton bis Courthope und Ward* (Heidelberg: Winter, 2001) 431.

<sup>3</sup> Patterson (1946) urteilt ähnlich und ähnlich undurchsichtig. Walpoles *Otranto* steht bei ihm „many more artistic tales“ (177) gegenüber. Welche Wertmaßstäbe jedoch zu dieser ästhetischen Abwertung führen, welche Wertmaßstäbe das Ausmaß an ästhetischem Wert eines literarischen Kunstwerks bemessen, verschweigt er.

geführt haben wird. Er scheint die *gothic novel* als „Schemaliteratur“<sup>1</sup>, als eine nach der Schablone gezeichnete, wiederhol- und vorhersagbare Gattung zu begreifen. Die Erörterung von Walpoles *Otranto* macht es noch nicht ganz so deutlich:

[S]et in medieval Italy, the story includes a gigantic helmet that can strike dead its victims, tyrants, supernatural intrusions, mysterious and secret terrors. It is as if all the poetry and character had been removed from Shakespeare's *Macbeth*, only to leave the raw mechanism of melodrama and the supernatural. That the story was popular is intelligible, but that Walpole should ever have thought his pasteboard structure a solid and important work of art is difficult to credit. (147, meine Unterstreichung)

Dass ihm jedoch ein „catalogue of [...] imitators“ (147) folgte, zeigt klar die Reproduzierbarkeit, die der „mechanism“ ermöglicht<sup>2</sup>. Noch deutlicher wird es in der Darstellung Radcliffes. Zwar wird ihr ein innovatives Moment zugestanden, an der Schablonenhaftigkeit ihrer Werke ändert das aber nichts:

She accepted the mechanism of the 'terror' tale, but combined it with sentiment and with sentimental but effective descriptions of scenery. [...] *The Mysteries of Udolpho* gives the *formula* of her work in its most unadulterated form: an innocent and sensitive girl in the hands of a powerful and sadistic villain named Montoni, who owns a grim and isolated castle, where mystery and horror stalk in the lonely corridors and haunted chambers. (148, meine Unterstreichungen)

Die vermeintliche Schablonenhaftigkeit oder der vermeintliche Mechanismus (welcher dieser Schablonenhaftigkeit eben wegen des gemeinsamen Merkmals der Reproduzierbarkeit ähnelt) der *gothic novel* bzw. einzelner ihrer Werke kommt auch in einigen anderen Literaturgeschichten zur Sprache. Shaw (1887) beispielsweise spricht von Walpoles „supernatural machinery“ (481) oder nennt Radcliffes Umgang mit dem Übernatürlichen, das als natürlich entlarvt wird, „mechanism“ (483). Young in Band 13 der *Cambridge History of English Literature* (1907-1916, 1927) sieht das ähnlich: Auch er umschreibt Radcliffes Umgang mit dem Übernatürlichen mit dem mechanischen Begriff „machinery“ (420). Denselben Begriff wendet Chambers ([1858-1860]) auf Radcliffe an (2: 130), genauso auf Reeve (2: 139) und Lewis (2: 334). Lang (1912) erwähnt „the

<sup>1</sup> Walter Göbel, *Edward Bulwer-Lytton: Systemreferenz, Funktion, literarischer Wert in seinem Erzählwerk* (Heidelberg: Winter, 1993) 13.

<sup>2</sup> Auch in ihrer Entstehungszeit wurde die Gattung *gothic novel* wegen ihrer „repetitive narratives“ verurteilt und als „mechanistic production“ abgewertet (Michael Gamer, „Gothic Fictions and Romantic Writing in Britain“, *The Cambridge Companion to Gothic Fiction*, hrsg. v. Jerrold E. Hogle (Cambridge: Cambridge UP, 2002) 92), wurde sie als „entirely formulaic, a kind of mass-produced fiction-by-numbers“ kritisiert (Gamer 2000, 9).

romantic mechanism of Mrs. Radcliffe's novels“ (517) und Renwick bemängelt in Band 9 der *Oxford History of English Literature* (1945-1997) an Radcliffes Romanen die „painfully mechanical explanation of the mysteries“ (9: 87). Sampson (1941) spricht von der „Radcliffe formula – a wildly persecuted heroine flying through, or immured within, castles, dungeons, forests, caves, and so forth, arriving at a perfectly happy ending“ (611). Hudson (1912) spricht in seiner Erörterung von Lewis' *Monk* von dessen „wild sensationalism of its machinery“ (190). Alexander (2000) behauptet in seinen Ausführungen zu Shelleys *Frankenstein*, dass „[t]he sensational contents and moral ideas of *Frankenstein* are conveyed in a mechanical style“ (238). Auch wenn diese Charakterisierungen nicht stets als explizite oder eindeutig intendierte ästhetische Abwertungen auszumachen sind, so ist die Wortwahl doch bezeichnend und spricht für sich. Sie macht aus den betreffenden Werken eher Produkte von wiederholbarem ‚Handwerk‘, nicht individuelle ästhetische Kunstwerke – und das ausgerechnet bei Werken, die eher der Romantik mit ihrer Huldigung des individuellen und subjektiven Kunstwerks als dem vorausgehenden neoklassizistischen *Augustan Age* mit seiner Orientierung an antiken Vorbildern (was ja eher von Wiederholbarkeit zeugen würde) nahe stehen.

In das wenig positive Bild des Handwerklichen oder unkünstlerisch Fabrizierten passen auch solche Handwerksmetaphern wie sie sich beispielsweise bei Buchan (1923) finden, selbst dann, wenn sie eigentlich als positive Wertungen intendiert sind: Er stellt fest, Radcliffes „main endeavour was to fabricate an exciting plot“ (382f.), ebenso stellt er fest, dass „[i]n piling up effects of pure terror, Mrs. Radcliffe was far surpassed by certain novelists who made this their sole object“, dass Lewis' *Monk* „some well-engineered scenes“ enthalte oder dass Maturins *Melmoth* unter den „novelists“, die sich im Gegensatz zu Radcliffe ganz auf den Terror konzentrieren, „[t]he finest in workmanship“ (alle 383) sei.

Explizite ästhetische Negativwertungen sind aber wieder die Aussagen, die den *gothic novelists* Ungeschicktheit oder Grobschlächtigkeit vorwerfen. Diese Negativwertungen können beispielsweise die Realisierung des Merkmals Terror (bzw. *mystery*) betreffen. Das zeigt sich besonders deutlich in Compton-Rickett (1918). Zwar lobt er zunächst Radcliffe:

That sense of mystery which was so noted a characteristic of romance, is certainly better exemplified in these fictions [d.h. denen Radcliffes, d. Verf.] than those with which we have dealt [Walpoles *Otranto* und Reeves *Baron*, d. Verf.]. She could create an atmosphere of suspense and dread. (356)

Er hebt sie also gegenüber anderen Autoren der Gattung wegen ihrer gelungenen Realisierung von *mystery* hervor. Im Vergleich zu Coleridge muss sie jedoch klar zurückstehen, wird gemeinsam mit Walpole an Coleridge gemessen und gemeinsam mit ihm für klein befunden; der oben erwähnte ‚Qualitätsunterschied‘ gegenüber Walpole wird so gewissermaßen für nichtig erklärt bzw. als unwesentlich ausgegeben gegenüber ihrem gemeinsamen ‚Qualitätsunterschied‘ gegenüber Coleridge:

A love of mystery was, as we have seen, a dominant feature of romantic story-telling, from Horace Walpole and Mrs. Radcliffe down to Sir Walter Scott. It led its earlier votaries into the dim recesses of mediævalism, where the wealth of superstition, and the robust excitements of stirring adventures furnished copious material for the mystery maker. But if we compare the supernaturalism of Walpole and Mrs. Radcliffe with that of Coleridge, we realise in a moment the difference between the maker of horrors and the maker of horror. These romancers were not charlatans; their sense of mystery, though not delicate and subtle, was genuine enough so far as it went. But they mistook its manifestations; they felt bound to give their mysteries a "local habitation and a name," nor stayed to remember that the indefiniteness they strove so vigorously to banish lay at the source of its magic; and that by subtle suggestion, not by crude description, do you create the atmosphere. (316 f.)

Die ästhetisch gelungene Umsetzung gelingt eben Coleridge: Seinen „supernaturalism“ bezeichnet Compton-Rickett als „the outcome of a hundred delicate touches and subtle hints, made convincing to the reader by the profound psychological insight of the poet“ (317). Auch im Vergleich zu Edgar Allan Poe, einem „master craftsman in the romance of horror“ (630), muss Radcliffe und müssen die anderen *gothic novelists* zurückstehen, erweisen sie sich für Compton-Rickett als ungeschickt und grobschlächtig:

As a writer of fiction he [Poe, d. Verf.] belongs to the Gothic school; only he achieves with remarkable skill what Mrs. Radcliffe, Horace Walpole, Maturin, and Monk Lewis did in cruder and more stumbling fashion; revels as they did in the eerie side of things; but he is a professional artist in horrors, while they were well-meaning amateurs succeeding only by fits and starts and more or less accidentally, in the art of blood-curdling. (630)

Diese ästhetische Grobschlächtigkeit der *gothic novelists* im Vergleich zu anderen Autoren zu betonen, wird Compton-Rickett nicht müde. Er wiederholt sich mehrmals:

Whereas Horace Walpole and Mrs. Radcliffe had been trying to make the flesh creep with moaning winds, and ancient battlements, with Byronic robbers, and spectral hands and hollow voices, De Quincey approaches with far finer artistry the potency of suggesting – of hinting. With Walpole, the supernatural was a useful stage property far too obvious to deceive any but the most credulous. With De Quincey it is a vague background. (381)

Diese ständige Wiederholung, diese Redundanz an Information zeigt nicht zuletzt auch, dass es Compton-Rickett gar nicht vordringlich um die *gothic novelists* geht. Vielmehr geht es ihm um die anderen Autoren (Coleridge, Poe, De Quincey), deren ästhetischen Wert er deutlich besser hervorkehren kann, wenn er sie von vermeintlich schlechteren Autoren abgrenzt. Dafür werden die *gothic novelists* (immer wieder von neuem) funktionalisiert<sup>1</sup>.

Ästhetische Grobschlächtigkeit kann auch bedeuten bzw. dazu führen, dass *gothic novels* nach Meinung des Literaturhistorikers geschätzte ästhetische Gattungsformen verfehlen. So sind für Patterson (1946) die konventionellen „Dramatis Personæ“ und die „stock stage properties“ dafür verantwortlich, dass Radcliffe an der Gattung *novel* scheitert: „Her tales bear the same relation to the novel that melodrama bears to the legitimate drama“ (alle Zitate 178). Ein ähnliches Urteil verkündet Renwick in Band 9 der *Oxford History of English Literature* (1945-1997). In diesem Falle versagt Lewis mit seinem *Monk* an den ästhetischen Ansprüchen der Satire:

It begins with bright social satire – a fashionable congregation listening to a popular preacher, halfway between Hogarth and Rowlandson, and a pair of libertines out of Restoration comedy – but Lewis is soon led off into a long interpolation into which he tips a collection of traditional horrors – brigands, jealousy, necromancy and exorcism, the Bleeding Nun, the Wandering Jew – a morass from which he never contrives to extricate himself. The popular preacher is Ambrosio the wicked Monk, and what might have been satire becomes mere vulgar ultra-protestant anticlericalism [...]. (9: 78)

Lewis verfehlt also gewissermaßen die Kunstform der Satire durch formlose, grobschlächtige Verunglimpfung.

Ein sehr beliebter ästhetischer Wertmaßstab zeigt sich in Blamires (1974). Er kritisiert Reeves *Baron* über den Wertmaßstab der Einheit, Kohärenz und Stimmigkeit<sup>2</sup>:

<sup>1</sup> Siehe dazu auch die Ausführungen zu Compton-Rickett in 6.2.1.

<sup>2</sup> Genau genommen müsste man natürlich Einheit, Kohärenz und Stimmigkeit als drei Kriterien fassen, da sie nicht miteinander identisch sind. Da sie jedoch eng miteinander verbunden sind, fasse ich sie hier als ein Kriterium.

The Richardsonian standard of conversation and deportment, which envelops even the most perilous expeditions among the departed spirits, is absurdly incongruous. The haunted east wing of the family mansion, shut up from year's end to year's end, visited by no living soul, has no artistic connection with the day-to-day life of a polite eighteenth-century household that proceeds with disarming unconcern in other sections of the establishment. (254)

So plausibel sich diese Kritik auch ausnimmt, ihre Berechtigung ist damit nicht erwiesen. ‚A priori‘ erwiesen wäre sie nur, wenn das Kriterium der Einheit, Kohärenz und Stimmigkeit ein absolutes und ahistorisch gültiges wäre. Das ist jedoch nicht der Fall. Eine geschichtstranszendente Legitimation, wie sie beispielsweise durch ein allgemeinemenschliches, unveränderliches ästhetisches Empfinden gegeben wäre, fehlt ihm<sup>1</sup>. Das Kriterium der Einheit, Kohärenz und Stimmigkeit ist (war) vielmehr eine sehr stabile und verbreitete ästhetische ‚Norm‘, die ihre Historizität nicht leugnen kann<sup>2</sup>. Blamires' Kritik kann sich also nicht auf eine absolute Legitimation berufen. Legitimiert werden könnte sie nur relativ zum Text, d.h. der Text müsste sich selbst dieser ‚Norm‘ unterwerfen, der Bruch mit Einheit, Kohärenz und Stimmigkeit dürfte im Text nicht funktional und semantisiert sein. Blamires' Rekurs auf die Autorintention, die besagt, dass es das Ziel des Werkes sei, „to ‘unite the most attractive and interesting circumstances of the ancient Romance and the modern Novel’“ (254), kann hierbei nicht als hinreichender Nachweis dienen. Der Verweis auf die *intentional fallacy* möge eine lange Begründung ersetzen. Vielmehr ließe sich entgegen der Ansicht von Blamires die Vermutung äußern – der hier jedoch nicht weiter nachgegangen werden kann –, dass der Bruch in Reeves Text eine Funktion besitzt. *Gothic novels* thematisieren häufig die Spannungen zwischen Vergangenheit und Gegenwart. Harmonisierungen von Vergangenheit und Gegenwart stünden dazu im Gegensatz. Warum sollte also Reeves *Baron* nicht *romance* und *novel* bzw. die ihnen zuzuordnenden Elemente („haunted east wing“ einerseits und „polite eighteenth-century household“ andererseits), die die Oppositi-

<sup>1</sup> Vgl. dazu auch Schulte-Sasse, der die Ästhetik nur dann als systematische und das heißt eben auch der historischen Kontingenz entzogene Disziplin begreift, wenn „Wesen und Funktion der Kunst unwandelbaren menschlichen Eigentümlichkeiten und Bedürfnissen entsprängen und damit prinzipielle Eigenschaften künstlerischer Werke historischem Wandel entzogen wären“. Das ließe sich jedoch nicht beweisen: Selbst ein „so konservativer Anthropologe wie Arnold Gehlen“ verweise darauf, „daß auch die Strukturen der menschlichen Psyche einem geschichtlichen Wandel unterworfen sind“ (Jochen Schulte-Sasse, *Literarische Wertung*, 2., völlig neu bearbeitete Aufl. (Stuttgart: Metzler, 1976) 73f.).

<sup>2</sup> So weist Schulte-Sasse beispielsweise für die deutsche Literatur nach, dass diese Kriterien (als Teil der Autonomieästhetik) nicht absolute ästhetische Werte sind, sondern „in der recht klar angebbaren weltanschaulich-politischen Gedankenwelt des mittleren und späten 18. Jhs beheimatet“ sind (Schulte-Sasse 1976, 96).

on von Vergangenheit und Gegenwart thematisch werden lassen können, ohne „artistic connection“ nebeneinander stellen?

Der Wertmaßstab der Einheit, Kohärenz und Stimmigkeit ist auch in anderen Literaturgeschichten für ästhetische Negativwertungen verantwortlich. So kritisiert beispielsweise Shaw (1887) an Maturins *Melmoth* mit seinem „farrago of impossible and inconceivable adventures“, dass er „without plan or coherence“ (483) sei, oder Renwick in Band 9 der *Oxford History of English Literature* (1945-1997) an dem „poor ending“ von Radcliffes *Udolpho*, dass es „incongruous with the spirit of her tale and unpleasing to her own aesthetic sensibility“ (9: 78) sei. Bei Renwick hängt diese Kritik zudem mit der Unterstellung der Plan- oder Konzeptlosigkeit zusammen: „We may believe that Mrs. Radcliffe had no more idea than her most simple-minded reader of what was behind the black veil until the moment came when it had to be raised in order to let the story end“ (9: 77)<sup>1</sup>. Die Frage, ob die Inkohärenzen oder Unstimmigkeiten – so sie denn welche sind – eine Funktion besitzen könnten, ist für Shaw und Renwick genauso wenig bedenkenswert wie zuvor für Blamires.

Ein zentraler Begriff der Ästhetik fällt schließlich in Evans (1940) bei der Erörterung von Maturins *Melmoth*. Schönheit oder eben „beauty“ scheint als Wertmaßstab zu fungieren, dessen Anwendung gleichzeitig zu einer ästhetischen Positiv- und Negativwertung des Werkes führt: „Often passages of beauty occur, but the main impression is of a fantastic world of lavish indulgences“ (147). Die ästhetische Positivbewertung des Werkes, die im ersten Teilsatz zum Ausdruck kommt, ist deutlich erkennbar. Das gilt jedoch nicht für die Prämissen des Urteils: Was genau am Text als schön identifiziert wird, wie Schönheit definiert ist, wird nicht expliziert. Ein Aspekt, der nicht als schön gilt, scheint sich aber im zweiten Teilsatz zu zeigen. Die Konjunktion „but“ legt dies nahe. Sie baut nämlich eine Opposition zum ersten Teilsatz auf. Wenn also im ersten Teilsatz das Schöne thematisiert wird, dann muss im zweiten Teilsatz dessen Gegenteil angesprochen werden. „[L]avish indulgences“ sind demnach nicht schön, führen zu einer ästhetischen Abwertung des Werkes. Was genau diese „lavish indulgences“ sind, wird nicht erwähnt. Es liegt aber nahe, dass damit

---

<sup>1</sup> Diese Unterstellung zeigt sich auch bei der Erörterung von Lewis *Monk*: „We may also believe that as young Matthew Lewis was writing *The Monk* (1796), the ‚horror‘ novel *par excellence*, he had no clear idea of how it was to build up, but proceeded by a series of improvisations, on the single principle that one shock must be succeeded by another, and perforce a heavier“ (9: 78).

*Melmoths* Darstellung der menschlichen Leidenschaften (u.a. „the passion for the violent“<sup>1</sup>), des Perversen etc. gemeint ist. Das könnte somit bedeuten, dass Evans, wie es in der Geschichte der Ästhetik lange respektive oft der Fall war, eine „Verwandtschaft des Schönen mit dem Sittlichen“<sup>2</sup> sieht, dass die „lavish indulgences“ nicht schön sind, weil sie nicht sittlich sind.

### **5.2.2 Wertübertragung und Übernahme fremder Werturteile**

Ziel dieses Kapitels ist es, zunächst einmal an Beispielen Arten der oft impliziten Wertung der *gothic novel* bzw. einzelner *gothic novels* zu erläutern, die sich aus verschiedenen Arten der Beziehungsherstellung zu hochgewerteten, kanonischen Autoren oder zum Leser als literaturgeschichtlicher Größe ergeben. Diese Wertungsarten sind nicht nur deswegen wichtig, weil sie häufig auftreten. Sie sind vielmehr auch deswegen wichtig, weil sie eine große Bedeutung für das Bild und die Positionierung der *gothic novel* in der Literaturgeschichte haben. Letzteres soll am Ende des Kapitels, nachdem klar ist, welcher Gestalt die verschiedenen Wertungsarten sind, erörtert werden.

In Chambers ([1858-1860]) zeigt sich in der Darstellung Beckfords die Art von impliziter Wertung, die Heydebrand und Winko als „Wertungen durch Parallelisierung“<sup>3</sup> bezeichnen. Bei dieser Art von Wertung „wird ein eindeutig positiv oder negativ bewertetes Objekt mit einem neutralen Objekt parallelisiert. Dadurch wird die positive oder negative Einschätzung auf das neutrale Objekt übertragen“<sup>4</sup>. Die relevante Stelle in Chambers lautet: „[...] the spectacle of the vast multitude [in *Vathek*, d. Verf.] incessantly pacing those halls, from which all hope has fled, is worthy the genius of Milton“ (2: 154). Chambers vergleicht *Vathek* auch mit Voltaire. In diesem Falle fungiert die Wertung durch Parallelisierung jedoch ‚nur‘ noch als Konkretisierung und Verstärkung eines schon bewerteten Objekts: *Vatheks* „wild yet witty spirit of mockery and derision“ ist „like the genius of Voltaire“ (2: 154). „[W]itty“ ist bereits eine positive Wertung, der

---

<sup>1</sup> Botting 1996, 106.

<sup>2</sup> Ursula Franke, „Schönheit“, *Lexikon der Ästhetik*, hrsg. v. Wolfhart Henckmann und Konrad Lotter (München: Beck, 1992) 216.

<sup>3</sup> Heydebrand und Winko 1996, 71.

<sup>4</sup> Heydebrand und Winko 1996, 71.



Vergleich mit der (anscheinend) unbezweifelbaren Kanongröße, dem „genius“ Voltaire zeigt diese positive Wertung als eine kaum noch steigerbare.

In beiden Fällen ist die Wertung leicht zu erkennen. Das Vergleichsobjekt (Milton, Voltaire) wird positiv bewertet. Der Vergleich mit diesem führt zu einer Wertübertragung. Es gibt jedoch auch Aussagen, deren Status als Wertung problematisch ist, da beide Vergleichsobjekte in der Aussage, die den Vergleich ausdrückt, nicht bewertet werden. So heißt es beispielsweise in Compton-Rickett (1918) über die Protagonistinnen der Radcliffeschen *gothic novels*: „The heroines are true sisters of Clarissa, both in emotional expression and in moral impeccability“ (356). Dieser Satz ist für sich betrachtet keine Wertung; es handelt sich bei ihm lediglich um eine deskriptive Aussage. Bedenkt man nun aber, dass Richardson in Compton-Rickett eine zentrale Figur in der Geschichte des Romans<sup>1</sup>, einer der vier „Great Novelists“ (247) des 18. Jahrhunderts ist, der eben auch für seine Charakterzeichnungen gelobt wird (so z.B. für eben die Clarissas), dann ist der scheinbar neutrale Vergleich als positive Bewertung der Radcliffeschen „heroines“ deutbar. Der Richardson zugeschriebene Wert wird also durch diesen Vergleich teilweise auf Radcliffe übertragen.

Neben dem Vergleich gibt es noch eine weitere Art der Wertung, die ebenso als Wertübertragung funktioniert. Hierbei partizipieren die *gothic novelists* durch den Einfluss, den sie nach Ansicht des Literaturhistorikers auf geschätzte, kanonische Autoren haben, am Wert ebendieser kanonischen Autoren. Ein Teil des Ruhmes der Kanonautoren fällt gewissermaßen auf sie ab. Band 11 der *Cambridge History of English Literature* (1907-1916, 1927) mit den Ausführungen von Saintsbury sowie die Literaturgeschichte von Sampson (1941) sind Beispiele für diese Art der Wertübertragung. In beiden Fällen wird der Einfluss Radcliffes auf Scott und Byron besprochen. In der *Cambridge History* heißt es dazu:

Her own influence was extraordinary [...]. [...] It has not happened to any other to give a novelist like Scott something of his method, and a poet like Byron nearly the whole of his single hero.

Of the novels themselves, as actual works of art, or as actual procurers of pleasure, it is not easy to speak so decisively. Except in the first, *The Castles of Athlin and Dunbayne* (1789), where the author had hardly found her method, and in the posthumous

---

<sup>1</sup> Natürlich ist Richardson nicht nur in Compton-Rickett eine zentrale Figur in der Geschichte des Romans. Für die Rekonstruktion der intendierten Wertung ist es jedoch wichtig, wie Compton-Rickett ihn bewertet, welche Bedeutung ihm in seiner Literaturgeschichte zukommt, und nicht, wie der allgemeine Konsens aussieht, von dem er ja auch abweichen könnte.

*Gaston de Blondville* (1826), the general scheme is remarkably and, to some tastes, tediously uniform – repeating over and over again the trials and persecutions of a heroine who, at last, wins through them. (11: 300f.)

Bei Sampson findet sich folgende Aussage: „Her rank is low; but she gave Scott his method and Byron his hero, and so, through them, may be said to have moved all Europe“ (611). Der Unterschied zu den zuvor erörterten Fällen von Wertübertragung ist offensichtlich. In den Fällen zuvor handelte es sich nur formal, d.h. was die Art der Aussage betrifft, um eine Wertübertragung. Es wird nicht im eigentlichen Sinne Wert übertragen, denn Wert besitzt die betreffende *gothic novel* oder der betreffende *gothic novelist* in den Augen des Literaturhistorikers auch unabhängig vom Vergleichsobjekt. Die Korrelierung mit dem Vergleichsobjekt hat lediglich die Aufgabe, diese Wertschätzung oder Wertung auch sichtbar zu machen, d.h. *gothic novel* oder *gothic novelist* als (positiv) bewertete(n) ‚Gegenstand‘ zu markieren. Besser als der Begriff Wertübertragung beschreibt insofern der Begriff Wertungsübertragung den Sachverhalt. Bei Saintsbury und bei Sampson handelt es sich nun aber im eigentlichen Sinne um eine Wertübertragung. Ann Radcliffe gilt für sich betrachtet Saintsbury und Sampson wenig, besitzt kaum literarischen Wert. Sie hat aber Scott und Byron, die Wert besitzen, beeinflusst. Insofern besitzt auch ihr Werk Wert. Sie partizipiert am Wert der beiden Kanongrößen, ihr wird Wert übertragen. Hätte sie Byron und Scott nicht beeinflusst, wäre dieses Wertvolle an ihrem Werk wertlos. Die Feststellung dieses ausschließlich relationalen Wertes ist also gleichzeitig eine positive und eine negative Wertung<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> Ein ähnlicher Fall ist der Umgang Pattersons (1946) mit Walpole: „The puerile supernaturalism of this romance [*Otranto*, d. Verf.] makes it unreadable save as a literary curiosity, but its influence on English and foreign literature was far greater than that of many more artistic tales. It substituted invention for observation, and heralded, in a crude way, the renaissance of wonder, the romantic revival, and the *Waverley* novels“ (177). Ein anderer Fall ist hingegen Vaughan mit seinen Ausführungen in Band 10 der *Cambridge History of English Literature* (1907-1916, 1927). Die Wertübertragung wird hier erschwert, weil Vaughan den Einfluss Walpoles und Reeves auf Scott nur ansatzweise zulassen will: „How far can it be said that the works comprised in the above group [d.h. Walpoles *Otranto* und Reeves *Baron*, d. Verf.] did anything to prepare the way for the historical and romantic novel, as it was subsequently shaped by Scott? The answer is: only in the vaguest and most rudimentary sense. The novel of terror – if by that we understand the terror which springs from the marvellous and supernatural – has never taken kindly to English soil. And it is manifest that Scott fought shy of the marvellous as an element of prose fiction. In appealing to terror, accordingly, neither Walpole nor Clara Reeve did much more than enter a claim that the borders of the novel might without treason be enlarged; that the novel was not bound down by the charter of its being to the presentation of current life in its most obvious aspects – of buying and selling, of marrying and giving in marriage. That, if judged by the permanent results, was all; but it was enough. The appeal to history told in the same direction; but it was far more fruitful of results. Walpole, it is true, did not make much of it; Clara

Anders, aber ebenso ambivalent, stellen sich die Ausführungen von Evans (1940) zur Frage des Einflusses dar. Zunächst scheint es, als gereiche in den Augen von Evans der festgestellte Einfluss Radcliffes auf ‚große‘, positiv bewertete Autoren nicht Radcliffe zum Vorteil, sondern den ‚großen‘ Autoren zum Nachteil. Ihr Einfluss wird als Ansteckung, d.h. über eine Krankheitsmetapher, gefasst: „Her [Radcliffes, d. Verf.] work [...] infected a number of powerful minds“ (148). Wenige Sätze später, d.h. immer noch im Rahmen der Erörterung des Einflusses Radcliffes auf die „powerful minds“, scheinen sich die Vorzeichen dann jedoch gewandelt zu haben. Radcliffes Einfluss auf diese ‚großen‘ „powerful minds“ scheint nun weniger eine Abwertung für diese als eine Aufwertung für jene zu bedeuten. So heißt es über Emily Brontës „great novel *Wuthering Heights*“ (148), dass sie nicht ohne den Einfluss Radcliffes hätte geschrieben werden können. Der Unterschied zwischen erst- und zweitgenanntem Fall scheint mir erklärbar. In beiden Fällen handelt es sich um (implizite) Wertungen, bei denen es zu einer Wertübertragung kommt. Die Richtung der Wertübertragung ist jedoch entgegengesetzt. Im ersten Fall wird der geringere Wert Radcliffes auf die ‚großen‘ Autoren übertragen, das Verb „infect“ drückt zugleich Abwertung Radcliffes und Richtung der Übertragung des negativen ‚Wertes‘ aus. Im zweiten Fall wird der positive Wert der „great novel“ Emily Brontës implizit (und zum Teil) auf das Werk Radcliffes übertragen, hat es doch schließlich den Roman Emily Brontës erst ermöglicht. Negativ- und Positivwertung erweisen sich in diesen Fällen also als Ergebnis der gewählten Perspektive. Das zuerst Betrachtete und Bewertete beeinflusst den Wert des im Anschluss Betrachteten.

Eine andere Art der Wertung ist die Übernahme fremder, d.h. nicht auf den Literaturhistoriker zurückgehender Werturteile oder der Rekurs auf sie. So kann ein Literaturhistoriker sich des Lobes bedienen, das geschätzte kanonische Autoren den *gothic novelists* ausgesprochen haben<sup>1</sup>. So schreibt beispielsweise Sampson (1941) im Rahmen der Erläuterung von Maturins *Melmoth*: „[...] and it [*Melmoth*, d. Verf.] has been praised by writers as little alike as Balzac and Rossetti“ (612). Die unwidersprochene Anführung dieses rezeptionsgeschichtli-

---

Reeve still less. But they pointed the way which, with a thousand modifications suggested by his genius, Scott was triumphantly to follow“ (10: 62f.).

<sup>1</sup> Das Gegenteil ist natürlich auch möglich: Der Literaturhistoriker bedient sich der Kritik kanonischer Autoren an der *gothic novel* (oder ihrer satirischen Behandlung derselben).

chen Faktums muss als implizite Zustimmung Sampsons gedeutet werden, zumal er gegenüber dem Werk auch sonst eine wohlwollende Haltung einnimmt. Die fremde Wertung wird so zur eigenen. Zudem verleiht die fremde positive Wertung der eigenen, zuvor geäußerten positiven Wertung (er bezeichnet *Melmoths* „central theme“ z.B. als „more than promising“ (612)) mehr Autorität, stammt sie doch nicht von irgendwem, sondern von literarischen (und kunstgeschichtlichen) ‚Größen‘.

Auch andere Literaturhistoriker wie beispielsweise Blamires (1974) oder Seccombe/Nicoll (1906) erwähnen das Lob (respektive die positive Wertung), das hoch gewertete, ‚große‘ Autoren einzelnen Vertretern der *gothic novel* aussprachen. Bei Sampson konnte begründet behauptet werden, dass er sich dem Lob, das die ‚Großen‘ Maturins *Melmoth* zollten, anschließt, dass ihr Lob auch seines ist. Das ist bei Blamires und Seccombe/Nicoll schwerlich möglich. Die „admiration of Shelley and Byron“ (256) für Lewis' *Monk* teilt Blamires nur sehr bedingt. So gesteht er dem Werk zwar „power“ (256) zu, relativiert dieses Zugeständnis aber auch wieder, führt es über in scharfe Kritik: „The preternaturalism runs riot: there is little finesse in Lewis' assault upon nerve and sensibility“ (257). Ähnlich verhält es sich bei Seccombe/Nicoll. Die Bewunderung, die „the immortal Balzac“ (2: 347) für Maturins *Melmoth* hegt, ist nicht gleichzeitig die ihre: Dass das Werk überdauert hat, liegt für sie einzig an „the inextricable weirdness of the man and his work“ (2: 347), hat nichts, so muss man Seccombe/Nicoll verstehen, mit dem Werk im engeren Sinne, mit seiner Qualität, zu tun. Das Lob (bzw. dessen Erwähnung), das die berühmten Kanonautoren den *gothic novelists* aussprechen, hat also in beiden Literaturgeschichten nicht die Funktion, die Ansicht des Literaturhistorikers zu vertreten oder sie zu bekräftigen. Er will es nicht als positive Wertung verstanden wissen. Als solche geht es aber dennoch in seine Darstellung der *gothic novelists* ein, beeinflusst den Leser der Literaturgeschichte zu Gunsten der *gothic novelists*. Kanonische Autoren wie Shelley, Byron und Balzac haben eine Autorität, die durch die diskursive Macht des Literaturhistorikers nicht vollständig begrenzt oder kontrolliert werden kann<sup>1</sup>. Ihr Urteil hat ein Gewicht, das der Literaturhistoriker durch eine konträre Meinung nicht in Schwerelosigkeit verwandeln kann.

---

<sup>1</sup> Das Paradoxe ist, dass Literaturhistoriker wie er (des Weiteren Literaturkritiker und andere, die professionell mit Literatur umgehen) ihnen erst zu diesem kanonischen Status und damit zu dieser Autorität verholfen haben bzw. stark dazu beigetragen haben.

Fremde Werturteile über die *gothic novel* finden aber auch anders denn in der Form von Verweisungen auf die wohlwollenden Ansichten von kanonischen Autoren Eingang in die wertende Darstellung der *gothic novel*. Auch der Rekurs auf (vermeintliche) Leserwertungen führt dazu, dass fremde Werturteile in die Darstellung der *gothic novel* gelangen. Dieser Rekurs hat die Funktion, das Werturteil des Literaturhistorikers zu bestätigen oder intersubjektiv abzusichern. Evans (1940) beispielsweise gilt Shelleys *Frankenstein* als „[o]ne of the most competent of the ‘terror’ tales“ (149). Kurz darauf heißt es dann: „Of all the novels of this type it is the only one that has a steady public to-day“ (149). Im Kontext von Evans’ Ausführungen informiert dieser Satz eben nicht nur über ein rezeptionsgeschichtliches Faktum, sondern wird gleichzeitig zu einer affirmativen Botschaft: Von allen „‘terror’ tales“ wird nur noch *Frankenstein* gelesen, auch die Leser halten es also für „one of the most competent of the ‘terror’ tales“.

Ward (1953-1955) verfährt ähnlich, er scheint die Rezeptionsgeschichte nun aber nicht mehr als Bestätigung einer positiven Wertung, sondern als Bestätigung einer negativen Wertung zu nutzen, nämlich der Abwertung der gesamten Gattung (sowie nahezu alles anderen, das er zum „cult of medievalism“ zählt):

That the cult of medievalism filled the lumber-room of literature with a clutter of sensational, often silly, spasmodically horrific, and, finally debased fiction must be acknowledged. It is instructive to note, however, that nearly all of this ‘popular’ material has passed out of circulation, while Coleridge’s *The Ancient Mariner* and *Kubla Khan*, and Keats’s *The Eve of Saint Agnes*, which are also a part of the heritage of that cult, have endured. (3: 16)

Hier deutet sich aber schon ein zentrales Problem einer Wertung (und Wertungsbestätigung) an, die sich auf den (nicht-professionellen) Leser als Subjekt der Rezeptionsgeschichte stützt. Ward nimmt es aber überhaupt nicht wahr. Er erwähnt die Rolle der Verlage, scheint sie jedoch bloß als ‚Befehlsempfänger‘ der Leser zu deuten. Er scheint zu implizieren, dass ein Werk, das beim Leser nicht mehr populär ist<sup>1</sup>, in der Regel auch nicht mehr verlegt wird („nearly all of this ‘popular’ material has passed out of circulation“), dass der Leser allein über Verlagspolitik entscheidet. Die Forschung, insbesondere die zur literarischen

---

<sup>1</sup> Man beachte hier die Anführungszeichen für den Begriff „popular“, die als Distanzsignal aufzufassen sind.

Kanonbildung, sieht jedoch oft einen anderen Sachverhalt. Nicht die Leser entscheiden, was die Verlage verlegen, sondern die Verlage entscheiden, was die Leser lesen. Nur aus dem, was die Verlage verlegen, kann der Leser auswählen. Aus dieser Perspektive betrachtet geht der Rekurs auf die Leserwertung von falschen Voraussetzungen aus. Zu meinen, man könnte vom Gelesenwerden oder Nicht-Gelesenwerden der *gothic novel* vorbehaltlos auf ihre Bewertung durch den Leser schließen, bedeutet die Rolle von Verlagen zu ignorieren, die dem Leser über ihre Verlagsprogramme die alleinige Wertungsmacht über Literatur entziehen. Konkret auf die *gothic novel* angewendet heißt das beispielsweise, dass ein Werk wie Lewis' *Monk* lange „überhaupt nicht zugänglich gewesen“<sup>1</sup> ist. Zu den in Jane Austens *Northanger Abbey* parodierten *gothic novels* stellt Göller gar fest: „Heute [1972, d. Verf.] gehören die *minor novels* des 18. Jahrhunderts [zu denen Göller eben auch genannte *gothic novels* zählt, d. Verf.] zu den seltensten Büchern überhaupt – sehr viel schwerer erhältlich als die meisten Inkunabeln“<sup>2</sup>. Wenn sie in dieser Zeit also nicht gelesen wurden, ist das zunächst einmal weniger ein Ausdruck ihrer Geringschätzung, d.h. negativen Wertung durch die Leser, als vielmehr der schnöden Tatsache, dass sie nahezu nicht verfügbar waren<sup>3</sup>.

All diese erörterten, in englischen Literaturgeschichten häufig auftretenden Wertungsarten mögen banal erscheinen. Sie haben jedoch (mit Ausnahme der zuletzt erwähnten, vermeintlich negativen Leserwertung) eine nicht zu unterschätzende Auswirkung auf das Bild bzw. die Bedeutsamkeit der *gothic novel*.

---

<sup>1</sup> Karl Heinz Göller, „*Romance*“ und „*novel*“: *Die Anfänge des englischen Romans* (Regensburg: Carl, 1972) 231.

<sup>2</sup> Göller 1972, 233.

<sup>3</sup> Dieses Beispiel der in *Northanger Abbey* parodierten *gothic novels* ist natürlich ein Extrembeispiel, das in diesem Maße nicht auf die bekannteren *gothic novels* zutrifft. Die Rolle der Verlage bzw. die aus ihr hervorgehende Teilentmündigung des Lesers, die es literatursoziologisch verbietet, das Gelesenwerden oder Nicht-Gelesenwerden eines Werkes oder einer Gattung ohne Einschränkung auf ihre Wertung durch den Leser umzulegen, gilt aber auch für sie.

Zwischen dem Leser und dem Werk stehen neben dem Verlag aber auch noch weitere Institutionen, die die Lektüre mancher Werke und Gattungen behindern und/oder die Wertung derselben beeinflussen können: Dazu zählen die Literaturkritik, der akademische Literaturwissenschaftsbetrieb, die Schule und eben auch die Literaturgeschichtsschreibung. Literaturgeschichtliche Werke wie das von Ward, das die *gothic novel* gering schätzt, trugen so (zusammen mit den anderen genannten Institutionen) mit Sicherheit dazu bei, dass die *gothic novel* – und damit meine ich nicht nur die in *Northanger Abbey* parodierten, sondern auch die bekannteren, auch früher ‚leichter‘ erhältlichen Werke der Gattung – zur Zeit ebensolcher Literaturgeschichten kaum gelesen wurde. Wenn Ward das implizit als Leserwertung bezeichnet, übersieht er also nicht nur die schlechte Verfügbarkeit der *gothic novel*, sondern auch noch seinen eigenen, negativen Einfluss sowohl auf die Nachfrage nach ihr als auch auf die noch statthabenden Lektüren von ihr.

Seien es positive Vergleiche oder Korrelierungen mit großen kanonischen Autoren der englischen Literatur oder auch der Weltliteratur, sei es die Erwähnung der Wertschätzung kanonischer Autoren für die *gothic novel*, sei es der Nachweis des Einflusses der *gothic novel* auf kanonische Autoren oder der Verweis auf eine immer noch vorhandene, vielleicht gar große Leserschaft von *gothic novels*, all diese Fälle sorgen, insbesondere natürlich im Verbund, dafür, dass der *gothic novel* eine bedeutende literaturgeschichtliche Stellung verliehen wird – selbst dann, wenn der Literaturhistoriker es gar nicht intendiert hat. Auch wenn der Literaturhistoriker die *gothic novel* als literarisches oder literaturgeschichtliches Kuriosum bezeichnet, auch wenn er ihre Bedeutung eigentlich herunterspielen möchte, eine literaturgeschichtliche Marginalisierung der *gothic novel* kann ihm (nun) nicht mehr gelingen: Wie kann eine Gattung literaturgeschichtlich unbedeutend sein, die in Art und Wert Parallelen zu großen kanonischen Autoren hat, die von diesen Autoren gelesen und geschätzt wird, die sogar das Werk dieser kanonischen Autoren beeinflusst hat, und die darüber hinaus auch von der breiten, d.h. schriftstellerisch nicht tätigen Leserschaft gelesen wird<sup>1</sup>?

### **5.2.3 Textmenge**

Laut Heydebrand und Winko stellt die Textmenge, die einem Autor, einem Text, einer Gattung etc. in einer Literaturgeschichte zugestanden wird, eine implizite Wertung dar<sup>2</sup>. Ein Autor (ein Text, eine Gattung etc.), der in einem Satz abgehandelt wird, gilt dem jeweiligen Literaturhistoriker in aller Regel weniger als ein Autor (ein Text, eine Gattung etc.), der eine eingehende Erörterung über meh-

---

<sup>1</sup> Sicherlich treten diese verschiedenen Wertungsarten in der Regel nicht alle gemeinsam in einer einzigen Literaturgeschichte auf (wobei sie natürlich auch einzeln oder in nicht vollständiger Kombination genannte Auswirkung – in abgeschwächter Form – auf die literaturgeschichtliche Bedeutung der *gothic novel* haben). Das verschiebt die genannte Feststellung jedoch höchstens von der Ebene der einzelnen Literaturgeschichte auf die noch bedeutendere Ebene der Zusammenschau, der gesamten englischen Literaturgeschichtsschreibung: Eine Gattung, die über den Bezug zu kanonischen Autoren und zum Leser immer wieder, d.h. in verschiedenen Literaturgeschichten, zum literaturgeschichtlichen Ereignis gemacht wird, kann in der Literaturgeschichte kein Kuriosum, keine zu vernachlässigende und marginale Größe sein.

<sup>2</sup> Vgl. Heydebrand und Winko 1996, 35. Der Literaturhistoriker Emory Elliott versteht die Frage der Textmenge als eine Frage des Kanons und somit implizit auch als eine Frage der Wertung (Vgl. Emory Elliott, „New Literary History: Past and Present“, *American Literature: A Journal of Literary History, Criticism, and Bibliography* 57 (1985): 619).

rere Seiten erfährt. Eine zielsichere Erueierung der Wertschätzung, die ein Autor (ein Text, eine Gattung etc.) in den Augen eines Literaturhistorikers genießt, lässt sich über die ihm eingeräumte Textmenge jedoch nicht vornehmen. ‚Viel Text gleich hohe(r) Wert(schätzung), wenig Text gleich geringe(r) Wert(schätzung)‘ sind in dieser Absolutheit unzulässige Gleichungen. Auch Fowler (1987) als Literaturhistoriker bestätigt diese Einsicht. Er spricht zwar nur für seine eigene Literaturgeschichte, seine Feststellungen zum Verhältnis von Textumfang und Wert(ung) können jedoch auf die meisten anderen Literaturgeschichten übertragen werden. Für ihn sind die erwähnten Gleichungen lediglich Tendenzen, die dem Leser in der Regel, aber eben nicht immer erlauben, auf die Wertschätzung zu schließen, die ein Autor (ein Text, eine Gattung etc.) im Rahmen seiner Literaturgeschichte genießt:

Besides explicit evaluations, others can be inferred from the scale of the treatment. However, some *caveats* are called for in this regard. Necessities of exposition (particularly with difficult or neglected writers) have sometimes distorted relative scales. Besides, it needs to be remembered that important writing may not be of comparable interest formally; in a history constructed on other principles, George Orwell might have claimed a larger place. [...] Another source of distortion is temporal foreshortening. In the modern period names swarm, since posterity has yet to make its selection: here the treatment is inevitably cursory. (viii)

Fowler benennt also für seine Literaturgeschichte konkrete Sachverhalte, die im Einzelfall aus den Gleichungen Ungleichungen machen. Neben diesen Sachverhalten gibt es selbstverständlich noch andere, die dieselbe Auswirkung haben (können).

Im Folgenden sollen aber weniger die Mengenverhältnisse innerhalb einer Literaturgeschichte verglichen werden, als vielmehr diejenigen zwischen Literaturgeschichten. Wie hat sich die Textmenge, die der *gothic novel* in den englischen Literaturgeschichten eingeräumt wird, im Verlaufe der letzten ca. 150 Jahre verändert? Wenn innerhalb einer Literaturgeschichte die Mengenverhältnisse in aller Regel gleichzeitig mit Wertungen verbunden sind, so stellt sich die Frage, ob dies auch Literaturgeschichten übergreifend der Fall ist. Untersucht werden soll also, ob eventuelle Veränderungen der Textmenge, die der *gothic novel* eingeräumt wird, mit Veränderungen der Wertung einhergehen bzw. wie das Verhältnis von Textmenge und Wertung zu fassen ist.

Bevor dies jedoch unternommen werden kann, muss sowohl das zu Grunde gelegte Konzept der Textmenge als auch das der *gothic novel* erläutert werden.



Wie z.B. Kapitel 1 zeigte, gibt es in manchen Literaturgeschichten keine Gattung *gothic novel* (oder *terror novel* etc.). Die Autoren, die heute zur *gothic novel* gezählt werden, werden ohne einen solchen Gattungszusammenhang besprochen. Will man nun die Textmengen untersuchen, die der Gattung *gothic novel* von den verschiedenen Literaturgeschichten eingeräumt werden, so stößt man bei diesen Literaturgeschichten folglich auf Probleme. Diese sollen wie folgt gelöst werden. In der Einleitung wurden die Autoren genannt, die heute von der Forschung am häufigsten als Vertreter der Gattung während des Zeitraums 1764-1820 diskutiert werden. Genau diese Autoren fasse ich für die Literaturgeschichten ohne Gattungszusammenhang künstlich als *gothic novel* zusammen<sup>1</sup>, zähle also die Textmengen, die diesen Autoren jeweils zugestanden werden, zusammen und gebe das Ergebnis als die Textmenge aus, die der *gothic novel* in der betreffenden Literaturgeschichte eingeräumt wird.

Welche Vokabel auch immer man wählt, um auf die Textmenge zu verweisen, die der *gothic novel* in den Literaturgeschichten zugestanden wird, eine jede, ob Menge, Länge, Umfang, Raum etc., deutet auf mathematische Eindeutigkeit. Diese ist natürlich erreichbar, objektiv ist sie deswegen aber noch lange nicht. Schließlich muss erst der Maßstab festgelegt werden, relativ zu dem die Menge (Länge, etc.) allein messbar ist. Dieser Maßstab aber ist nicht vorgegeben. Viele sind denkbar. Die Ergebnisse, zu denen sie führen, können ganz unterschiedlich sein. So kann man die Textmenge, die der *gothic novel* eingeräumt wird, beispielsweise in Relation zu der bemessen, die dem 18. Jahrhundert allgemein gewidmet wird<sup>2</sup>. Ebenso kann sie aber auch in Relation zu der bemessen werden, die dem Roman des 18. Jahrhunderts gewidmet wird, oder zu der, die der gesamten Geschichte des Romans gewidmet wird (etc.). So könnte es vorkommen, dass eine Literaturgeschichte der *gothic novel* nach einem Maßstab mehr Text zugesteht als eine andere Literaturgeschichte, nach einem anderen Maßstab jedoch weniger. Auch dieses die Textmenge (mit-)konstruierende Moment des Maßstabs muss also eingeräumt werden. Der

---

<sup>1</sup> Selbstverständlich ziehe ich nur literaturhistoriographische Ausführungen in Betracht, die sich mit Werken dieser Autoren befassen, die heute als *gothic novels* gelten. Was z.B. zu Walpole als Briefautor ausgeführt wird, beachte ich also nicht.

<sup>2</sup> Trotz ihrer Ausläufer im 19. Jahrhundert wird die *gothic novel* in der Regel als Gattung des 18. Jahrhunderts bezeichnet (Vgl. Hillary P. Dannenberg, „Der englische Roman des 19. Jahrhunderts: Erzählformen, Plot, Figurendarstellung und Kultur“, *Eine andere Geschichte der englischen Literatur: Epochen, Gattungen und Teilgebiete im Überblick*, hrsg. v. Ansgar Nünning (Trier: Wissenschaftlicher Verlag Trier, 1996) 153).

Maßstab, der meinen Ergebnissen zu Grunde liegt, ist die Literaturgeschichte als ganze. Anders ausgedrückt: Wenn Literaturgeschichten miteinander hinsichtlich der Textmenge, die sie der *gothic novel* einräumen, verglichen werden, dann ist diese Textmenge in Relation zu der der ganzen Literaturgeschichte gemessen.

Am auffälligsten ist der Unterschied zwischen den Literaturgeschichten des 19. und denen des 20. Jahrhunderts<sup>1</sup>. Die Textmenge der *gothic novel* in den Literaturgeschichten des 20. Jahrhunderts übersteigt diejenige in den Literaturgeschichten des 19. Jahrhunderts im Durchschnitt um mehr als das Dreifache. Diese Zunahme ist als Aufwertung der *gothic novel* interpretierbar. Einigen Literaturgeschichten des 19. Jahrhunderts ist die *gothic novel* nur wenige Zeilen wert (Spalding (1854), Collier (1876), Arnold (1876), Morell ([ca. 1879]), Morley (1885)), andere erwähnen sie überhaupt nicht (Craik (1874), Stronach (1897)). Im Vergleich dazu betreiben selbst die Literaturgeschichten des 20. Jahrhunderts eine Aufwertung der *gothic novel*, die diese zwar nicht sonderlich schätzen, ihr aber einige Seiten widmen (z.B. Compton-Rickett (1918), Evans (1940) oder Ward (1953-1955)).

Gänzlich unproblematisch ist diese Deutung jedoch nicht. So ist der Grund für die geringe Textmenge oder die gänzliche Aussparung der *gothic novel* in manchen Literaturgeschichten des 19. Jahrhunderts nicht zwangsläufig oder nicht ausschließlich in einer Geringschätzung der *gothic novel* an sich zu suchen<sup>2</sup>. Es zeigen sich in diesen Literaturgeschichten nämlich Wertungen oder Auswahlentscheidungen auf ‚höherer Ebene‘, die die *gothic novel* nicht direkt, sondern nur vermittelt treffen. Spalding (1854), Craik (1874), Collier (1876) und Arnold (1876) beispielsweise ziehen andere Gattungen der Gattung des Romans vor: Sie bewerten entweder andere Gattungen explizit höher als den Roman und widmen ihm daher weniger Text oder sie widmen dem Roman einfach nur weniger Text als anderen Gattungen (d.h. begleiten diese Quantitätszuweisung nicht auch noch mit einer expliziten Höherbewertung anderer Gattungen). Die geringe Anzahl an Zeilen, die sich zur *gothic novel* als Untergattung des Romans findet, dürfte also auch mit dieser Vernachlässigung und Geringschät-

---

<sup>1</sup> Die Literaturgeschichte Courthopes, die zwischen 1895 und 1910 erschienen ist, rechne ich noch zum 19. Jahrhundert.

<sup>2</sup> An expliziten Bewertungen der *gothic novel* kann man sich in manchen dieser Literaturgeschichten nicht orientieren, da sie gänzlich fehlen.

zung des Romans als ganzem zu tun haben, ist also nicht unbedingt oder nicht nur auf negative Bewertungen der *gothic novel* an sich zurückzuführen<sup>1</sup>. Bei Spalding (1854) scheint die Kürze der Ausführungen zu Radcliffe ausschließlich an der Konzentration auf andere Gattungen als den Roman und überhaupt nicht an einer Geringschätzung der spezielleren Eigenheiten der *gothic novel* zu liegen:

Gern ließen wir uns durch den komischen Humor von *Miß Burney* oder die melodramatischen Schauergeschichten von *Mrs. Radcliffe* verlocken, etwas länger auf diesem Gebiete zu verweilen. Gewiß würden, wenn es in unserer Absicht läge, auf die Romanschriftstellerei tiefer einzugehen, diese zwei Schriftstellerinnen, aus verschiedenen Gründen, die größte Aufmerksamkeit verdienen. (358)

Diese Einschränkung muss also gemacht werden, wenn man die im Durchschnitt deutlich geringere Textmenge zur *gothic novel* in den Literaturgeschichten des 19. Jahrhunderts als Wertung der *gothic novel* deutet<sup>2</sup>.

Im 20. Jahrhundert<sup>3</sup> bleibt die der *gothic novel* gewidmete Textmenge relativ stabil. So widmen die Literaturgeschichten der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts der *gothic novel* nur wenig mehr Text als die Literaturgeschichten der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts (ungefähr das 1,2-Fache)<sup>4</sup>. Eine deutliche Aufwertung der Gattung lässt sich hier der Textmenge bzw. dem Textmengenvergleich nicht mehr ablesen. Die bedeutende Aufwertung erfährt die Gattung eben im 20. Jahrhundert als ganzem, das sich im Vergleich zum 19. Jahrhundert

<sup>1</sup> In Literaturgeschichten des 20. Jahrhunderts finden sich keine Gattungshierarchien, keine Hintanstellungen des Romans (die sich negativ auf die Darstellung der *gothic novel* in Länge und Inhalt auswirken könnten) mehr.

<sup>2</sup> Umgekehrt bedeutet dies: Die Aufwertung der *gothic novel* im 20. Jahrhundert wird von einer allgemeinen Aufwertung des Roman- und Romanzengenres begleitet und von dieser auch verstärkt.

<sup>3</sup> Die wenigen Literaturgeschichten des frühen 21. Jahrhunderts beziehe ich aus pragmatischen Gründen in diese Statistik mit ein.

<sup>4</sup> Selbstverständlich leisten all diese Durchschnittswerte nur eine pauschale Orientierung. Die Durchschnittswerte zeigen eine Entwicklung hin zu mehr Text: Das 20. Jahrhundert widmet der Gattung deutlich mehr Text als das 19. Jahrhundert, die zweite Hälfte des 20. Jahrhunderts widmet der Gattung ein wenig mehr Text als die erste Jahrhunderthälfte. Einzelne Literaturgeschichten der verschiedenen Gruppen (19. Jahrhundert, 20. Jahrhundert als Ganzes sowie erste und zweite Hälfte des 20. Jahrhunderts getrennt voneinander) ‚widersprechen‘ dieser Entwicklung jedoch erheblich, sind also anachronistische Momente der Entwicklung: So gibt es Literaturgeschichten des 19. Jahrhunderts (Chambers ([1858-1860]), Shaw (1887)), die nicht nur den Durchschnittswert des 19. Jahrhunderts deutlich übertreffen (der ohne sie zudem ja noch deutlich niedriger wäre), sondern auch den des 20. Jahrhunderts (allerdings natürlich weniger deutlich). Genauso gibt es Literaturgeschichten des 20. Jahrhunderts (der ersten wie der zweiten Hälfte), die den Durchschnittswert des 19. Jahrhunderts unterschreiten (z.B. Garnett/Gosse (1903), Barnard (1984)). Die Durchschnittswerte sind das Ergebnis von zum Teil weit auseinander liegenden Literaturgeschichten: Der Durchschnittswert einer Gruppe wird von einzelnen Vertretern der Gruppe nach unten wie nach oben erheblich unter- bzw. überschritten (die Gruppen sind also alles andere als homogen).

durch eine wesentlich intensivere Beschäftigung mit der Gattung hervortut. Die Gattung wird nicht mehr oder kaum noch leichtfertig übergangen oder am Rande erwähnt, sie rückt stärker in den Fokus der Literaturhistoriker, wird viel ernster genommen.

## **6. Die Positionierung der *gothic novel* in der englischen Literaturgeschichte: Kontexte und Kontexteinbindungen**

### **6.1 Das Konzept des Kontextes**

Laut Kontextualismus ist der Kontext eines Werkes die „konkrete historische Situation“<sup>1</sup> (meine Wortumstellung), in der es entstand. Nur wenn man „die dem spezif. Text vorausliegenden und umgebenden Determinanten soziokultureller Art“<sup>2</sup> beachtet, ist ein adäquates Verständnis möglich. Diese Aussage ließe sich zwar längst nicht jeder kontexttheoretischen Position abringen<sup>3</sup>, die meisten von ihnen teilen aber zumindest die Überzeugung, ein Werk könne nur über seine historische Situiertheit verstanden werden. Der entstehungsgeschichtliche Kontext<sup>4</sup> soll also das Erklärungspotential für die Deutung des literarischen Werkes liefern. Erörterungen literarischer Werke lassen diesen Kontext jedoch häufig hinter sich und stellen literarische Werke in andere, sozusagen nicht-hermeneutische Kontexte. So kann beispielsweise ein Thema, das Werke verschiedenster entstehungsgeschichtlicher Hintergründe vermeintlich miteinander teilen, einen neuen Kontext bilden. Ein Werk wird nun nicht mehr oder nicht mehr ausschließlich vor dem Hintergrund seiner historischen Situiertheit gedeutet, sondern über Parallelen und Differenzen zu Werken mit dem gleichen Thema. Ähnliches geschieht, wenn ein Werk ‚plötzlich‘ in Verbund mit Werken einer späteren Epoche besprochen wird, weil es sich beispielsweise über starke formale Korrespondenzen als deren Vorläufer deuten lässt. Auch Jauß’ literatur-

<sup>1</sup> Henk de Berg, *Kontext und Kontingenz: Kommunikationstheoretische Überlegungen zur Literaturhistoriographie. Mit einer Fallstudie zur Goethe-Rezeption des Jungen Deutschland* (Opladen: Westdeutscher Verlag, 1995) 13.

<sup>2</sup> Helmut Weidhase, „Kontext(ualität)“, *Metzler Literatur Lexikon: Begriffe und Definitionen*, hrsg. v. Günther und Irmgard Schweikle, 2., überarbeitete Aufl. (Stuttgart: Metzler, 1990) 250.

<sup>3</sup> So dürften beispielsweise Anhänger einer kommunikationstheoretischen Kontexttheorie eine solche Aussage niemals tätigen. Im Kontextualismus steht das Werk einem außer ihm befindlichen historischen Kontext gegenüber, der das Erklärungspotential für das Verständnis des Textes liefert. Kommunikationstheoretisch hingegen gibt es diesen außerhalb des Werkes angesiedelten Kontext nicht als Erklärungspotential, weil der „kontextuelle Bezugshintergrund des Textes [erst] über die entstehungsgeschichtlich-kommunikative Funktion des Textes konstituiert wird“ (meine Hinzufügung und Wortumstellung) (siehe de Berg 1995, 32). Der vom Kontextualismus in den Blick genommene Kontext hat nach dieser Theorie also keine Relevanz für den literarischen Text. Jeder literarische Text schafft sich durch seine kommunikative Funktion seinen eigenen Kontext. Der Kontext des Kontextualismus als dem Text vorausgehender ist hingegen kein individueller. Alle Texte einer historischen Situation beziehen sich auf ihn und lassen sich über ihn explizieren.

<sup>4</sup> Dieser kann, wie im Kontextualismus, außerhalb des Textes verortet werden oder, wie in kommunikationstheoretischen Modellen, erst durch den Text konstituiert werden.

geschichtlicher Ansatz verlangt nicht nur die Deutung literarischer Werke vor ihrem entstehungsgeschichtlichen Kontext (bzw. Erwartungshorizont), sondern lässt sie ebenso in spätere Erwartungshorizonte eintreten, in denen sich ihr Verständnis (bzw. ihre Deutung) transformiert. Viele weitere Beispiele sind denkbar.

Es ist so möglich, für ein literarisches Werk eine Vielzahl verschiedenster Kontexte herzustellen, eben auch solche, die nichts mit den historischen Fragen zu tun haben, auf die der Text eine Antwort gab<sup>1</sup>. In Synchronie (d.h. für die Entstehungszeit) und/oder Diachronie lassen sich verschiedenste Kontexte konstruieren, ebenso wie sich ein literarisches Werk in die verschiedensten Kontexte stellen lässt, je nachdem, welche Textmerkmale (z.B. formale, gattungsbezogene, thematische, motivische etc.) oder unterstellten Textmerkmale in den Blick genommen werden oder an welche historischen Bezugspunkte der Text angeschlossen wird.

Die bisherigen Ausführungen zeigen, dass sowohl Kontexte als auch die Einbindung literarischer Texte in ebendiese (meist) Konstruktionen sind, hergestellt durch fokussierende und formende Blicke. Ohne Deutungen und Ausschlüsse sind Kontexte und Kontexteinbindungen kaum zu haben. Auch Epochen als Kontexte für literarische Werke sind davon nicht ausgenommen. Epochen sind keine natürlichen Gebilde, kein objektiver Zeitrahmen, in dem literarische Texte ihren festen Platz haben. Sie sind nichts anderes als „Ordnungskategorien“<sup>2</sup> oder „Konstrukte des menschlichen Geistes“<sup>3</sup>, „Konstrukte, die die zeitliche Abfolge der Literatur markant differenzieren wollen“<sup>4</sup> und sich aus der Fokussierung von Ähnlichkeiten zwischen literarischen Werken (und anderen kulturellen Phänomenen) eines bestimmten Zeitraums ergeben<sup>5</sup>. Diese Ähn-

---

<sup>1</sup> Vgl. Hans Robert Jauß, „Literaturgeschichte als Provokation der Literaturwissenschaft“, *Literaturgeschichte als Provokation*, Hans Robert Jauß (Frankfurt: Suhrkamp, 1970) 183. Vgl. ebenso de Berg 1995, 30.

<sup>2</sup> Nünning 1996, 9.

<sup>3</sup> Ulrich Broich, „Die Geschichtlichkeit von Texten“, *Ein anglistischer Grundkurs: Einführung in die Literaturwissenschaft*, hrsg. v. Bernhard Fabian, 7., völlig neubearbeitete Aufl. (Berlin: Schmidt, 1993) 143.

<sup>4</sup> Gerhard Plumpe, *Epochen moderner Literatur: Ein systemtheoretischer Entwurf* (Opladen: Westdeutscher Verlag, 1995) 29.

<sup>5</sup> Vor diesem Hintergrund wird auch der entstehungsgeschichtliche Kontext eines Textes (wie ihn der Kontextualismus sieht) problematisch. Im Gegensatz zum Dekonstruktionismus meine ich zwar, dass er als historische Konstellation außerhalb des Textes existiert, als ganzer jedoch lässt er sich nie identifizieren. Es lassen sich nur einzelne seiner Aspekte und die auch nur über die Perspektivgebundenheit des Betrachters auswählen (Vgl. dazu auch Perkins 1992, 125 und Wilhelm Dilthey, *Das Erlebnis und die Dichtung*, 15. Aufl. (Göttingen: Vandenhoeck, 1970) 188).

lichkeiten wiederum ergeben sich oft nicht aus ‚objektiv‘ wahrnehmbaren Texteigenschaften der miteinander verglichenen Texte. Vielmehr sind die Ähnlichkeiten häufig im geistesgeschichtlichen oder thematischen Bereich anzusiedeln<sup>1</sup>; sie verdanken sich also bereits Interpretationen. Dadurch wird nicht nur die Epoche in ihrem Konstruktcharakter weiter problematisiert<sup>2</sup>, sondern auch die Zuordnung eines Textes zur Epoche in ihrer Problematik deutlich. Die Beziehung vom Einzeltext zur Epoche ist keine objektiv existierende, sondern eine durch Interpretation konstituierte.

Die Relevanz dieser Überlegungen für Literaturgeschichten ist offenkundig. Literaturgeschichten sind (meist) Narrationen der Nationalliteratur eines Landes. Sie widmen sich weniger einzelnen, isoliert und immanent betrachteten literaturgeschichtlichen Ereignissen als vielmehr der „Darstellung der sich daraus [d.h. aus den einzelnen literaturgeschichtlichen Ereignissen bzw. literarischen Werken, d. Verf.] ergebenden Zusammenhänge“<sup>3</sup> (dass sich Zusammenhänge, d.h. also Kontexte, nicht einfach so ergeben, wurde oben betont). Literarische Texte werden also nicht (bloß) als einzelne besprochen, sondern vor dem Hintergrund ihrer vermeintlichen Position und Bedeutung im geschichtlichen Verlauf der Nationalliteratur in die narrative Präsentation dieser Nationalliteratur eingefügt. Sie erfahren also eine literaturgeschichtliche Kontextualisierung<sup>4</sup>. Das Interesse von Literaturgeschichten für geschichtliche Verläufe und historische Beziehungen hat nun zur Folge, dass die Kontexte nicht nur synchrone, d.h. auf die entstehungsgeschichtliche Umgebung bezogene, sondern auch diachrone sind. Literarische Werke werden mit Werken anderer Zeiträume in Beziehung gesetzt und in sie verbindende Kontexte gestellt, nur so sind Verläufe und Entwicklungen darstellbar. Dass dies nur über selektive und verkürzende Textwahrnehmungen möglich ist, ist offensichtlich. Entwicklungen oder

---

Auf diesen selektiven und gedeuteten entstehungsgeschichtlichen Kontext wird ein Text im Kontextualismus bezogen, nicht auf den objektiv existierenden. Der entstehungsgeschichtliche Kontext, über den im Kontextualismus ein Text gedeutet wird, ist also auch ein Konstrukt, eine perspektivgebundene Komplexitätsreduktion des realgeschichtlichen, chaotischen und unsortierten Kontextes.

<sup>1</sup> Vgl. Nünning 1996, 9.

<sup>2</sup> Der Konstruktcharakter literarischer Epochen führt Karl-Heinz Stierle sogar zu der Aussage, dass es keine Epochen gibt (Vgl. Karl-Heinz Stierle, „Renaissance – Die Entstehung eines Epochenbegriffs aus dem Geist des 19. Jahrhunderts“, *Epochenschwelle und Epochenbewußtsein*, hrsg. v. Reinhart Herzog und Reinhart Kosellek (München: Fink, 1987) 453.

<sup>3</sup> Nünning 1996, 6.

<sup>4</sup> Nünning nennt in Anlehnung an White diese Kontextualisierung in einem geschichtlichen Erzählzusammenhang „emplotment“ (Nünning 1996, 13).

Beziehungen zeitlich auseinander liegender Werke sind nur über vergleichbare oder vermeintlich vergleichbare Merkmale (z.B. Thema, Gattungsmerkmale, Epochenmerkmale<sup>1</sup>, Partizipation am nationalen Geist etc.)<sup>2</sup> herstellbar. Dabei kommt es nicht selten zur Konstruktion von kausalen Relationen<sup>3</sup> und teleologischen Geschichtsbildern. Ein Kontext wird auf diese Weise sehr schnell auch zu einem Wertungsrahmen. In einem teleologischen Geschichtsmodell können Werke zu bloßen Vorstufen oder Vorläufern historisch späterer Werke degradiert werden; als solche lassen sie sich zudem nur aus der quasi olympischen Perspektive der Rückschau konstruieren, die dem Werk, das sich in eine bestimmte historische Situation einschreibt und vor dieser verstanden werden will, Unrecht tut. Der Weg zur Abwertung ist von da dann nicht mehr weit.

Das Verhältnis von Kontext und Wertung ist natürlich noch wesentlich vielfältiger und komplexer. Grundsätzlich hängt die Wertung jedoch davon ab, in welchen Kontext ein Werk oder auch eine Gattung auf welche Weise gestellt wird. Dass Kontext und Kontexteinbindung Konstruktcharakter besitzen, wurde oben erläutert. Wert ist vor diesem Hintergrund<sup>4</sup> ebenso konstruiert.

Wie ist also nun die *gothic novel* in den englischen Literaturgeschichten positioniert? In welche Kontexte wird sie wie gestellt und wie sind diese Kontexte aufgebaut? Es wird sich zeigen, dass dieselben Kontexte in verschiedenen Literaturgeschichten unterschiedlich realisiert sein können, ebenso die Beziehung der *gothic novel* zu diesen Kontexten. Da Kontexte und Kontexteinbindungen wie erläutert keine ontologische Qualität besitzen, ist es selbstverständlich auch möglich, die *gothic novel* in derselben Literaturgeschichte in mehr als einen Kontext zu stellen. Weder Kontexte noch Kontexteinbindungen müssen dabei explizit gemacht werden. Ein Kontext ist das Umfeld, in dem ein Text wahrgenommen, verstanden und bewertet wird. Er braucht nicht extra benannt zu wer-

---

<sup>1</sup> Eine Epoche ist ja nicht nur ein synchrones Phänomen, sondern hat genauso eine diachrone Komponente.

<sup>2</sup> Ein Text kann natürlich auch in einen Kontext gestellt werden, ohne die Merkmale aufzuweisen, die den Kontext konstituieren. So kann ein Text beispielsweise in einen Kontext oder ein Narrativ des nationalen Fortschritts gestellt werden, ohne selbst – aus der Sicht des Interpreten – daran beteiligt zu sein. (Das führt dann in der Regel zu einer negativen Beurteilung des Textes). Es gilt also festzustellen: Ein Text, der in einen durch bestimmte Merkmale konstituierten Kontext gestellt wird, muss die Merkmale des Kontextes bzw. der anderen Texte des Kontextes nicht aufweisen; er kann lediglich auf diese Merkmale überprüft werden und wird auch so schon in den betreffenden Kontext gestellt.

<sup>3</sup> Vgl. dazu auch Claus Uhlig, „Literature as Textual Palingenesis: On Some Principles of Literary History“, *New Literary History: A Journal of Theory and Interpretation* 16 (1984/85): 491.

<sup>4</sup> Zur grundsätzlichen Konstruiertheit von Wert siehe Kapitel 5.1.



den (aus Gründen der Transparenz wäre es aber natürlich wünschenswert). So kann es beispielsweise vorkommen, dass ein Vergleich zwischen der Darstellung der *gothic novel* und ‚realistischer‘ *novels* zeigt, dass die *gothic novel* im quasi-normativen Kontext der ‚realistischen‘ *novel* wahrgenommen und deshalb (als nicht konform) abgewertet wird (siehe Kapitel 6.2.2). Dies macht oft aber eben nur der Vergleich deutlich, eine explizite Kontextbenennung und eine ebenso explizite Kontexteinbindung finden nicht statt. Sie sind aber dennoch gegeben und können sichtbar gemacht werden<sup>1</sup>.

Es sollen nun also einige Kontexte vorgestellt werden, in die die *gothic novel* oder einzelne Werke, die entweder von den Literaturgeschichten selbst als Vertreter der Gattung vorgestellt werden oder heute gemeinhin zur Gattung zählen, eingebettet werden. Hierbei wurden Kontexte ausgewählt, die häufig beobachtet werden können, d.h. sich an einigen Literaturgeschichten zeigen. Diese Kontexte sind der Epochenkontext der Romantik und der Gattungskontext des Romans bzw. der *novel*.

## **6.2 Kontexte**

### **6.2.1 Romantik**

Es sei vorab gesagt, dass es in diesem Kapitel nicht von Bedeutung ist, was die Romantik ‚wirklich‘ ist. Es geht lediglich darum, wie die einzelnen Literaturgeschichten die Romantik bzw. das Verhältnis von Romantik und *gothic novel* sehen.

Die Literaturgeschichten des 19. Jahrhunderts stellen die *gothic novel* bzw. die heute ihr zugerechneten Vertreter nur selten in den Kontext der Romantik. Wenn es geschieht, dann nur sehr vage<sup>2</sup>. Es muss jedoch auch angeführt wer-

---

<sup>1</sup> An diesem Beispiel zeigt sich noch einmal der Konstruktcharakter von vielen Kontexten. Der Kontext besteht nicht für sich, er geht nicht dem Text voraus. Erst der Bezug des Textes auf den Kontext stellt letzteren her. Man mag zwar argumentieren, genannter Gattungskontext sei dennoch gegeben. Dieser Einwand ist hier jedoch unangemessen. In einer literaturgeschichtlichen Darstellung existiert dieser Kontext nämlich nicht unabhängig von seiner Wahrnehmung. Die ‚realistische‘ *novel* kann nur zum Kontext für die *gothic novel* werden, wenn der Literaturhistoriker letztere explizit oder implizit, bewusst oder unbewusst auf erstere bezieht, an ihr misst.

<sup>2</sup> Siehe Chambers ([1858-1860]) und Shaw (1887). Bei Chambers scheinen die Verwendungen des Adjektivs *romantic* (z.B. für Maturin in Band 2: 474) jedoch eher nicht auf die kanonisierte

den, dass der Begriff der Romantik sich in diesen frühen Literaturgeschichten noch nicht als Epochenbezeichnung durchgesetzt hat<sup>1</sup>. So werden die heute kanonischen Autoren der Romantik (z.B. Wordsworth, Coleridge, P. B. Shelley, Keats) bei Spalding (1854) beispielsweise lediglich als Lyriker der ersten 30 Jahre des 19. Jahrhunderts vorgestellt oder bei Arnold (1876) nur unter dem formalen (Kapitel-)Dach „Modern Times: 1800-1850“ erfasst. Das soll nicht heißen, dass sie noch nicht mit heute unter dem Epochenbegriff „Romantik“ assoziierten Merkmalen in Verbindung gebracht würden. Auch die Zusammengehörigkeit der Autoren, insbesondere in Abgrenzung zum eher neoklassisch-formalistischen und rationalen 18. Jahrhundert wird durchaus betont<sup>2</sup>. Der Epochenbegriff „Romantik“ fällt aber eben noch nicht, und genau das ist es, was ein begrifflich-explizites und daher leicht identifizierbares In-Beziehung-Setzen von *gothic novel* (bzw. ihren Autoren) und den Autoren der (Noch-Nicht-)Romantik verhindert. Man müsste also eine gemeinsame Wahrnehmung von *gothic novel* (bzw. ihren Autoren) und (Noch-Nicht-)Romantik<sup>3</sup> über Gemeinsamkeiten in Darstellung und Deutung rekonstruieren. Dies jedoch lassen die spärlichen Ausführungen zu den Autoren der *gothic novel* nicht zu. Das gilt auch für manche Literaturgeschichten des 20. Jahrhunderts: Die Kürze der Darstellung der Autoren der *gothic novel* erlaubt keine definitive Aussage darüber, ob die Gattung im Kontext der Romantik wahrgenommen wird. Diesen Literaturgeschichten steht jedoch der Epochenbegriff „Romantik“ zur Verfügung, der die kontextuellen Uneindeutigkeiten der Darstellung vereindeutigt und die *gothic novel* in den Kontext der Romantik stellt. So werden bei Peck/Coyle (2002) zwar nicht die gesamte *gothic novel*, aber doch zumindest Mary Shelley und Maturin als „firmly in the Romantic Period“ (146) stehend bezeichnet.

---

Epoche zu verweisen, sondern vielmehr auf Merkmale einer imaginativen und epochenübergreifenden Schreibtradition, einer Schreibtradition, die das Übernatürliche schätzt und die auf die mittelalterlichen *romances* zurückgeht (Vgl. dazu auch Seamus Perry, „Romanticism: The Brief History of a Concept“, *A Companion to Romanticism*, hrsg. v. Duncan Wu (Oxford: Blackwell, 1998) 5). Dafür spricht auch, dass es in Chambers' Werk noch keine visuell abgetrennte, d.h. in der Struktur der Literaturgeschichte beispielsweise als Kapitel sichtbare Epoche der Romantik gibt.

<sup>1</sup> Dieses Ergebnis ähnelt den Ergebnissen anderer Untersuchungen (die allerdings nicht nur Literaturgeschichten betrachten). Laut Perkins beispielsweise wird Romantik als Epochenbegriff zuerst vom französischen Literaturhistoriker Hippolyte Taine im Jahre 1863 in seiner *History of English Literature* verwendet (Vgl. Perkins 1992, 96). Die Etablierung des Begriffes ist laut Day aber nicht vor den 1880er-1890er Jahren zu verorten (Vgl. Aidan Day, *Romanticism* (London: Routledge, 1996) 88).

<sup>2</sup> Siehe z.B. Arnold (1876), 302ff.

<sup>3</sup> Bzw. eine Wahrnehmung der (Autoren der) *gothic novel* im Horizont der (Noch-Nicht-) Romantik.

Im 19. Jahrhundert ist die Kontextualisierung der *gothic novel* im Horizont der Romantik also noch die Ausnahme, sei es nun aus Gründen der Wahrnehmung oder aus Gründen der Terminologie. Im 20. Jahrhundert nimmt die Häufigkeit der Einbindung der *gothic novel* in die nun explizit benannte Epoche der Romantik zu. Compton-Rickett (1918) sieht die *gothic novel* (bei ihm heißt sie „Gothic romance“ (355)) sowie die kanonischen Repräsentanten der Romantik zwar in einer allgemeineren romantischen Tradition, die sich als imaginative zuvor im 15. Jahrhundert zu einem „Romantic movement“ verdichtete (299), im Speziellen nimmt er die *gothic novel* jedoch im Kontext der heute unter „Romantik“ verstandenen Epoche wahr: Sie gilt ihm als Teil des „Romantic Revival (c. 1780-c. 1830)“ (292).

Trotz aller Individualität, so behauptet Compton-Rickett, zeichnen sich die Vertreter dieser Epoche durch gemeinsame Merkmale aus: „[...] there will be found certain underlying characteristics linking the writers of the period together in a masonic brotherhood“ (292). Dazu zählen neben einem „heightened imaginative feeling“ (292) drei weitere „features most insistent in Romanticism“ (292), nämlich ein „*subtle sense of mystery*“ (293), „*an exuberant intellectual curiosity*“ (293) und „*an instinct for the elemental simplicities of life*“ (295, Kursivsetzung in allen Fällen übernommen). Seine Darstellung zeigt jedoch, dass diese romantikkonstitutiven Merkmale nicht für alle gleichermaßen gelten. Die Autoren der *gothic novel* scheitern laut Compton-Rickett an ihrer Umsetzung, d.h. realisieren sie nur ungenügend oder gar nicht<sup>1</sup>. Sie werden daher im durch genannte Merkmale gekennzeichneten, quasi-normativen romantischen Metanarrativ an den Rand gedrängt und als defizitär abgewertet. Ein „broader project of rethinking the exclusionary effects of the master narratives of Romanticism“<sup>2</sup>, das den heutigen Diskurs zur Romantik bestimmt, ist bei Compton-Rickett noch in keiner Weise festzustellen<sup>3</sup>. Die genannten romantischen ‚Werte‘ sind den kanonischen Autoren der Romantik verpflichtet, sind ihren Werken entnommen. Vor diesem Hintergrund können die *gothic novelists* einem Vergleich mit jenen Autoren nicht standhalten. Einem Coleridge müssen sie sich beispielsweise in Be-

<sup>1</sup> Lediglich eine „*exuberant intellectual curiosity*“ spricht er Walpole und Radcliffe uneingeschränkt zu (293f.). Auch beim „heightened imaginative feeling“ macht er (zumindest) keine Einschränkungen, scheint es folglich gar der gesamten *gothic novel* zuzusprechen.

<sup>2</sup> Paul Keen, *The Crisis of Literature in the 1790s: Print Culture and the Public Sphere* (Cambridge: Cambridge UP, 1999) 16.

<sup>3</sup> Für Compton-Rickett müsste man in Bezug auf die *gothic novel* natürlich eher von den *marginalizing effects* sprechen.

zug auf das romantische Merkmal „*subtle sense of mystery*“ geschlagen geben (316f.). Auch am Merkmal „*instinct for the elemental simplicities of life*“ wird wieder die romantische ‚Minderwertigkeit‘ der *gothic novelists* deutlich. Die ‚großen‘ Romantiker wie Wordsworth oder Coleridge<sup>1</sup> widmen sich den „*elemental verities of life*“ (295), auch der „*subtle sense of mystery*“ wird von diesen „*great romantic poets*“<sup>2</sup> in den „*simplicities of everyday life*“ (295) gefunden; damit erweisen sie sich zugleich als „realists“, eine Eigenschaft, die nach Ansicht von Compton-Rickett einem „*great Romanticist[s]*“ (293, meine Auslassung) nicht abgehen sollte. Die *gothic novelists* hingegen haben laut Compton-Rickett keinen Sinn für die „*elemental simplicities of life*“. Die an ihnen explizit oder implizit festgestellten „*extravagances*“ (z.B. 294) und „*absurdities*“ (z.B. 259, 355) – eben genau das Gegenteil der „*elemental simplicities*“ – identifizieren sie als „*lesser souls*“ (295) der Romantik.

Die für die *gothic novelists* als typisch postulierte Extravaganz zeigt sich jedoch als ein Konzept, dessen Implikationen bei Compton-Rickett noch viel weiter gehen. In der literaturhistoriographischen Konstituierung der Romantik kommt dem Konzept eine zentrale Bedeutung zu. In den einleitenden Sätzen des Kapitels stellt Compton-Rickett fest: „The loose popular meaning attached to the word [Romanticism, d. Verf.] indicates roughly its defects rather than its merits, for it is often used as synonymous for extravagances and sentimentality“ (293). Diese „loose popular meaning“ kann er nun zugleich bestätigen und widerlegen. Die „defects“ der Romantik, d.h. ihre Extravaganz, existieren, so kann man seinen Ausführungen entnehmen, in der Tat, nur existieren sie nicht bei den ‚großen‘ Romantikern. Sie werden v.a. von den *gothic novelists*, also von ‚minderwertigen‘ Romantikern, absorbiert und so aus dem romantischen Hauptdiskurs (siehe oben genannte Merkmale), der für ihn die ‚wahre‘ englische Romantik darstellt, herausgehalten<sup>3</sup>. Die Aufnahme der *gothic novel* in Compton-Ricketts Literaturgeschichte geschieht so nicht ausschließlich um ihrer selbst

---

<sup>1</sup> Größe/Bedeutsamkeit einerseits und Unbedeutendheit andererseits zeigen sich dadurch in ihrer Konstrukthaftigkeit, dass sie sich erst aus der Realisierung bzw. Nicht-Realisierung der retrospektiv durch den Literaturhistoriker zur ‚Norm‘ erhobenen Merkmale erweisen lassen.

<sup>2</sup> Dazu gehören beispielsweise auch noch P. B. Shelley oder Keats (295).

<sup>3</sup> Für das Konzept der „sentimentality“ scheint ihm das nicht im gleichen Maße zu gelingen wie für das der „extravagance“. In Ansätzen zeigt es sich aber auch hier (siehe dazu beispielsweise die Darstellung Radcliffes auf Seite 356).

willen, wegen ihrer literarischen „merits“<sup>1</sup>. Vielmehr zeigt sich die *gothic novel* als ein funktionales Element, das die ‚wertvolle‘ Romantik zum Teil von ihren defizitären ‚Schlacken‘ befreit und so in einem reineren Licht erstrahlen lässt<sup>2</sup>. Was Baldick und Mighall allgemein zur Einbettung der *gothic novel* in den Kontext der Romantik sagen, nämlich dass die:

[a]ttempted alignments of Gothic fiction with romantic and pre-romantic poetry serve not only to make the school of Walpole and Lewis appear more serious and respectable but also to place it centrally within a familiar cultural history of a romantic or proto-romantic ‘revolt’ or reaction against [...] the shallow materialism of the Augustan age [...]<sup>3</sup>

ist somit für Compton-Ricketts Literaturgeschichte höchstens eine Teilwahrheit. Die Eingliederung der *gothic novel* in die Romantik dient weniger ihrer Aufwertung als vielmehr der der (‚wertvollen‘) Romantik.

Extravaganz ist bei Compton-Rickett, so hat sich gezeigt, negativ belegt, spielt aber für die Konstituierung der ‚wertvollen‘ Romantik eine wichtige Rolle. Aufgrund dieser komplexen funktionalen ‚Übersemantisierung‘ des Begriffes ist es nicht überraschend, dass sich Compton-Rickett in (wertungsbezogene) Widersprüche verstrickt. In der folgenden Passage beschreibt er den Verlauf eines großen Teils der englischen Literaturgeschichte als Wechsel zwischen klassischen und romantischen Phasen<sup>4</sup>:

The supreme Romantic movement in English letters was the Renaissance. It had transformed not only English but European life; but like every great impulse in Art and Life, it had been followed by a period of reaction. The great Romanticists were, as I have said, also realists, but among the lesser spirits Romanticism always generates a certain ten-

<sup>1</sup> Auch solche besitzt sie für Compton-Rickett (siehe z.B. Seite 293f.). Das ändert jedoch nichts daran, dass es v.a. sie ist, die die vermeintlichen Extravaganzen der Romantik absorbiert.

<sup>2</sup> Mit Winko könnte man daher auch von einer Art „Negativkanonisierung“ der *gothic novel* sprechen: „Kanonbildung besteht nicht nur darin, positive Muster zu etablieren und ihre materialen Träger zu bestimmen, sondern auch in der Bildung und Bewahrung negativer Muster, den Gegenbildern des Kanonischen“ (Simone Winko, „Negativkanonisierung: August v. Kotzebue in der Literaturgeschichtsschreibung des 19. Jahrhunderts“, *Kanon Macht Kultur: Theoretische, historische und soziale Aspekte ästhetischer Kanonbildungen*, hrsg. v. Renate von Heydebrand (Stuttgart: Metzler, 1998) 343). Natürlich kann eine einzelne Literaturgeschichte keine Kanonisierung literarischer Werke erreichen. Die Kanonisierung literarischer Werke auf der Makroebene ist jedoch nur über viele literaturverarbeitende Handlungen auf der Mikroebene (d.h. über die Beteiligung vieler einzelner Literaturhistoriker, Literaturkritiker, Literaturwissenschaftler etc.) zu erreichen. Aus diesem Grunde könnte man die Aufnahme der *gothic novel* in Compton-Ricketts Literaturgeschichte als Handlung mit kanonischen Implikationen oder genauer mit negativkanonischen Implikationen bezeichnen (zum Unterschied von Makroebene und Mikroebene bei Kanonisierungsprozessen siehe Simone Winko, „Literatur-Kanon als *invisible hand*-Phänomen“, *Literarische Kanonbildung*, hrsg. v. Heinz Ludwig Arnold (München: Boorberg, 2002) 12-19).

<sup>3</sup> Baldick und Mighall 2000, 215.

<sup>4</sup> Der Begriff des Klassischen fällt zwar nicht in dieser Passage, ist ihr nur implizit ablesbar, fällt aber kurz zuvor und auf derselben Seite in Opposition zu dem des Romantischen.

dency to exaggeration and aloofness from the conditions of ordinary life. It was the business of the common-sense, unimpassioned school that followed to correct these defects. This it accomplished, and it bequeathed to English literature a greater clarity, a closer correspondence with the actualities of life; then in its turn becoming artificial and one-sided, another tidal movement was needed for purposes of spiritual adjustment. (292)

Bevor die ungewollte Aussage dieser Passage erläutert wird, soll noch kurz eine begriffliche Klärung vorgenommen werden. Es fällt zwar nicht der Begriff *extravagance*, „exaggeration and aloofness“ besagen aber nichts anderes. Die Begriffe sind austauschbar: Sie stellen, genauso wie „absurdities“ (z.B. 259, 355) oder „undisciplined imagination“ (355), das Scheitern am oben genannten ‚positiven‘ romantischen Merkmal „*instinct for the elemental simplicities of life*“ (295) dar.

Liest man diese Passage nun dekonstruktivistisch gegen Compton-Rickett, dann muss man in den „lesser spirits“ der romantischen Phasen<sup>1</sup> eine treibende Kraft der englischen Literaturgeschichte sehen. Nur sie, und eben nicht die ‚großen‘, auch ‚realistischen‘ Romantiker, sind es, die durch ihren ‚Defekt‘ der Extravaganz die klassischen Phasen auf den Plan rufen und so den ständigen Wechsel von romantischen und klassischen Phasen befördern und die Stagnation der englischen Literaturgeschichte verhindern. Die „lesser spirits“ sind für den Wandel der englischen Literaturgeschichte unerlässlich, ohne sie gäbe es keine englische Literaturgeschichte. Damit wertet Compton-Rickett die „lesser spirits“, zu denen die *gothic novelists* mit ihrer Extravaganz gehören, ungewollt auf.

Auch in Ward (1953-1955) gilt die *gothic novel* wieder als ein defizitärer Vertreter der Romantik<sup>2</sup>. Im Gegensatz zu Compton-Ricketts Literaturgeschichte ist dieser Status in Wards Literaturgeschichte jedoch zusätzlich an nationale Überlegungen geknüpft; zudem weicht Ward in seiner Betonung eines fast schon teleologischen Epochenverständnisses von Compton-Rickett ab.

Die *gothic novel* gehört für Ward zur Anfangsphase der Romantik, sie ist ein Vorläufer der ‚großen‘ Romantik (deren Vertreter die auch heute kanonischen

<sup>1</sup> Da er davon spricht, dass „among the lesser spirits Romanticism *always* generates a certain tendency to exaggeration [...]“ (meine Hervorhebung), kann man nicht umhin, romantische Phasen als immer wiederkehrendes Phänomen zu verstehen.

<sup>2</sup> Wie Compton-Rickett bettet Ward die *gothic novel* in die Epoche der Romantik ein. Aber auch bei ihm ist dies nicht die einzige romantische Phase in der englischen Literaturgeschichte, sieht er doch den Verlauf der Literaturgeschichte (wiederum wie Compton-Rickett) als „alternation of Classicism and Romanticism“ (3: 13).

Romantiker sind). Dementsprechend wird sie auch im Kapitel „Preludes to Romanticism“ erörtert. Als ein Vertreter der Frühphase kennzeichnet sie sich noch durch die negativ beurteilten „excesses“ (z.B. 2: 209) und „extravagances“ (z.B. 3: 14)<sup>1</sup>. In ihrer extremsten Ausprägung sind diese Merkmale gar ein Import deutscher Herkunft (3: 20). Die ‚großen‘ Romantiker befreien sich jedoch von diesen unenglischen Auswüchsen (die *gothic novel* wird von Ward auch als „strange literary fungus“ bezeichnet (3: 11))<sup>2</sup>, schließlich haben sie „in the English climate“ (3: 11) keine Überlebenschance, die Romantik wird von ihnen gereinigt („purged“ (3: 11))<sup>3</sup>. So ist auch die Aussage „Romantic literature has flourished at its healthiest in Britain“ (3: 15) nicht weiter verwunderlich, sind doch die eingeräumten „lapses“ (3: 15) der Frühphase überwunden. Dieser ‚Gesundungsprozess‘ drückt also nichts anderes als ein vom Gedanken der Verbesserung oder des Fortschritts getragenes Epochenverständnis mit nationaler Ausrichtung aus<sup>4</sup>. Dass die *gothic novel* dabei mit am Beginn dieses fast schon teleologischen Prozesses steht, führt zu ihrer negativen Bewertung<sup>5</sup>.

Die meisten Kontexttheorien (siehe Kapitel 6.1) stimmen darin überein, dass sich die Bedeutung eines Werkes aus seinem entstehungsgeschichtlichen Kontext ergebe. Sie aus späteren Werken bzw. literaturgeschichtlichen Ereignissen abzuleiten, widerspreche der entstehungsgeschichtlichen Situiertheit eines Werkes: Die „Interpretation [zumal die alleinige Interpretation, d. Verf.] von Au-

---

<sup>1</sup> Beide Begriffe werden als Synonyme verwendet; sie verweisen gleichermaßen auf die Darstellung des Aufsehenerregenden, Sentimentalen, Morbiden, Okkulten, Sadistischen und Erotischen (vgl. 3: 14 und 3: 20).

<sup>2</sup> Gamer stellt fest, dass die *gothic novel* schon zu ihrer Entstehungszeit als „foreign invader“ bezeichnet oder mit Krankheitsmetaphern belegt wurde (Gamer 2000, 4). Diese Literaturgeschichte hat sich also überhaupt nicht von der damaligen Argumentation entfernt. Laut Gamer kann das aber nicht überraschen: „Characterized by unprecedented popular approval and critical aspersion, gothic’s reception in the last decade of the eighteenth and the first decades of the nineteenth centuries has shaped its subsequent status and valuation for nearly two centuries“ (Gamer 2000, 8).

<sup>3</sup> In dem von ihm postulierten literaturgeschichtlichen Verlauf der „alternation of Classicism and Romanticism“ (3: 13) sind ihm die jeweiligen Extreme, also die „excesses“, verhasst. Aus diesem Grunde schätzt er die ‚großen‘ Romantiker, die im Gegensatz zu den ‚schlechten‘ Romantikern in ihren Werken nicht nur romantische Merkmale realisieren, sondern eben auch klassische: „Simplicity, restraint, harmony, proportion, form, and finish have a place in Romantic literature together with imagination, vision, and feeling“ (3: 14). Vgl. dazu auch Band 3: 13.

<sup>4</sup> Dieses Fortschritt unterstellende Epochenverständnis wird auch noch in einem anderen Bildbereich ausgedrückt: „In *The Ancient Mariner* Coleridge transmuted gothic pinchbeck into the magical gold of great poetry“ (3: 11).

<sup>5</sup> Lediglich Radcliffe bringt er noch ein gewisses Maß an Wertschätzung entgegen. Aber auch sie wird als bloße Vorläuferin der ‚großen‘ Romantiker abgewertet: „As it was her novels have no interior life, and her importance in English literature is as one of the pioneers of Romanticism who stimulated Shelley’s love of nature and set a pattern for certain of Byron’s characters“ (3: 19).

toren oder Werken als Vorläufern, Wegbereitern, Antizipationen und dergleichen“ sei daher abzulehnen. „Indem [nämlich, d. Verf.] so geschichtliche Ereignisse, die in sich Bedeutung haben, auf Vorgeschichte von anderem reduziert werden, werden [...] die damaligen Intentionen unterlaufen“<sup>1</sup>. Den wertungstheoretischen Implikationen dieser Ausführungen möchte ich mich anschließen. Ward tut der *gothic novel* Unrecht, wenn er sie vor dem Hintergrund späterer literaturgeschichtlicher Ereignisse, d.h. der Werke der ‚großen‘ Romantiker, abwertet<sup>2</sup>. Er beurteilt sie nicht für sich, nicht in ihrem Kontext, sondern im Vergleich zu einem Coleridge oder einem Keats (etc.), denen die Kriterien der Wertung (als der Kombination aus romantischen und klassischen Merkmalen)<sup>3</sup> entnommen sind<sup>4</sup>. Die (vermeintliche) Abwesenheit des „excess“ bei den ‚großen‘ Romantikern gegen dessen Anwesenheit in den *gothic novels* auszuspielen, bedeutet der Mühe aus dem Weg zu gehen, seine Funktion in den, in ihrem entstehungsgeschichtlichen Kontext verankerten, *gothic novels* zu untersuchen.

Für die *gothic novel* unvorteilhafte Vergleiche zwischen *gothic novel* und kanonischen Romantikern zeigen sich auch in späteren Literaturgeschichten: Für Phelps (1962) ist „[t]he ‘sense of wonder’ in Coleridge’s poem [*Christabel*, d. Verf.]“ eine „more sophisticated version of the fashionable *frissons* attending the gothic cult“ (120); Barnard (1984) sieht die „fascination with such aspects of the non-rational“ (d.h. „witches, curses, visions and prophecies“) in der *gothic novel* „at its lowest form“, bei Scott hingegen „with proper discretion“ (alle Zitate 84)

<sup>1</sup> de Berg 1995, 28 (beide Zitate). Auch wenn sich diese Ausführungen aus kommunikationstheoretischen Überlegungen ableiten, so gelten sie doch – mit Einschränkungen – auch für die meisten anderen Kontexttheorien (wie beispielsweise den Kontextualismus).

<sup>2</sup> Auch in anderen Literaturgeschichten wird die *gothic novel* (oder einzelne ihrer Vertreter) als Vorläufer bezeichnet und abgewertet. So heißt es in Band 10 der *Cambridge History of English Literature* (1907-1916, 1927): „It should be added that the romantic writers [Walpole und Reeve, d. Verf.] are of far less importance for their own sake than for that of the writers who followed during the next fifty years, and of whom, in some measure, they may be regarded as precursors“ (10: 47).

<sup>3</sup> Siehe Fußnote 3, Seite 111.

<sup>4</sup> Letztlich ist der Mechanismus der Wertung (abgesehen von der nationalen Perspektive) derselbe wie bei Compton-Rickett. Die *gothic novel* wird in die Romantik, der ein Sinn- und Wertzentrum (bzw. Sinn- und Wertzentren) in den kanonischen Romantikern unterstellt wird, eingebunden. Das führt dazu, dass die *gothic novel* als von diesem Abweichende negativ beurteilt wird. Der Unterschied besteht lediglich in der Wahrnehmung der Epoche unter zeitlichen Gesichtspunkten. Compton-Rickett erfasst die Epoche eher synchron. Es gibt einen romantischen Hauptdiskurs, dem Wert zugemessen wird, und einen marginalisierten Diskurs, der abgewertet wird. Ward sieht die Epoche der Romantik stärker diachron, er betont ihren Verlaufscharakter. Die *gothic novel* wird bei ihm an den Beginn der Epoche gestellt, die sich in ihrem als Fortschritt konstruierten Verlauf vom unenglischen „excess“ löst, ihre wahre und englische Größe erst mit den ‚großen‘ Romantikern erreicht (Dieses Fortschrittskonzept ist für die Literatur natürlich unangemessen, siehe dazu auch Claus Uhlig, „Current Models and Theories of Literary Historiography“, *Arcadia: Zeitschrift für Vergleichende Literaturwissenschaft* 22 (1987): 2).



umgesetzt; Lamont in Rogers (1987) hebt den historischen Ansatz Scotts gegenüber dem an historischer Authentizität nicht interessierten, bloß eskapistischen Ansatz der *gothic novel* (323) hervor. Mehr Negatives ist diesen Literaturgeschichten aber nicht zu entnehmen. Eine klare Abwertung zu defizitären Vorläufern oder Vertretern der Romantik wie bei Compton-Rickett oder Ward ist nicht zu erkennen. Eine ‚normierte‘ Romantik, an der sich die *gothic novelists* messen lassen müssen, zeigt sich gar nicht oder weniger ausgeprägt<sup>1</sup>. Auch bei Clarke (1976) ist das ähnlich. Zwar zeigt sich bei ihm eine Art romantische ‚Norm‘, bezeichnet er doch Beckfords *Vathek* als „romanticism run riot“, weil er „uncontrolled and exaggerated in design and expression“ (beide Zitate 78) ist. Extravaganz gehört also für Clarke nicht zu einem gelungenen romantischen Werk. Bei Radcliffe ist er dann aber plötzlich nachsichtiger: Er zitiert Radcliffe und kommentiert, dass „[s]uch writing may now seem somewhat extravagant“, ergänzt dann aber sofort, dass „at the time, it was the quite natural extravagance of people who had for over a century been starved of everything likely to appeal to their sense of mystery and wonder“ (52). Im Gegensatz zu Ward betrachtet er also die Extravaganz der *gothic novel* bzw. die Extravaganz Radcliffes hier in ihrer historischen Situation und Funktion, er spielt nicht die nachfolgenden Romantiker gegen Radcliffe aus. Auch Quennell/Johnson (1973) tun das nicht. Es lässt sich in ihrer Literaturgeschichte zwar eine Art romantischer Vorläuferstatus der *gothic novel* (bzw. Walpoles und Beckfords) ausmachen (292), dieser Vorläuferstatus geht aber nicht mit Vergleichen einher, die die *gothic novel* gegenüber den bekannteren Romantikern abwerten<sup>2</sup>.

Verglichen mit den Literaturgeschichten von Compton-Rickett (1918) und Ward (1953-1955) ist die Einbindung der *gothic novel* in die Romantik in diesen

---

<sup>1</sup> Phelps und Lamont in Rogers bevorzugen zwar an anderer Stelle ihrer Erörterung der Romantik die Lyrik: Phelps bezeichnet die Romantik als „the age of poetry“ (101) und Lamont bevorzugt bei der Bestimmung des Romantischen die Lyrik (274ff., insbesondere 279). Im Gegensatz zu Compton-Rickett oder Ward hat dies aber eben keine direkte Auswirkung auf die *gothic novel*; die *gothic novelists* werden nicht zu minderwertigen Romantikern wie bei Compton-Rickett oder Ward.

<sup>2</sup> Es gibt aber auch Literaturgeschichten der ersten Jahrhunderthälfte, in denen der Vorläuferstatus keine Abwertung darstellt (z.B. Buchan (1923)). Zur Verdeutlichung: Die bloße Bezeichnung oder neutrale Behandlung als Vorläufer der Romantik betrachte ich nicht als Abwertung (wenn ein Werk wie – ich verlasse den Gattungsrahmen der *gothic novel* – *Tristram Shandy* von der Literaturwissenschaft als eine Art Vorläufer des Postmodernismus bezeichnet wird, dann ist das nicht als Abwertung oder Negativwertung zu verstehen, sondern eher als Positivwertung). Erst wenn die Bezeichnung oder Behandlung als Vorläufer (wie z.B. bei Ward) mit einer expliziten Abwertung (z.B. gegenüber den nachfolgenden Romantikern) einhergeht, betrachte ich den Vorläuferstatus als Abwertung oder Negativwertung – zumal dann, wenn ein Werk oder die Gattung auf diesen Status reduziert wird.

Literaturgeschichten also nicht mehr so ausgeprägt negativ<sup>1</sup>. Diese Tendenz setzt sich in den Literaturgeschichten von Sanders (1994) und Carter/McRae (1997) fort<sup>2</sup>.

Bei Carter/McRae (1997) werden nur die späten *gothic novels* im Kontext der Romantik wahrgenommen; zu diesen zählen die beiden Literaturhistoriker beispielsweise Shelleys *Frankenstein* und Maturins *Melmoth*<sup>3</sup>. Es gibt keine retrospektiv aus den Werken der kanonischen Romantiker abgeleiteten romantischen ‚Normen‘, die ihnen zum Verhängnis werden. Es gibt keine abwertenden Vergleiche mit den kanonischen Romantikern. Statt als ‚Abweichler‘ marginalisiert und abgewertet zu werden, werden sie zentral in die Romantik eingebunden. Die allgemein für die Romantik diskutierten Charakteristika werden auch für sie besprochen. So gilt Carter/McRae die Romantik als Gegenbewegung zum *Augustan age* mit seiner Betonung von „reason and order“ (221). In der Darstellung der *gothic novel* heißt es dann: „In the context of the Romantic period of literature, ‘Gothic’ writers are central insofar as they continue a tradition which challenges the emphasis on reason, control and order which characterises early eighteenth-century literature“ (265). Auch der Blick der Romantik nach innen, ihr Interesse für psychische Vorgänge und für die „imagination“ (221) findet seine besondere und deshalb wohl auch erwähnenswerte Entsprechung in den *gothic novels*: „Gothic novels such as *Frankenstein* explore the deepest recesses of human psychology, always stressing the macabre, the unusual and the fantastic and preferring the realities of the subjective imagination“ (265f.).

Sanders (1994) bindet die *gothic novel* auf völlig andere Weise in die Romantik ein als Carter/McRae. Beide Arten der Kontexteinbindung stimmen jedoch darin überein, dass sie die *gothic novel* im Romantikdiskurs weder marginalisieren noch abwerten. Carter/McRae erreichen dies, indem sie allgemeine Merkmale der Romantik aufstellen, die auch die *gothic novel* aufweist. Sanders hingegen geht jeder ‚Definition‘ der Romantik aus dem Weg: „A variety of ways

<sup>1</sup> Dazu passt auch Band 9 der *Oxford History of English Literature* (1945-1997).

<sup>2</sup> Von einem klaren und völlig widerspruchsfreien Verlauf zu sprechen, wäre jedoch falsch: Auch in der ersten Jahrhunderthälfte bzw. vor Compton-Rickett und Ward gibt es beispielsweise mit der Literaturgeschichte von Buchan (1923) Literaturgeschichten, die die *gothic novel* ohne Abwertung in den Kontext der Romantik einbinden (siehe Fußnote 2 auf Seite 113). Die Aufwertung in der englischen Literaturgeschichtsschreibung ist eine Entwicklungstendenz.

<sup>3</sup> Beckford wird auch noch im Kontext der Romantik wahrgenommen. Im Gegensatz zu den anderen wird er als ein Vorläufer der Romantik bezeichnet (211). Dieser Status geht aber weder mit einer Abwertung einher noch wird Beckford auf diesen Status reduziert.

of writing, thinking about, criticizing, and defining literature co-exist in any given age, but in this particular period the varieties are especially diverse and the distinctions notably sharp“ (334f.). Der Romantik fehlt jedes Zentrum. Die Möglichkeit, die *gothic novel* zu marginalisieren, sie in die Außenbezirke der Romantik zu drängen, entfällt. Die Möglichkeit, sie als ‚Abweichler‘ zu brandmarken, wird aufgegeben, ist doch für Sanders das Abweichen der typische literarische Gestus der Zeit.

Mit den besprochenen Literaturgeschichten ist ein Großteil der Literaturgeschichten abgedeckt, die die *gothic novel* in den Kontext der Romantik stellen. Es bleiben folglich einige übrig, bei denen Romantik und *gothic novel* nicht zueinander in Beziehung gesetzt werden (41 Literaturgeschichten wurden schließlich in Augenschein genommen). Das soll jedoch in diesem Kapitel nicht von Interesse sein. Wichtig ist vielmehr die Entwicklungstendenz, die sich für die Literaturgeschichten des 20. Jahrhunderts ergibt<sup>1</sup>, in denen die *gothic novel* in die Romantik eingebunden wird. In den Literaturgeschichten von Compton-Rickett (1918) und Ward (1953-1955) machen romantische ‚Normen‘, an denen die *gothic novel* ‚scheitert‘, die *gothic novelists* zu minderwertigen Romantikern. Diese Art der Einbindung der *gothic novel* in die Romantik geht in der Folge zurück. Die *gothic novel* emanzipiert sich von ihrem Status des defizitären Vorläufers oder Vertreters der Romantik. Bei Sanders (1994) und Carter/McRae (1997) beispielsweise wird sie gleichwertig respektive zentral in die Romantik eingebunden.

---

<sup>1</sup> Zu den Literaturgeschichten des 19. Jahrhunderts siehe Kapitelanfang.

### 6.2.2 Novel

Wie im letzten Kapitel im Falle der Romantik, ist es auch in diesem Kapitel nicht von Belang, wie die Gattung *novel* ‚angemessenerweise‘ zu definieren oder ihre Geschichte zu fassen sei. Wichtig und zu untersuchen ist lediglich, wie die Literaturgeschichten, die die *gothic novel* in den Kontext der *novel* stellen, die Gattung und Gattungsgeschichte der *novel* bzw. das Verhältnis von Gattung und Gattungsgeschichte und *gothic novel* sehen. Gattung und Gattungsgeschichte sind also auch nur insoweit zu untersuchen, als sie in der Darstellung der *gothic novel* thematisch werden, d.h. die Art der Einbindung der *gothic novel* in Gattung und Gattungsgeschichte ist von Interesse und weniger Gattung und Gattungsgeschichte selbst.

Bei Shaw (1887) macht schon die Kapitelüberschrift („The Modern Novelists“) des Kapitels, in dem die (noch nicht so bezeichnete) *gothic novel* besprochen wird, deutlich, dass er sie im Kontext der *novel* wahrnimmt. Die *gothic novel* wird dabei in der Unterabteilung „Romances“ (eine andere Bezeichnung erhält sie nicht) besprochen. Neben dieser Unterabteilung gibt es noch drei weitere: „Oriental Novels“, „Naval and Military Novels“ sowie „Novels of real life and society“ als umfangreichste Unterabteilung (siehe für alle z.B. Seite 480). Die Zeitspanne reicht dabei von Walpole bis zu den viktorianischen *novelists* Dickens, Thackeray, Trollope und George Eliot. Die genannten Kategorisierungen überschreibt er als „Classification of Romances and Novels“ (480). Wenn er mit der Kapitelüberschrift die *romance* (und damit eben auch die *gothic novel*) in den Kontext der *novel* stellt, so scheint er sie mit dieser „Classification“ also wieder aus dem Kontext der *novel* auszuschließen. Das ist jedoch nicht der Fall, der Widerspruch lässt sich auflösen. Es ist nämlich kein Widerspruch, sondern eine terminologische Verwirrung, wie sie Skinner an vielen Abhandlungen bemängelt:

[...] English-speaking academics widely use the word ‘novel’ both as the broad equivalent of French, German or Russian *roman*, and in contradistinction to ‘romance’. Even the great genre critic Northrop Frye divides prose narrative into the four elements of novel, romance, confession, and anatomy – where ‘novel’ clearly represents one kind of prose narrative – but elsewhere uses the term ‘novel’ as synonymous with the higher category.<sup>1</sup>

<sup>1</sup> John Skinner, *An Introduction to Eighteenth-Century Fiction: Raising the Novel* (Basingstoke: Palgrave, 2001) 12.

Die bei Shaw unter *romance* laufenden *gothic novels* sind also *novels*, wenn man *novel* als „higher category“ versteht. Diese „higher category“ ist in Shaws Kapitel recht weit gefasst. Ohne ihren narrativen Charakter zu erwähnen, wird sie lediglich als „prose fiction“ (480) ‚definiert‘. Die *gothic novel* ist bei Shaw jedoch keine *novel* im engeren Sinne. Wie sich zeigen wird, ist das nicht weiter überraschend, überraschend ist aber, dass er sie dennoch in ihrem Kontext wahrnimmt. Um das verdeutlichen zu können, ist es zunächst nötig, diese *novel* im engeren Sinne und ihren Gegenpart, die *romance*, mit Shaw zu ‚definieren‘.

Unter *novel* im engeren Sinne scheint Shaw die Art von Erzählgattung zu verstehen, die auch heute noch insbesondere für das 18. und 19. Jahrhundert bei simplifizierenden Kategorisierungen als Gegenteil der *romance* gefasst wird<sup>1</sup>. Diese *novel* ist realistisch, sie zeigt komplexe Charaktere in sozialen Strukturen. Dies wird bei Shaw insbesondere an der Kategorie der *novels* deutlich, die in seinem Kapitel dominiert. Diese *novels* sind eben „Novels of real life and society“. Sie wollen nicht unrealistische Typen zeigen (486), sondern komplexe Charaktere, ein „narrative picture of manners“ (486), in welchem „we must strip the man – nay, we must anatomise him – to show how he differs from his neighbour“ (486). Auf diese Weise sind sie sowohl „pictures of society“ als auch „tales of private life“ (beide 480)<sup>2</sup>. Eine solche realistische *novel* im engeren Sinne ist die *gothic novel* in Shaws Literaturgeschichte nicht. Im engeren Sinne ist sie eben eine *romance*, die nicht ein realistisches *picture of society* darstellt, sondern vielmehr in der fernen Vergangenheit situierte „adventures [...] of a picturesque and romantic character“<sup>3</sup> (480). Sie zeichnet sich nicht durch komplexe und individuelle, also realistische Charaktere aus, sondern durch Typen, die auf wenige Merkmale reduziert werden können: Für Shaw sind alle Figuren der *romance* „of a lofty and imposing kind“ (480). Anders als bei der *novel* (im engeren Sinne) ist ‚Realismus‘ bzw. Wirklichkeitsnähe kein Kennzeichen der *romance*.

<sup>1</sup> Vgl. dazu auch Monika Fludernick, „Vorformen und Vorläufer des englischen Romans: Die Entstehung des Romans aus begriffsgeschichtlicher, ideologiekritischer und erzähltheoretischer Sicht“, *Eine andere Geschichte der englischen Literatur: Epochen, Gattungen und Teilgebiete im Überblick*, hrsg. v. Ansgar Nünning (Trier: Wissenschaftlicher Verlag Trier, 1996) 61.

<sup>2</sup> Weniger deutlich, aber ebenso erkennbar, werden von Shaw die realistischen Merkmale der „Oriental Novels“ und der „Naval and Military Novels“ besprochen und – wohl – ihrer Kategorisierung als *novels* zu Grunde gelegt.

<sup>3</sup> Seine ‚Definition‘ ist zum Teil zirkulär. Das zu Definierende wird unter anderem durch sich selbst definiert: Die „romance“ zeigt „romantic“ „adventures“.

Shaw unterscheidet also zwischen unrealistischer *romance* und realistischer *novel*<sup>1</sup>. Dennoch stellt er die *romances* nicht nur in den Kontext der *novel* der „higher category“, sondern auch in den der engeren, realistischen *novel*. ‚Realismus‘ bzw. Wirklichkeitsnähe als Merkmal, das bei Shaw die *novel* (im engeren Sinne), nicht jedoch die *romance* charakterisiert, wird von ihm als Bewertungsmaßstab herangezogen, dem alle *novels* der „higher category“, also realistische *novels* und unrealistische *romances* (als welche die *gothic novels* besprochen werden), unterworfen werden. Die *gothic novel* bzw. die *romance* wird also an einem Maßstab gemessen, den Shaw der realistischen *novel* entnimmt. Sie wird im Kontext der realistischen *novel* wahrgenommen und wegen ihrer Abweichung kritisiert. So werden beispielsweise die „manners“ der Figuren in Walpoles *Otranto* als „totally absurd and unnatural“ (481) abqualifiziert oder seine „heroine“ als „incongruous contradiction[s]“ (481, meine Einklammerung) abgewertet. So wird an Radcliffe ihre „total incapacity to paint individual character“ (482) (d.h. komplexe, realistische Charaktere) bemängelt. Weiter heißt es dazu: „Nothing can be poorer and more conventional than the personages: they are not human beings [...]; they have no more individuality than the pieces of a chess-board“ (482). Dennoch findet er im Rahmen der Kritik auch lobende Worte, die aber doch wieder nur die Gültigkeit des ‚Realismus‘-Maßstabes der *novel* verdeutlichen: „The characters are mere abstract algebraical expressions, but they are made the exponents of such terrible and intense fear, suffering, and suspense, that we sympathise with their fate as if they were real“ (482). Die (realistische) Komplexität der Charaktere der realistischen *novel* wird also verfehlt und kritisch angemerkt, die Realisierung eines ‚Abglanzes‘ des Realistischen kann Shaw Radcliffe aber zusprechen. Bei den anderen Autoren der *gothic novel* lässt der Bewertungsmaßstab der realistischen *novel* dann wieder

---

<sup>1</sup> Der Gegensatz von (engerer) *novel* und *romance* ist bei Shaw kein absoluter. Auch *novels* im engeren Sinne können durchaus Merkmale aufweisen, die Shaw eher der *romance* zuordnet. Das zeigt sich an allen drei Kategorien der *novel*. So gibt es auch „Novels of real life and society“, die „without [...] probability, or nature“ (497) sind. Selbiges gilt für „Naval and Military Novels“ (503). Sogar romantische Abenteuer der Gesellschaft Entbundener können in ihnen dargestellt werden („Oriental Novels“ (500f.)). Dennoch klassifiziert er sie als *novels*, bleiben sie *novels* im engeren Sinne; schließlich nimmt er an ihnen das Realistische (unter welcher Perspektive auch immer) wahr. So mag eine „Naval and Military Novel“ zwar als „improbable“ bezeichnet werden; das ändert jedoch nichts daran, dass sie „generally faithful to reality“ (503) ist. So mag Shaw bei einer „Novel of real life and society“ oder einer „Oriental Novel“ das *Romance*-artige betonen, sie inkonsequenterweise gar mal als *romance* bezeichnen (487f., 499), er nimmt sie aber dennoch als *novel* wahr, weil sie v.a. realistisch ist (488), weil sie komplexe Charaktere darstellt (500).

nur Kritik zu. Bei Shelleys *Frankenstein* wird die „childish improbability“ (484) negativ angemerkt und an Maturins *Melmoth* werden „a farrago of impossible and inconceivable adventures“ sowie die „most outrageous absurdities“ (483) kritisiert. Absurd ist jedoch vielmehr, dass Shaw zuerst zwischen realistischer *novel* und *romance* unterscheidet, um dann die Merkmale der einen als Bewertungskriterien zur Bewertung der anderen heranzuziehen. Absurd ist, zunächst eine formale Differenzierung vorzunehmen, um sie sodann durch die Bewertung zu negieren.

Auch in späteren Literaturgeschichten wird noch manches Mal innerhalb des *Novel*-Kontextes zwischen realistischer *novel* und *romance* differenziert<sup>1</sup>. Diese Opposition spielt hinsichtlich der Bewertung der *gothic novel* jedoch kaum noch eine Rolle. Garnett/Gosse (1903), die die *gothic novel* als *romance*<sup>2</sup> in Opposition zur bevorzugten realistischen *novel* stellen<sup>3</sup>, gehören zu den Ausnahmen. Jenseits der eindeutigen und wertenden Opposition von realistischer *novel* und *romance* bleibt Realitätsnähe (bzw. Plausibilität/Wahrscheinlichkeit) jedoch auch in der Folge, mit abnehmender Häufigkeit, in einzelnen Literaturgeschichten bei der Darstellung der *gothic novel* ein unsystematisch und vereinzelt angewendeter Maßstab, der zu Abwertungen führt<sup>4</sup>.

Saintsbury (1911) ist eine Literaturgeschichte, die hinsichtlich der Einbindung der *gothic novel* in den Kontext der *novel* gleichzeitig typisch und untypisch ist. Sie ist untypisch, weil ihre Einbindung der *gothic novel* in besagten Kontext sehr komplex ist: Die *gothic novel* wird im Gegensatz zu den meisten Literaturgeschichten auf verschiedenerelei Art auf den übergreifenden Gattungskontext bezogen. Sie ist typisch, weil eine dieser Arten in vielen Literaturgeschichten auszumachen ist.

---

<sup>1</sup> Siehe insbesondere Evans (1940) und Band 9 der *Oxford History of English Literature* (1945-1997).

<sup>2</sup> In Anlehnung an Fludernick muss man bei Garnett/Gosse die mangelnde Differenzierung „verschiedener Typen von Romanzen“, die mangelnde Präzision des Begriffs *romance* bemängeln (vgl. Fludernick 1996, 60 und 73).

<sup>3</sup> Um diese Opposition von *novel* und *romance* als eine Opposition von ‚besser‘ und ‚schlechter‘ zu erkennen, sollte man nicht nur die Darstellung der *gothic novel* betrachten (selbst wenn sich dieses Wertverhältnis auch hier schon zeigt, siehe z.B. Band 4: 86f.), sondern auch Gosses Erzählung zum Siegeszug der realistischen *novel*, zum „triumph of anti-romantic realism“ (3: 306; siehe auch insbesondere die Abschnitte zu Richardson und Smollett) vor der *gothic novel*.

<sup>4</sup> So z.B. bei Seccombe/Nicoll (1906), Buchan (1923), Hammerton (1925).

Saintsbury erörtert die *gothic novel*<sup>1</sup> innerhalb des Kapitels „The Eighteenth-Century Novel“, kommt aber auch im Kapitel „The Novel – Scott and Miss Austen“ auf sie zurück. Er misst ihr in der Geschichte der *novel* keine große Bedeutung bei<sup>2</sup>. Sie stellt für ihn ein „department of the novel“ dar, das „nothing of high literary value“ (611) hervorbrachte. Die Gründe für dieses Werturteil werden nicht ausgeführt, die Darstellung der *gothic novel* erlaubt es nicht, das angeführte Urteil an die ihm zu Grunde liegenden Kriterien zu binden und so nachvollziehbar zu machen. Es ist notwendig, den Kontext der (Geschichte der) *novel*, wie Saintsbury ihn fasst, zu betrachten, um diese Kriterien zumindest in Ansätzen aus dem Dunkel der Unterschlagung ans Licht der Benennbarkeit zu bringen.

Für Saintsbury ist Fielding der große Patriarch der *novel*. Fielding ist für ihn derjenige, bei dem die „novel as such“ (604) zum ersten Mal Gestalt annahm. Richardson „cannot be said to have given that novel [„the English novel“, d. Verf.] anything like a final or universal form“ (600f.). Das war eben Fielding vorbehalten. Er gab der *novel* ihre „true and highest form“ (601). Diese „form“ verortet Saintsbury anthropologisch: Fielding zeigt in seinen *novels* „the true and universal sort of life“ (679) und er ist es, der „the clock of nature with absolute and universal correctness“ (604) liest. Etwas genauer heißt es dann noch einmal:

He first in English, he thoroughly, and he in a manner unsurpassable, put humanity into fictitious working after such a fashion that the effect hitherto produced only by the dramatist and the poet, the practical re-creation and presentation of life, was achieved in the larger and fuller manner possible only to the prose novelist. (604f.)

Es besteht also eine Ähnlichkeit zur ‚Realismus‘-Norm bzw. zur Norm der realistischen *novel*, wie sie sich bei Shaw zeigte. Allerdings scheint es bei Saintsbury eher (oder zusätzlich) um einen ‚Realismus‘ anthropologischer Konstanten zu gehen.

Wie auch immer die von Fielding angeblich erreichte Universalität aufzufassen ist, warum auch immer Saintsbury meint, sie gerade in den *novels* von Fielding entdecken zu können, in jedem Falle wird sie zu einem Kriterium (oder

<sup>1</sup> Bei ihm heißt sie „terror-novel“ (610). Maturin mit *Melmoth* und Mary Shelley mit *Frankenstein* werden separat erörtert, eine Verbindung zur „terror-novel“ wird nicht hergestellt (690).

<sup>2</sup> Das gilt auch für die Literaturgeschichten, die die *gothic novel* in Kapiteln oder Unterkapiteln besprechen, welche z.B. mit „Minor Novelists“ (Seccombe/Nicoll (1906), 345) oder „Some Lesser Novelists“ (Clarke (1976), 77) überschrieben sind.



Wertmaßstab), das seinem Narrativ der geschichtlichen Entwicklung der *novel* (bis ins 19. Jahrhundert) Ordnung verleiht, zu einem Kriterium, an dem sich alle anderen *novelists* messen lassen müssen. So heißt es über Scott, dass er der erste seit Fielding ist, der mit der *novel* wieder „the true and universal sort of life“ (679) darstellt. Ebenso wird der schlechte Ruf der *novel* bis ins 19. Jahrhundert und bis zum Auftreten von Scott und Jane Austen daran festgemacht, dass „no second Fielding had arisen to infuse universality into it [the novel, d. Verf.], and, at the same time, to keep it close to contemporary life“ (677); ganz im Gegenteil: „It was too apt to grovel and maunder in sentiment, or to shriek and gibber in extravagances“ (676). Dass damit unter anderem die *gothic novel* gemeint ist, daran kann kein Zweifel bestehen, zumal sie wenige Sätze zuvor noch erwähnt wird. Die geringe Bedeutung, der geringe „literary value“ (611) der *gothic novel* im Kontext der *novel* des 18. und 19. Jahrhunderts scheint somit unter anderem am Verfehlen der Universalität der Fieldingschen *novels* festgemacht zu werden.

Trotz ihrer Abwertung kommt der *gothic novel* innerhalb des Kontextes der *novel* jedoch eine wichtige Rolle zu. Auch wenn es in der Nachfolge Fieldings noch „great names“ (677) in der Geschichte der *novel* bis zum Auftreten Scotts gab, so war ihr Status gegenüber anderen Gattungen „low“ (677). Die Gründe dafür wurden bereits genannt: Ein Übermaß an „sentiment“ und „extravagances“ bzw. ein Verfehlen von Universalität. Die für diesen Status der *novel* verantwortlichen *novels*, zu denen Saintsbury eben auch insbesondere die *gothic novel* zählt, sorgten aber zumindest für die Popularisierung der *novel*, schafften ihr ein Publikum:

The circulating library came by degrees to help its [the novels, d. Verf.] diffusion, and the prevalence of the Terror School and the much-abused ‘Minerva Press,’ though neither produced much good literature, helped in both cases to create demand and furnish supply. (677)

Auf diese Weise – so muss man Saintsbury deuten – bereiteten auch die *gothic novels* den Weg für den ‚großen‘ Scott. Sie schafften ihm die Leserschaft, die erst seinen großen Erfolg ermöglichte<sup>1</sup>. Ihm war es nunmehr aufgetragen, die

---

<sup>1</sup> Die *gothic novel* wird in vielen Literaturgeschichten (in älteren wie in neueren) über die Thematisierung des Verhältnisses zu anderen Autoren der *novel* in den Kontext der *novel* gestellt. Typischerweise geschieht das jedoch durch die Thematisierung des Einflusses, den die *gothic novels* auf die Werke anderer Autoren hatten.

schon erfolgte Popularisierung der *novel* um ihre Statusverbesserung zu ergänzen, der *novel* also zum vollständigen Durchbruch zu verhelfen.

Die Einbindung der *gothic novel* in den Kontext der *novel* erschöpft sich bei Saintsbury aber nicht in ihrer Relation zu Fieldings Universalität und ihrer Funktion der Publikumsakquisition. Saintsbury fasst die Geschichte der *novel*<sup>1</sup> in eine Art Innovationsnarrativ. Die Hauptstraße der geschichtlichen Entwicklung der *novel* befahren bei ihm Autoren und Werke, die der *novel* als Gattung Neuerungen bescherten. Dazu gehört (mit Einschränkungen) auch die *gothic novel*. Dies zeigt sich in Saintsburys Überleitung von Smollett zu Sterne:

One element, however, or one special commixture of elements, remained to be added in fiction, and then (if we except such minor varieties as the terror-novel to be handled shortly) it remained with no important addition or progress until the day of Scott and Miss Austen within the nineteenth century. (607)<sup>2</sup>

Später benennt Saintsbury dann noch konkret die Neuerung der *gothic novel*: Die *gothic novel* „probably did some real good by enlarging the sphere and quickening the fancy of the novelist“ (611). Die Einschränkung „probably“ zeigt allerdings, dass er sich über die Wichtigkeit und den Wert der Innovation doch nicht ganz im Klaren ist. Was ihn zu dieser Einschränkung bewegt, bleibt unklar.

Auch in vielen anderen Literaturgeschichten wird die *gothic novel* über einen Innovationsdiskurs auf den Kontext der *novel* bezogen. Sampson (1941) erörtert die *gothic novel* (bzw. „‘Gothick’ romance“ (511)) im Unterkapitel „Sterne and the Novel of his Times“. Gleich zu Beginn wird die Fokussierung auf die Innovation betont: „During the twenty years that followed the death of Richardson new elements were added to the novel [...]“ (509). Für die *gothic novel* heißt es dann konkret: „If Horace Walpole and Clara Reeve had done no more than claim that the boundaries of the novel might be extended to include the glamour of the past and the thrill of the supernatural, they would deserve remembrance“

<sup>1</sup> Dies geschieht zumindest in den Kapiteln, die für die *gothic novel* relevant sind, also in denen zum 18. und 19. Jahrhundert.

<sup>2</sup> Wie das Konzept des „progress“ mit dem ultimativen Maßstab Fielding in Einklang gebracht werden kann, bleibt unklar. Innovation („addition“) hingegen ist mit diesem Maßstab schon eher verträglich, impliziert sie doch nicht – im Gegensatz zum Konzept des Fortschritts – eine Vervollkommnung oder Verbesserung der *novel*. Man muss Saintsbury folglich Undifferenziertheit in der Begriffswahl („addition or progress“) vorwerfen.

(512)<sup>1</sup>. Diese Innovation wird insbesondere im Falle Walpoles, dessen Werk „original“ (511) ist, v.a. als eine „conscious reaction against the domesticities of Richardson“ (511) gedeutet. Diese Anbindung Walpoles an eine zentrale Figur in der Geschichte der *novel* scheint auch Walpole ein gewisses Maß an Bedeutung in eben dieser Geschichte zu verleihen. Schließlich wird ihm zugesprochen, sich mit Formen der *novel* auseinanderzusetzen bzw. sie gar zu überwinden, die die Geschichte der Gattung entscheidend geprägt haben.

Ähnlich wie für Saintsbury und Sampson besteht auch für Band 10 der *Cambridge History of English Literature* (1907-1916, 1927), für Patterson (1946) und für Carter/McRae (1997) die Innovation der *gothic novel* in ihrer Erweiterung der Grenzen oder Möglichkeiten der *novel*. So heißt es in der *Cambridge History*, dass die *terror novel* mit ihrer Nutzung des Terrors und über ihre Vertreter Walpole und Reeve aufzeigte „that the borders of the novel might without treason be enlarged; that the novel was not bound down by the charter of its being to the presentation of current life in its most obvious aspects – of buying and selling, of marrying and giving in marriage“ (10: 62). So hält Patterson fest, dass die von ihm besprochenen *Tales of Terror* „all widened the scope of the novel by encouraging the use of the powers of imagination and suggestion“ (181)<sup>2</sup>. Und so schreiben Carter/McRae, die *gothic novel* sei „an extension of the imaginative range of the novel“ (211)<sup>3</sup>.

Noch manch andere Literaturgeschichte stellt die *gothic novel* als etwas Innovatives in den Kontext der *novel*. Zu diesen Literaturgeschichten gehören auch Fowler (1987) und Blamires (1974). Bei Fowler stellt die *gothic novel* „a great change“ gegenüber den „eighteenth-century novelists“ dar: Diese „tended

---

<sup>1</sup> Radcliffe, Lewis und Maturin werden nicht als Vertreter der „‘Gothick’ romance“, sondern als Vertreter der „tale of terror“ (610) bezeichnet. Untersucht man die Merkmale, die ihnen zugeschrieben werden und vergleicht sie mit denen, die Walpole und Reeve als Vertretern der „‘Gothick’ romance“ zugeschrieben werden, so lässt sich zwischen den beiden begrifflich unterschiedenen Untergattungen der *novel* keine Differenz feststellen. Terror, Übernatürlichkeit und Handlungssituierung in der Vergangenheit werden sowohl der „‘Gothick’ romance“ als auch der „tale of terror“ zugesprochen. Aus welchem Grunde zwischen ihnen also unterschieden wird, ist nicht zu klären. Implizit hebt Sampson die Trennung dann auch über den Innovationsdiskurs wieder auf. Die Originalität Radcliffes ist keine grundsätzliche, sondern nur eine graduelle: „Ann Radcliffe, (1764-1823), born Ward, was an original writer, in that she first *fully* exploited the romance of the past, the distant, the unfamiliar, the picturesque, and the supernatural“ (611, Hervorhebung von mir). Dass die Autoren, die diese Merkmale noch nicht „fully“ genutzt haben, wohl die der „‘Gothick’ romance“ sind, muss wegen der Übereinstimmung der genannten Merkmale unterstellt werden: Schließlich wurde ja auch schon Walpole und Reeve Originalität in Bezug auf eine Nutzung von „the past“ und „the supernatural“ bescheinigt.

<sup>2</sup> Er bezeichnet die Gattung auch als ein „new development of the novel“ (177).

<sup>3</sup> Selbiges schreibt er auch über Beckfords *Vathek*, den er nicht zur Gattung zählt.

at first to observe action from a certain distance“, jene hingegen „was psychologically orientated, and sometimes treated emotions quite minutely“ (alle Zitate 273). Er schränkt den Innovationscharakter jedoch ein, insofern er auch einzelnen *novelists* des 18. Jahrhunderts, d.h. Sterne und Richardson, ein Interesse an psychischen Vorgängen zuspricht (273).

Bei Blamires wird im Gegensatz zu den anderen erwähnten Literaturgeschichten die Art der Innovation, welche die *gothic novel* der Gattung *novel* beschert, nicht benannt: Die *gothic novel* als solche stellt ein „new movement“ (252) im Kontext der *novel* des 18. Jahrhunderts dar. Das gilt jedoch nur für die *gothic novel* als Phänomen des 18. Jahrhunderts. Die im nächsten *Novel*-Kapitel („Scott and contemporary novelists“) besprochenen Autoren der *gothic novel* des 19. Jahrhunderts (Maturin, Mary Shelley) sind laut Blamires als Nachzügler der Gattung schon nicht mehr innovativ: „While new ground was being broken by writers we have named, the output of sentimental and horror novels continued“ (318)<sup>1</sup>. Diese Differenzierung zwischen den *gothic novels* des 18. und 19. Jahrhunderts zeigt paradoxerweise, dass Blamires eigentlich gar nicht zwischen den *gothic novels* differenziert. Für ihn ist Horror (oder Terror) das Hauptmerkmal der Gattung. Als Autoren von „horror novels“ sind Maturin und Shelley folglich nicht mehr innovativ. Die Konzentration auf das Merkmal des Horrors lässt ihn die Individualität bzw. Neuartigkeit der *gothic novels* des 19. Jahrhunderts überhaupt nicht mehr wahrnehmen: Shelleys *Frankenstein*, der in der Forschung gerade wegen seiner Neu- oder Andersartigkeit als Vertreter der *gothic novel* oft problematisiert wird<sup>2</sup> oder als innovativer Vertreter der Gattung gilt, wird so zu einem fast schon epigonalen Werk der Gattung.

Trotz Problemen wie diesem, die literaturhistoriographische Einbindung der *gothic novel* in den gattungsgeschichtlichen Kontext der *novel* über das Konzept der Innovation ist plausibel. Das liegt nicht zuletzt daran, dass das Konzept der Innovation<sup>3</sup> vom Grundsatz her wertneutral ist. Es ist wertneutral, weil es hinsichtlich des literaturgeschichtlichen (oder gattungsgeschichtlichen) Verlaufs

<sup>1</sup> Maturin und Shelley werden explizit an die *gothic novel* bzw. an die „tradition of ‘Monk’ Lewis“ (318) angebunden.

<sup>2</sup> Beispielsweise weil die *stock devices* der Gattung nicht mehr oder kaum noch genutzt werden. Baldick und Mighall betonen in ihrem Aufsatz implizit v.a. die Andersartigkeit *Frankensteins*, bezweifeln seine Zugehörigkeit zur *gothic novel*, bezeichnen es als Problem, dass er oft nur „on the flimsy basis that its subject matter is horrifying or unnatural“ als Vertreter der Gattung gilt (Baldick und Mighall 2000, 216).

<sup>3</sup> Hier ähnelt es dem formalistischen Konzept des beständigen Wechsels von Automatisierung und Innovation.

ziel- und ‚perspektivlos‘ ist, keine historischen Präferenzen kennt. Es unterstellt dem Verlauf der Literaturgeschichte keinen Zielpunkt, kein Telos, dem alle anderen Phasen als Vorstufen oder zu überwindende Stufen untergeordnet sind. Es möchte aus der Literaturgeschichte keine Erfolgsgeschichte des Fortschritts konstruieren. Auch unterstellt es der Literaturgeschichte kein Sinnzentrum. Es will lediglich festhalten, welche literarischen Erscheinungen zu einem bestimmten Zeitpunkt relativ zum bisherigen Verlauf der Literaturgeschichte neuartig sind.

Diese Wertneutralität ist in Band 11 der *Cambridge History of English Literature* (1907-1916, 1927) nicht festzustellen. Hier bestimmt nicht das Konzept der Innovation die Einbindung der *gothic novel* in den gattungsgeschichtlichen Kontext der *novel*, sondern eben ein der *gothic novel* zum Nachteil gereichendes Denken in gattungsgeschichtlichen Präferenzen, ja ein gattungsgeschichtliches Fortschritts-, gar Telosdenken. Nicht nur die *gothic novel*, sondern die gesamte *Novel*-Literatur zwischen „the great ‘quadrilateral’“ (Richardson, Fielding, Smollett und Sterne) und den Entwicklungen der Gattung, die Sir Walter Scott und Jane Austen einleiten, wird als Übergangsphase, als „immature[,] stage in the history of the English novel“ (11: 285) bezeichnet. All die *novels* der Zeit „or almost all, represent experiment, sometimes in partly mistaken kinds, like the terror novel of Mrs Radcliffe and Lewis [...]“ (11: 286). Weiter heißt es:

[T]hey all give evidence that the novel has not yet found its main way or ways – that it is, if not exactly in the wilderness, scarcely at home in the promised land. Hardly a single one of our company, with the possible exception of Maria Edgeworth, can be said to be purely normal: and even her normality was sorely interfered with by her father’s eccentricities, by circumstances of this and that kind and, not least, perhaps, by an absence both of critical supervision and of creative audacity in herself. (11: 286)

Die bisher in diesem Kapitel besprochenen Literaturgeschichten haben eines miteinander gemein. Sie stellen die *gothic novel* nicht nur in den Kontext der *novel*, der Kontext wird darüber hinaus auch in der Darstellung der *gothic novel* spürbar. Spürbar heißt, dass über Vergleiche ein direkter und konkreter Bezug zur Gattung oder zur Geschichte der Gattung hergestellt wird. So wurde deutlich, dass Shaw die *gothic novel* über das ‚Realismus‘-Kriterium in Beziehung zur realistischen *novel* setzt. So zeigte sich, dass Saintsbury, Sampson, der zehnte Band der *Cambridge History of English Literature*, Patterson, Fowler, Carter/McRae oder Blamires die *gothic novel* über einen Innovationsdiskurs in

ihrem Verhältnis zum bisherigen ‚Stand‘ der Gattung sehen. Es gibt jedoch auch Literaturgeschichten, die die *gothic novel* in den Kontext der *novel* stellen, ohne dass dieser in der Darstellung der *gothic novel* spürbar wird. So bespricht beispielsweise Thornley (1968) die *gothic novel* (bzw. „novel of terror“ (89)) im Kapitel „Eighteenth-century Prose“, das sich der Entstehung der *novel* und ihrer Geschichte im 18. Jahrhundert widmet. In der Darstellung der *gothic novel* wird dieser Kontext jedoch nicht thematisch. Die *gothic novel* steht durch den formalen Rahmen des Kapitels im Kontext der *novel*, wird ansonsten aber nie auf diesen Kontext bezogen. Sie wird nicht zum bisherigen ‚Stand‘ der Gattung in Beziehung gesetzt, nicht mit anderen *novels* verglichen oder gar in ihrer Gattungszugehörigkeit thematisiert<sup>1</sup>. Sie wird also sehr lose in den Kontext der *novel* gestellt<sup>2</sup>.

Von den 41 untersuchten Literaturgeschichten binden viele die *gothic novel* in den Kontext der *novel* ein, darunter Literaturgeschichten des 19. wie auch des 20. Jahrhunderts. Als besonders auffällig sind die in diesem Kapitel behandelten Sachverhalte festzuhalten. In vielen Literaturgeschichten wird die *gothic novel* über einen Innovationsdiskurs auf den übergreifenden Gattungskontext der *novel* bezogen. Dies betrifft Literaturgeschichten des frühen wie des späten 20. Jahrhunderts. Veränderungen zeigen sich hingegen im Verhältnis von realistischer *novel* und *gothic novel*: Die realistische *novel* spielt als Maßstab für die *gothic novel* (als *romance*) eine abnehmend wichtige Rolle.

---

<sup>1</sup> Eine Thematisierung ihrer Gattungszugehörigkeit findet auch in anderen Literaturgeschichten nicht statt. Das soll bei der undefinierbarkeit der Gattung *novel* auch nicht weiter verwundern (Kermode sagt wegen der ständigen Transformation der Gattung gar, dass „the history of the novel is a history of anti-novels“ (Frank Kermode, *The Sense of an Ending: Studies in the Theory of Fiction* (New York: Oxford UP, 1967) 131). Die Alternative, die *gothic novel* auf Minimalbestimmungen der Gattung zu beziehen (*novels* sind „extended works of fiction written in prose“ (M. H. Abrams, *A Glossary of Literary Terms*, 6. Aufl. (Fort Worth: Harcourt, 1993) 130)), wäre sinnlos.

<sup>2</sup> Vgl. dazu auch eine ältere Literaturgeschichte wie die von Collier (1876), 426.

## **7. Die Behandlung von Forschungsthemen in den Literaturgeschichten**

### **7.1 Gothic novel und Forschung**

Die Behandlung der *gothic novel* oder einzelner *gothic novels* jenseits der Literaturgeschichten<sup>1</sup> hat eine Vielzahl an Perspektiven auf die Gattung oder einzelne Gattungswerke<sup>2</sup> hervorgebracht. Einige Perspektiven respektive Fragestellungen, Deutungsmuster, thematische Interessen oder methodische Ansätze treten in diesen Forschungsarbeiten besonders häufig auf. Hierzu gehören insbesondere die Frage nach dem Verhältnis der *gothic novel* oder einzelner *gothic novels* zur Geschichte sowie psychologische und feministische bzw. *gender*-theoretisch inspirierte Gattungs- und Werkbetrachtungen. Ob diese Perspektiven oder Fragestellungen auch in den Literaturgeschichten anzutreffen sind, und wenn ja, welcher Gestalt sie konkret sind, soll in diesem Kapitel untersucht werden.

### **7.2 Gothic novel und Geschichte**

Chris Baldick und Robert Mighall beleuchten in ihrem Aufsatz „Gothic Criticism“ einige „critical problems and strategies“<sup>3</sup>, die ihrer Auffassung nach seit den 1930er Jahren typisch für die meisten Arbeiten zur *gothic novel* sind. Ihre Hauptthese ist, dass diese Arbeiten zur Gattung – von ihnen und in der Folge auch von mir „Gothic Criticism“ genannt – „any credible historical grasp upon its object“<sup>4</sup> verloren haben<sup>5</sup>:

---

<sup>1</sup> Damit sind zumeist speziellere Abhandlungen gemeint, d.h. Abhandlungen, in denen ausschließlich oder insbesondere *gothic novels* erörtert werden oder in denen *gothic novels* zumindest eine deutlich wichtigere Rolle spielen als in ‚Universalwerken‘ wie Literaturgeschichten. Diese Werke bezeichne ich als Forschungsarbeiten oder Forschung.

<sup>2</sup> Unter „Gattungswerken“ verstehe ich in der Folge einzelne Vertreter der Gattung, einzelne *gothic novels*.

<sup>3</sup> Baldick und Mighall 2000, 209.

<sup>4</sup> Baldick und Mighall 2000, 209.

<sup>5</sup> Ich gebe auf den nächsten Seiten zunächst einen Überblick über die wichtigsten Feststellungen des Aufsatzes von Baldick und Mighall, um sodann vor diesem Hintergrund die Literaturgeschichten zu betrachten.

It [d.h. „Gothic Criticism“, d. Verf.] has erased fundamental distinctions between Gothic suspicion of the past and romantic nostalgia, mistakenly presenting Gothic literature as a kind of 'revolt' against bourgeois rationality, modernity or Enlightenment. Misconceiving Gothic fictions as examples of anti-realist 'fantasy' or dream-writing, it has repeatedly overlooked their manifest temporal, geographical and ideological referents [...].<sup>1</sup>

Der „Gothic Criticism“ mache also – überspitzt formuliert – meist genau das Gegenteil davon, was laut Baldick und Mighall angemessen wäre. Der „Gothic Criticism“ sieht laut Baldick und Mighall in der *gothic novel* (idealistische) Mittelalterverehrung statt Ablehnung der ‚dunklen‘ Vergangenheit, Opposition gegenüber bürgerlichem Rationalismus, ‚Moderne‘ und Aufklärung statt Übereinstimmung, anti-realistische Phantasiliteratur statt Literatur mit klarem historischen Bezug.

Nach Baldick und Mighall gibt es bis heute im „Gothic Criticism“ die Unterstellung, die *gothic novel* sei eine Gattung der Mittelalternostalgie. Das liege unter anderem daran, dass die „affiliations of Gothic with enlightened bourgeois realism“<sup>2</sup> außer Acht gelassen würden und stattdessen einseitig die romantische Seite der *gothic novel* betrachtet würde. Die Folge sei eine „assimilation of Gothic fiction into romantic and pre-romantic nostalgia for the Middle Ages“<sup>3</sup>; diese „[i]nsistence upon the nostalgic medievalism of Gothic fiction is commonly followed by attempts to align the Gothiccists as closely as possible with the mainstreams of poetic romanticism“<sup>4</sup>, wozu auch die vorromantischen Werke beispielsweise der *graveyard poetry* gehörten. *Gothic fiction* werde zu einer „form of romanticism characterised by nostalgic resistance to bourgeois modernity and enlightenment“<sup>5</sup>. Dabei übersehe diese Art des „Gothic Criticism“ nicht nur die Tatsache, dass die meisten *gothic novels* gar nicht im Mittelalter angesiedelt seien, sondern auch „the more important tendency of Gothic writers to display a thoroughly modern distrust of past centuries as ages of superstition and tyranny“<sup>6</sup>. Die meisten *gothic novels* „represent the past not as paradisaal but as 'nasty' in its 'possessive' curtailing of individual liberties; and they gratefully endorse Protestant bourgeois values as 'kinder' than those of feudal barons“<sup>7</sup>.

<sup>1</sup> Baldick und Mighall 2000, 209f.

<sup>2</sup> Baldick und Mighall 2000, 214.

<sup>3</sup> Baldick und Mighall 2000, 213.

<sup>4</sup> Baldick und Mighall 2000, 214.

<sup>5</sup> Baldick und Mighall 2000, 213.

<sup>6</sup> Baldick und Mighall 2000, 213.

<sup>7</sup> Baldick und Mighall 2000, 214.



Ferner beschäftige sich der „Gothic Criticism“ oft lieber mit dem Phantastischen, Imaginativen, Traumhaften der *gothic novel*, also mit dem, was als den Werten der Aufklärung entgegenstehend gedeutet wird, als mit ihren konkreten historischen, kulturellen und geographischen Bezügen. Das „clearest symptom“<sup>1</sup> dieses „de-historicising bias of Gothic Criticism“<sup>2</sup> sei „its embarrassed silence upon the matter of early Gothic fiction’s anti-Catholicism“<sup>3</sup>. „[C]onventional settings“ würden zu Orten, die lediglich „on the account of the melancholy and mysterious atmosphere of the remote and the exotic“<sup>4</sup> ausgewählt würden. Ähnliches gelte für das südeuropäische (also ebenfalls katholische) *setting* einiger *gothic novels*. Der Anti-Katholizismus der *gothic novels* verschwinde aber auch regelmäßig hinter psychologischen oder psychoanalytischen Ansätzen. Als ein Beispiel dafür führen Baldick/Mighall Anne Williams mit ihrem Werk *Art of Darkness*<sup>5</sup> an, in welchem Williams „employs the Freudian concept of the ‘compromise formation’ to provide an oedipal explanation for early Gothic fiction’s obsession with monastic institutions“<sup>6</sup>.

Von einem Übersehen oder Übergehen des Anti-Katholizismus konnte laut Baldick und Mighall früher keine Rede sein:

In the scholarly tradition of Gothic studies up to and including Joyce Tompkins’s *The Popular Novel in England* [erschienen 1932, d. Verf.], it was well understood that anti-Catholic satire was a major feature of early Gothic fiction and that Protestant readers found these novels welcome as endorsements of what Tompkins calls their complacency in their liberation from priestcraft, vulgar superstition and popish persecution, at a time when the Spanish Inquisition, although inactive, had still not been formally dissolved.<sup>7</sup>

Aber eben auch andere historische und geographische Bezüge oder historische Bezüge des geographischen *settings* seien gesehen worden. Schon Sir Walter Scott habe erkannt, dass Radcliffe ein Südeuropa darstelle, das nicht nur „Catholic superstition“, sondern auch „feudal tyranny“<sup>8</sup> als Überbleibsel der Vergangenheit noch nicht überwunden habe. Für Scott diene Radcliffes südeuropä-

---

<sup>1</sup> Baldick und Mighall 2000, 216.

<sup>2</sup> Baldick und Mighall 2000, 216.

<sup>3</sup> Baldick und Mighall 2000, 216.

<sup>4</sup> Baldick und Mighall 2000, 217.

<sup>5</sup> Anne Williams, *Art of Darkness: A Poetics of Gothic* (Chicago: The U of Chicago P, 1995).

<sup>6</sup> Baldick und Mighall 2000, 218.

<sup>7</sup> Baldick und Mighall 2000, 216.

<sup>8</sup> Scott in Baldick und Mighall 2000, 219.

isches *setting* den „interests of probability“<sup>1</sup>, es solle eine „supposed socio-political truth“<sup>2</sup> verdeutlichen. Diese an Scott beispielhaft festgemachten älteren Deutungen stellten einen deutlichen Kontrast zu einem großen Teil des „Gothic Criticism“ der letzten rund 70 Jahre dar, der historische und geographische Bezüge gar nicht beachte oder der in vielen Fällen „the importance of history and topography“<sup>3</sup> gar explizit verneine. Letzteres gelte für Day und Howells:

William Patrick Day asserts that the Gothic world is ‘a world of utter subjectivity’, which ‘reject[s] the very idea of history’ (Day, 1985, 33). Similarly, for Coral Ann Howells, the Gothic ‘looks away from the here and now, into past times or distant locales (or to put it more accurately, into a fantasy world which is both timeless and placeless...)’ (Howells, 1978, 7-8).<sup>4</sup>

Verantwortlich dafür, dass der „Gothic Criticism“ die historische Dimension der *gothic novels* oft nicht beachte oder negiere, ist laut Baldick/Mighall auch eine Fehlinterpretation der Anachronismen in den *gothic novels*. Dazu muss man sich zunächst das Geschichtsbild der *gothic novel*, wie Baldick und Mighall es mit Unterstützung Scotts ausführen und wie es bisher nur ansatzweise beschrieben wurde, verdeutlichen:

Italy, Spain and southern France were chosen because, to the Protestant mind, they were firmly associated with the twin yoke of feudal politics and popish deception, from which they had still to emancipate themselves. Put simply, Gothic novels were set in the Catholic south because, ‘without great violation of truth’, Gothic (that is, ‘medieval’) practices were believed still to prevail there. Such representations drew upon and reinforced the cultural identity of the middle-class Protestant readership, which could thrill to the scenes of political and religious persecution safe in the knowledge that they themselves had awoken from such historical nightmares. Gothic fiction is essentially *Whig-gish*, in the sense classically defined by Herbert Butterfield’s *The Whig Interpretation of History* (1931): it ‘studies the past with reference to the present’, sorting historical actors into the categories of ‘men who furthered progress and the men who tried to hinder it’ (Butterfield, 1959, 11). It delights in depicting the delusions and iniquities of a (mythical) social order and celebrating its defeat by modern progressive values.<sup>5</sup>

Wenn nun Charaktere wie die Heldin oder der Held einiger *gothic novels* (beispielsweise der Radcliffeschen), die „very much like their original readers“<sup>6</sup> dächten und fühlten, wenn also ‚moderne‘ Charaktere in ‚historical‘ settings“<sup>7</sup> aufträten, dann sei dieser Anachronismus keine Gleichgültigkeit gegenüber o-

<sup>1</sup> Baldick und Mighall 2000, 219.

<sup>2</sup> Baldick und Mighall 2000, 219.

<sup>3</sup> Baldick und Mighall 2000, 219.

<sup>4</sup> Baldick und Mighall 2000, 219.

<sup>5</sup> Baldick und Mighall 2000, 219f.

<sup>6</sup> Baldick und Mighall 2000, 220.

<sup>7</sup> Baldick und Mighall 2000, 220.

der kein Desinteresse an Geschichte (wie oft vom „Gothic Criticism“ vermutet). Vielmehr sei dieser Anachronismus die Grundlage dafür, ein bestimmtes Geschichtsverständnis zu vermitteln, ein Geschichtsverständnis, das den vermeintlichen Fortschritt und die vermeintliche historische Überlegenheit des zeitgenössischen England gegenüber der ‚dunklen Vergangenheit‘ ausdrücke:

Far from indicating negligence or somnambulism, this chronological discrepancy is the prime motivation of these narratives, and that which provides their central dynamic interest. For if the good characters are ‘modern’ types drawn from Richardsonian sentimental fiction, the villains are characteristically archaic, their principal function being to represent the values of a benighted antiquity. Modern values are confirmed and modern virtues rewarded in the denouement, when the heroine escapes finally from the clutches of the Inquisition and is allowed to marry the suitor of her choice as she takes up residence in a tastefully designed villa, allowing the feudal castle to fall into ruins. That is why a typical ‘historical’ Gothic tale is set on what Robert Miles has called the ‘Gothic cusp’ (Miles, 1995, 87): situated between the modern and the medieval worlds, the narrative witnesses the birth of modernity, which is achieved in one generation.<sup>1</sup>

Dieser „clash between ‘modernity’ and ‘antiquity’“<sup>2</sup> bedürfe aber nicht notwendig eines in der fernen Vergangenheit angesiedelten *settings*. Auch (damalige) zeitgenössische oder nahezu zeitgenössische südeuropäische oder katholische *settings* könnten diesen Aufeinanderprall darstellen:

To the protestant mind, Italy, Spain and southern France were as much temporal as geographical realms, representing, as one critic puts it, ‘a contemporary, continental medieval period’ (Tarr, 1946, 9). After all, the inquisition survived until 1834, and thus the English tourist, like the one who features in the first pages of Radcliffe’s *The Italian* (1797), could encounter ‘Gothic’ institutions merely by visiting Catholic countries, traveling in time as well as space.<sup>3</sup>

Die bisherigen Ausführungen der Überlegungen Baldicks und Mighalls haben deutlich gemacht, dass die beiden Literaturwissenschaftler im Gegensatz zum vorherrschenden „Gothic Criticism“ der letzten rund 70 Jahre und im Einklang mit vielen älteren Arbeiten die *gothic novel* als eine Gattung begreifen, die man interpretatorisch verfehlt, wenn man sie lediglich als phantastisch, imaginativ und in Vergessenheit ihrer historischen Bezüge, wenn man sie als idealistisch-mittelalterverehrend, eskapistisch und in strikter Opposition zur aufklärerischen Gegenwart des 18. Jahrhunderts deutet. Einwände gegen diese Positionen Baldicks und Mighalls vorzubringen, ist natürlich möglich. Man denke beispielsweise an Walpole mit seiner *Castle of Otranto*. Hier können einander ent-

<sup>1</sup> Baldick und Mighall 2000, 220.

<sup>2</sup> Baldick und Mighall 2000, 220.

<sup>3</sup> Baldick und Mighall 2000, 220.

gegengesetzte Deutungen jeweils plausibel sein. Einerseits spricht manches für eine nostalgische, eskapistische und idealisierte Mittelalterverehrung. Das gilt für Walpole selbst genauso wie für seine *gothic novel*. Walpoles (pseudo-)gotisches Schloss Strawberry Hill,

dessen Winkel und Nischen vollgestopft waren mit mittelalterlichen Rüstungen, Handschriften, bemalten Klosterfenstern, alten und neuen Bildern und Stichen und was der Fleiß des Hobby-Sammlers Walpole sonst noch an Überresten aus längst vergangener Zeit zusammengetragen hatte, war das durch die Phantasie zur Pittoreske verklärte Bild des Mittelalters.

Und in *Otranto* ist das ‚Happy End‘ gleichbedeutend mit einer Wiederherstellung der feudalen Ordnung und Erbfolge. Auch der Katholizismus mit seinen Institutionen ist in *Otranto* nicht bloß das Schreckgespenst des Aberglaubens aus ‚finsterer‘ Vergangenheit: Isabella findet auf der Flucht vor Manfred durch die labyrinthische Unterwelt des Schlosses schließlich Schutz und Rettung im angrenzenden Kloster.

Andererseits lässt sich aber eben auch argumentieren, dass *Otranto* ein Werk ist, das dem aufklärerischen 18. Jahrhundert verpflichtet ist, ein Werk, das eben nicht ‚Mittelalter‘ und feudale Ordnung stützt und verklärt:

Its evocations of terror and superstition can be seen to advocate a sense of awe at supernatural power and its restitution of justice, or can render such a notion of justice comic and suggest that the orders which depend on such superstitious notions are quaintly unrealistic. If ideals of chivalrous virtue and honour depend on spectral appearances and supernatural wrath to preserve them then they, like the castle itself, may be destined for ruin. Chivalry and honour, indeed, are like ghostly incarnations of an old order that have no place in the enlightened eighteenth century. Mere superstitions, these ideals, while underpinning aristocratic and patriarchal culture, have no power against the cunning and tyranny of the selfish and ambitious individual. Virtue, too, is helpless in the face of tyrannical fathers interested only in the preservation of a law of primogeniture. Confronted with indifference, forced marriage and death, their lot, it seems, is to suffer and be sacrificed to the persecutions of patriarchal power with only the occasional knight fighting for their honour. Indeed, the predominance of arms and armour presents a culture founded on a violence that is constructed as both metaphysical and individual. But it is not, in eighteenth-century terms, natural.

In this respect, *The Castle of Otranto* can be seen as a reinforcement of eighteenth-century values, distinguishing the barbaric past from the enlightened present.<sup>2</sup>

In Einzelfällen, d.h. bei einzelnen Werken der Gattung, ist es also schwierig zu bestimmen, welche Haltung gegenüber der Historie sie einnehmen. Grundsätzlich teile ich jedoch die Positionen Baldicks und Mighalls. Die *gothic novel* ist nicht bloß phantastisch. Dagegen sprechen ihre konkreten historischen (und

---

<sup>1</sup> Weber 1983, 17.

<sup>2</sup> Botting 1996, 52.

geographischen) Bezüge. Die *gothic novel* ist keine nostalgische Gattung, sondern eine Gattung, die in vielerlei Hinsicht die bürgerlichen Werte des 18. Jahrhunderts und der Aufklärung teilt, die eine kritische Haltung gegenüber der vermeintlich ‚dunklen Vergangenheit‘, gegenüber feudaler Tyrannei und Aberglauben (Katholizismus und seine Institutionen) einnimmt. Meine persönliche Meinung ist jedoch in diesem Kapitel nicht von Belang. Von Belang ist ebenso wenig, ob denn nun Baldick und Mighall oder ihre ‚Gegner‘ Recht haben. Von Belang sind vielmehr zweierlei Dinge. Zunächst einmal – und als Grundvoraussetzung für dieses Kapitel – ist es wichtig, dass die Gesamtschau auf die Abhandlungen zur Gattung<sup>1</sup> ein Problem der Historie zeigt; die Zusammenfassung des Aufsatzes von Baldick und Mighall ist dafür ein klarer Beleg: Die Abhandlungen sind sich uneins, wie das Verhältnis von *gothic novel* und Historie zu fassen ist. Der Aufsatz von Baldick und Mighall führt die diskrepanten Ansichten vor Augen: Die *gothic novel* ist nostalgisch, eskapistisch, verklärt das ‚Mittelalter‘ und wendet sich gegen Rationalität und Aufklärung : die *gothic novel* ist eine ‚bürgerliche‘ Gattung der Aufklärung mit einer chauvinistischen, ablehnenden Haltung zur ‚dunklen Vergangenheit‘; die *gothic novel* ist bloß phantastisch : die *gothic novel* ist einer aufklärerischen Ideologie verpflichtet, hat starke Verbindungen zur zeitgenössischen, realistischen Literatur des Zeitalters der Aufklärung und ihrem Geschichtsbild; die *gothic novel* interessiert sich nicht für Geschichte : die *gothic novel* ist historisch gesättigt. Diese Uneinigkeit der Forschung, dieses Problem der historischen Zuordnung wirft nun die für dieses Kapitel nahe liegende und entscheidende Frage auf: Wie fassen die Literaturgeschichten das Verhältnis von Gattung oder einzelnen Gattungswerken und Geschichte? Wie verhalten sie sich zu den verschiedenen Positionen, die der Aufsatz von Baldick und Mighall aufzeigt? Zeigt sich auch in den Literaturgeschichten ein Wandel von vergangenheitskritischen zu nostalgischen oder a-historischen Deutungen der Gattung oder Gattungswerke?

Wie im Aufsatz von Baldick und Mighall, so präsentieren sich auch in den Literaturgeschichten verschiedene Bilder des Verhältnisses von Gattung oder Gattungswerk und Geschichte<sup>2</sup>. Es gibt Literaturgeschichten, die in der *gothic*

---

<sup>1</sup> Diese Gesamtschau beinhaltet auch die Abhandlungen, die der Zeit des „Gothic Criticism“ vorausgehen.

<sup>2</sup> Mit Ausnahme der gänzlich ahistorischen Behandlung der Gattung (die noch erläutert wird) betreffen diese Bilder oder Perspektiven, wie in manch vergangenem Kapitel auch, in der einzelnen Literaturgeschichte natürlich oft nicht die *gothic novel* als ganze, sondern nur einzelne

*novel* oder in einzelnen *gothic novels* eine kritische oder ablehnende Haltung gegenüber einer ‚dunklen‘ Vergangenheit oder ‚ihren‘ Symbolen (z.B. Katholizismus, Feudalismus) erkennen. So sieht Chambers ([1858-1860]) bei Radcliffe „feudal pomp and tyranny“ dargestellt und in ihrem *Italian* „a period when the Church of Rome was triumphant and unchecked. The grand Inquisition, the confessional, the cowled monk, the dungeon, and the rack, were agents as terrible and impressive as ever shone in romance“ (2: 164). So spricht Renwick in Band 9 der *Oxford History of English Literature* (1945-1997) von „ultra-protestant anticlericalism“ (78) in Lewis' *Monk* und von Maturins sich in *Melmoth* manifestierender „hostility [...] to [...] the Church of Rome“ (80). So sieht Sanders (1994) in Maturins *Melmoth* und in Lewis' *Monk* „the panoply of a deeply suspect Catholicism“ (344).

Es gibt Literaturgeschichten, in denen sich nostalgische oder eskapistische Deutungen der *gothic novel* oder einzelner *gothic novels* finden. So sieht Compton-Rickett (1918) in der Romantik und in der ihr zugeordneten *gothic novel* einen „enthusiasm for the Middle Ages“<sup>1</sup> (293), ein Streben nach dem „way of escape from modern conditions of life“ (295). So erblickt Hudson (1912) in der *gothic novel* einen „return to the romantic middle ages“ (190, meine Hervorhebung). So begreift Buchan (1923) den „mediævalism“, den er beispielsweise in Walpoles *Otranto* erkennt, als ein „harking back to older ideals“ (381). So beobachtet Sampson (1941) bei Walpole und Reeve einen „glamour of the past“ (512). So versteht Ward (1953-1955) die *gothic novel* als Resultat einer „homesickness for the past“ (2: 209), einer „nostalgia for medievalism“ (3: 11). So betrachtet Claire Lamont in Rogers (1987) das „setting in the past“, das die meisten *gothic novel* auszeichne, als „only a way of avoiding the present“ (323); verwunderlich ist es da auch nicht, dass sie keine Gemeinsamkeiten zwischen aufklärerischem (gegenwarts- und zukunftsorientiertem) 18. Jahrhundert und *gothic novel* erörtert, sondern lediglich den anti-rationalistischen Aspekt der *gothic novel* (als Teil der Romantik) erwähnt (313).

---

Vertreter oder einen einzelnen Vertreter (was meine Erörterungen der einzelnen Literaturgeschichten dann aber auch jeweils deutlich machen). Das bedeutet, dass andere Vertreter von der betreffenden Literaturgeschichte auch anders betrachtet werden können. Die Vermischung oder ‚Koexistenz‘ von Perspektiven, die weiter unten erwähnt und erläutert wird, hat auch (aber eben nicht nur) mit diesem Sachverhalt zu tun.

<sup>1</sup> Allgemein – und fälschlicherweise – sehen die Literaturgeschichten (und nicht nur die mit nostalgischen und eskapistischen Deutungen) in den *gothic novels* selten eine andere Zeit als das Mittelalter oder einen anderen Zeitbezug als den zum Mittelalterlichen.

Ferner gibt es Literaturgeschichten, die einen historischen Bezug der *gothic novel* oder einzelner *gothic novels* erwähnen, diesen aber ungedeutet lassen, d.h. nicht benennen, ob die *gothic novel* oder die betreffenden *gothic novels* der dargestellten oder thematisierten Vergangenheit und ihren Werten zu- oder abgeneigt ist. So heißt es bei Thornley (1968) über Walpoles *Otranto* lediglich, dass es „a novel about the twelfth and thirteenth centuries“ (89) sei. Weiter gibt es Literaturgeschichten, die die Inkorrektheit des Historischen in der *gothic novel* oder in einzelnen *gothic novels* bemängeln. So moniert Saintsbury in Band 11 der *Cambridge History of English Literature* (1907-1916, 1927) an Radcliffes *The Castles of Athlin and Dunbayne* „an exaggeration of the hopeless deformation and confusion of local colour and historical verisimilitude which distinguishes the age“ (11: 301). Zu diesen Literaturgeschichten gehören auch die Literaturgeschichten, die die Anachronismen der Gattung oder einzelner Gattungswerke bemerken, es jedoch nicht in Erwägung ziehen, dass diese Anachronismen von Bedeutung sein könnten. So kritisiert Shaw (1887) an Walpoles *Otranto*:

The manners are totally absurd and unnatural, the heroine being one of those inconsistent portraits in which the sentimental languor of the eighteenth century is superadded to the female character of the Middle Ages – in short, one of those incongruous contradictions which we meet in all the romantic fictions before Scott. (481)

Schließlich gibt es noch Literaturgeschichten, die die *gothic novel* oder einzelne *gothic novels* ahistorisch behandeln, keinen Bezug zwischen Gattung oder einzelnen Gattungswerken und Historie/Historischem herstellen. So erfährt ein Leser von Mathews (1901) oder Cootes (1993) Literaturgeschichte nichts über das z.B. mittelalterliche, frühneuzeitliche oder südeuropäisch-katholische *setting* irgendeiner *gothic novel* oder über ihre Haltung zu Vergangenheit und/oder Gegenwart. Bei Coote hängen Begriffe wie „gloomy castle“ oder „Gothic horror novel“ (beide 372, meine Hervorhebung) aus historischer Perspektive völlig in der Luft, bei Mathew werden sie gar nicht erst genannt.

Diese Auflistung der verschiedenen Ansichten zum Verhältnis von Gattung oder einzelnen Gattungswerken und Geschichte hat den Vorteil der Übersichtlichkeit. Sie hat jedoch auch einen großen Nachteil: Sie ist eben höchstens die halbe Wahrheit. Was in der Auflistung voneinander geschieden ist, tritt in der

einzelnen Literaturgeschichte oft zusammen auf<sup>1</sup> (nicht bloß, weil verschiedene Autoren bzw. Werke besprochen werden). Die verschiedenen aufgelisteten Perspektiven (und weitere mehr) koexistieren oft mit anderen Perspektiven<sup>2</sup>. Erst diese ‚Koexistenz‘ stellt die eigentliche, zum Teil sehr individuelle und daher auch schwer kategorisierbare historische Perspektive der jeweiligen Literaturgeschichte dar. Der Begriff „Perspektive“ bedarf der weiteren Erläuterung. Unter „Perspektive“ ist meist keine klare, durchdachte Position der jeweiligen Literaturgeschichte zum Verhältnis von *gothic novel* und Geschichte zu verstehen<sup>3</sup>. In vielen Fällen sind die historischen Ausführungen weniger Ausführungen als vielmehr knappe, beiläufige, nicht weiter ausgeführte oder reflektierte Bemerkungen, die zum Teil nur schwer ‚historische Schlüsse‘ zulassen oder gar widersprüchlich sind. Der Großteil der Gattungsdarstellung hat in den meisten Literaturgeschichten nichts mit Geschichtlichem zu tun. Ahistorismus ist insofern auch in den Literaturgeschichten von Bedeutung, die Historisches enthalten. All diese Sachverhalte wird der weitere Verlauf des Kapitels, der aber auch die anderen oben gestellten Fragen nicht aus den Augen verliert, verdeutlichen.

Oben wurden Literaturgeschichten angeführt, die in der *gothic novel* oder in einzelnen *gothic novels* eine kritische oder ablehnende Haltung gegenüber einer ‚dunklen‘ Vergangenheit oder ‚ihren‘ Symbolen (z.B. Katholizismus) erkennen. So wurde beispielsweise Sanders (1994) zitiert, der in Maturins *Melmoth* und in Lewis' *Monk* „the panoply of a deeply suspect Catholicism“<sup>4</sup> (344) sieht. Viel mehr Vergangenheitskritisches findet sich auf den annähernd sechs Seiten zur *gothic novel* in Sanders' Literaturgeschichte jedoch nicht. Dafür zeigen sich Aussagen über die ‚Einstellung‘ der Gattung zur Gegenwart des 18. Jahrhun-

<sup>1</sup> Das ist bei den die *gothic novel* gänzlich ahistorisch behandelnden Literaturgeschichten natürlich nicht möglich. Wie weiter unten zu sehen sein wird, lässt sich Ahistorismus jedoch auch ein wenig weiter fassen.

<sup>2</sup> Eine Trennung oder klare Unterscheidung der Perspektiven ist dabei nicht immer möglich: Ahistorisches und Eskapistisches oder Nostalgisches beispielsweise können zusammengehören oder einander ergänzen, ebenso kann die Benennung des historischen, d.h. z.B. mittelalterlichen, *setting* Hand in Hand mit einer Bemängelung der historischen Inkorrektheiten gehen.

<sup>3</sup> Das gilt auch für die Literaturgeschichten, die ohne ‚Koexistenz‘ ‚auskommen‘.

<sup>4</sup> Natürlich ist allein die Feststellung, dass die oder eine *gothic novel* den Katholizismus ablehnt, noch keine explizit vergangenheitskritische Deutung der Gattung oder des einzelnen Romans. Eine anti-nostalgische oder eben vergangenheitskritische Deutung der Gattung oder des Gattungswerks kommt – das hat der Aufsatz von Baldick und Mighall gezeigt – jedoch nicht ohne eine Feststellung ihres Anti-Katholizismus aus: Neben dem Feudalismus ist es ja gerade der Katholizismus mit all seinen Institutionen und Vertretern, der die Vergangenheit in vielen *gothic novels* diskreditiert (gerade auch im Vergleich zum zeitgenössischen, bürgerlich-protestantischen England der Aufklärung). Insofern betrachte ich in diesem Kapitel auch ‚bloße‘ anti-katholische Deutungen der Gattung oder einzelner ihrer Romane als vergangenheitskritische Deutungen.



derts und zu ihren Geisteshaltungen. Bei Baldick und Mighall geht eine anti-katholische oder anti-feudale, d.h. vergangenheitskritische, Deutung der *gothic novel* einher mit einer Betonung der Verwurzelung der Gattung im zeitgenössischen 18. Jahrhundert, d.h. im bürgerlichen Zeitalter der Aufklärung. Wer das auch bei Sanders erwartet, sieht seine Erwartungen nicht erfüllt: „Gothic fiction was, and is, essentially a reaction against comfort and security, against political stability and commercial progress. Above all, it resists the rule of reason“ (341). Sanders nimmt also keine klare historische Verortung der *gothic novel* vor: Im von Baldick und Mighall diskutierten Konflikt zwischen Vergangenheit und Gegenwart des 18. Jahrhunderts spricht sich die *gothic novel* (respektive die Werke von Maturin und Lewis) bei Sanders weder klar für das eine noch für das andere aus, viel eher aber gegen beides. Ähnlich problematisch ist die Literaturgeschichte von Ward (1953-1955). Oben wurde Wards nostalgische Deutung der Gattung angeführt: Die *gothic novel* bezeichnet er als das Ergebnis einer „homesickness for the past“ (2: 209), einer „nostalgia for medievalism“ (3: 11). Wards Erörterungen zeigen gleichzeitig aber auch in die entgegengesetzte, anti-nostalgische Richtung: Die *gothic novel* stelle eine finstere Vergangenheit dar bzw. die „past“ sei in der *gothic novel* „a luring landscape“ (2: 215).

Die Vergangenheit als eine „luring landscape“ zu bezeichnen, ist sicherlich wenig konkret. Eine anti-feudalistische oder anti-katholische Deutung ist in dieser Aussage schwerlich zu entdecken. Manch andere Literaturgeschichte ist, wenn man von den Ansätzen aus urteilt, einer solch konkreten Deutung wesentlich näher. So schreibt Shaw beispielsweise, dass Walpoles *Otranto* „the Feudal Age“ (481) als historischen Ort habe. Weiter erwähnt er den „wicked oppressor“ (481) in selbigem Werk. Ferner schreibt er über Radcliffes Werke, dass sie „the dark passions of profligate Italian counts for the principal moving power“ (482) hätten und dass „a wicked and mysterious count“ (482) zum limitierten Standardrepertoire der Charaktere in ihren Werken zähle. Eine explizite Deutung der Gattung oder einzelner Gattungswerke als anti-feudalistisch ist darin aber kaum zu sehen. Eine bloße Erwähnung des Zeitalters des Feudalismus als historischem Ort und die Feststellung, dass lasterhafte oder niederträchtige Barone eine wichtige Rolle in manchen Werken der Gattung spielen, macht noch keine dezidiert anti-feudalistische oder anti-aristokratische, also vergangenheitskritische Deutung der Gattung oder auch nur der betreffenden Werke. Der Weg zu

einer solchen Deutung wäre aber nicht so weit wie bei Ward, der keine schurkischen Barone, kein feudales Zeitalter erwähnt.

Ähnliches gilt für manch andere Literaturgeschichte. Lang (1912) bezeichnet Schedoni aus Radcliffes *The Italian* als „wicked monk“ (533), überführt diese Einsicht aber nicht in eine anti-katholische Deutung des Werkes. Der schurkische Vertreter des Katholizismus ist bei Lang kein Vertreter des Katholizismus, er bleibt eine nicht über sich selbst hinausweisende ‚Einzelperson‘. Ferner erwähnt Lang für selbiges Werk, dass Paolo „loyally follows his master into the dungeon of the Inquisition“ (533). Auch hier gilt: Der Kerker der Inquisition ist ihm kein Ansatzpunkt für eine anti-katholische Deutung, er wird lediglich neutral und gänzlich ungedeutet als ein *setting* aus Radcliffes *The Italian* erwähnt. Weitere Literaturgeschichten, die vorhandene ‚Haltegriffe‘ für eine anti-katholische oder anti-feudalistische Deutung der Gattung oder einzelner Werke nicht ergreifen, lassen sich anführen. So erwähnt Compton-Rickett (1918) „the ritual of the Roman Church in *The Italian*“ (356), Buchan (1923) bezeichnet Manfred aus Walpoles *Otranto* als einen „tyrannical baron“ (382), Patterson (1946) übernimmt Sir Walter Scotts Aufzählung der typischen Charaktere der Werke Radcliffes und somit auch den „[...] tyrannical count [...]“ (178), Barnard (1984) nennt „murderous monks“ (84) als einen typischen Bestandteil der Gattung während Coote (1993) das gleiche für den „murderous, lustful lord“ (372) reklamiert. Keine der Literaturgeschichten geht den nächsten Schritt zur dezidiert historischen bzw. vergangenheitskritischen (d.h. eindeutig anti-feudalistischen und/oder anti-katholischen) Deutung. Dies kann jedoch auch in Einzelfällen und mit ein wenig Wohlwollen als konsequent ausgelegt werden. So sieht Buchan (1923) im „mediævalism“ von Walpoles *Otranto* ein „harking back to older ideals“ (381). Bei einer solch nostalgischen Deutung wäre es inkonsequent, wenn der „tyrannical baron“ über sich hinausweisen würde, wenn also Buchan seine Charakterisierung Manfreds als „tyrannical baron“ in eine anti-feudalistische, vergangenheitskritische Deutung überführen würde.

Renwick in Band 9 der *Oxford History of English Literature* (1945-1997) geht anders als die erwähnten Literaturgeschichten den nächsten Schritt. Er sieht einen „ultra-protestant anticlericalism“ (9: 78) in Lewis' *Monk* und bescheinigt Maturin eine sich in *Melmoth* manifestierende „hostility [...] to [...] the Church of

Rome“ (9: 80). Diese deutlich anti-katholische Deutung verflüchtigt sich dann allerdings später wieder:

Monks, monasteries, convents, constitute one of the stock incantations of the School of Terror. It might derive a little of its power from folk-memory of the unpopularity, already inveterate in Chaucer's time, of the regular orders; the vulgar 'rationalist' scandals came in Victorian times and drew something from the School itself. Some vague touch of French anticlericalism might be suspected, but there was no poison in the English blood to breed any comparable venom. More than two centuries after they had disappeared, such figures and institutions were outlandish images. A plain Protestant Englishwoman like Mrs. Radcliffe might disapprove on grounds of reason or humanity, but with little or no theological implication. In an open society, isolation from the community was anomalous; and, again, the barred door always provokes curiosity if not suspicion. It was their exoticism that gave value to the images. (9: 85)

Aus konkretem Anti-Katholizismus wird unbestimmte Exotik. Die kritische Haltung vieler *gothic novels* gegenüber dem historisch fassbaren Phänomen des Katholizismus (inklusive seiner Institutionen) bewegt sich in obigem Zitat aus Renwicks Blickfeld. Radcliffes Schedoni, der Mönch aus *The Italian*, ist sodann weit davon entfernt, von Renwick als Vertreter eines verkommenen katholischen Mönchtums gedeutet zu werden, eines Mönchtums, dessen historisches Überdauern in den romanischen Ländern (genauso wie das Überdauern des Katholizismus überhaupt) beim protestantischen, englischen Leser Schaudern hervorrufen soll. Vielmehr muss eine historische Deutung einer ahistorischen Platz machen:

Mrs. Radcliffe's villainous Italian Schedoni was not villainous in being a monk, nor was he corrupted by monasticism; he was a bad man, who, for the romancer's purposes, could be moved, blackdraped and cowled, through the arched and vaulted shadows that were the monastery. (9: 85)

In unterschiedlichen Erscheinungsformen ist dieses ahistorische Moment in vielen Literaturgeschichten festzustellen. Mathew (1901) und Coote (1993), die überhaupt keinen historischen Bezug für die Gattungswerke herstellen, wurden bereits genannt. Auch andere Literaturgeschichten wie beispielsweise die von Spalding (1854), Collier (1876) oder Arnold (1876) stellen keinerlei historischen Bezug her<sup>1</sup>. An dieser Stelle soll es aber eben um die Literaturgeschichten gehen, die nicht ohne historischen Bezug bleiben oder die zumindest die Historie betreffende Aussagen treffen, denen man jedoch nicht gerecht wird, wenn man

<sup>1</sup> Allerdings gilt es hier eine entscheidende Ergänzung anzubringen: Die Erörterung der *gothic novel* oder der einzelnen relevanten Werke ist so knapp, dass der Darlegung historischer Bezüge hohe Hürden im Weg stehen.

ihr ahistorisches Moment übersieht. Renwick mit Band 9 der *Oxford History of English Literature* (1945-1997) war ein Beispiel. Thornley (1968) ist ein weiteres. So schreibt er zwar, dass Walpoles *Otranto* „a novel about the twelfth and thirteenth centuries“ (89) sei. Diese Feststellung bleibt jedoch nicht nur gänzlich ungedeutet, sie bleibt auch insgesamt die einzige Aussage von historischer Dimension. Die Werke der anderen Autoren der „novel of terror“ (89) werden ohne jeden historischen Bezug erörtert: So bewegt sich beispielsweise Radcliffes Werk bei Thornley in einem gänzlich ahistorischen Raum, in dem der Terror oder die Festsetzung Emilys in einer Burg durch den Ehemann ihrer Tante, einen „evil character“ (89), genauso natürlich und zeitlos erscheinen, genauso wenig einer historischen Verortung und Deutung bedürfen wie das von Radcliffe beschriebene und von Thornley erwähnte „sunlight on the forests“, die „mountains dark in the evening time [...], and the sweetness of wild flowers“ (89). Diese bei Thornley festgestellten Sachverhalte betreffen nicht bloß seine Literaturgeschichte: Auch in manch anderer Literaturgeschichte beschränken sich Aussagen von historischem Gehalt auf die Werke einzelner Autoren (bzw. bleiben die Werke anderer Autoren ohne jeden geschichtlichen Bezug), auch in vielen anderen Literaturgeschichten bleiben historisch relevante Aussagen vereinzelt und unausgeführt, sind ‚umgeben‘ von einer ansonsten gänzlich ahistorischen Gattungsdarstellung.

Eine andere Form des Ahistorismus zeigt sich bei Phelps (1962). Er schreibt zwar, dass der „medievalism“ der *gothic novel* mit „mystery and terror“ gleichzusetzen sei (120). Um das Mittelalter geht es der *gothic novel* für Phelps aber eigentlich gar nicht. Der *gothic novel* geht es vielmehr um die dunkle, Terror auslösende Atmosphäre der Gattungswerke, um die „shadowy and mysterious atmosphere“ (120). Hierbei kommt zwar das Mittelalter bzw. das Mittelalterliche ins Spiel (siehe oben), aber nur insofern, als es mittelalterliche Gebäude mit ihren architektonischen Eigenheiten zu sein scheinen, die diese Atmosphäre besonders gut zu realisieren vermögen. Prinzipiell hätte als ‚Auslöser‘ der Atmosphäre genauso gut auch etwas anderes dienen können als eben dieses mittelalterliche Versatzstück aus dem Bereich Architektur. Es gibt keine historischen Anforderungen an den ‚Auslöser‘: Auch wenn er bei der *gothic novel* historisch verortbar ist (mittelalterliche Gebäude), so ist er doch eigentlich ahisto-

risch, weil historisch indifferent. Er transportiert folglich auch keine Aussage über das Mittelalter.

Ein verwandter Fall ist Lamont in Rogers (1987). Aus historischer Perspektive sieht sie in der *gothic novel* insbesondere historische ‚Fahrlässigkeiten‘ und Inkorrektheiten, ja eskapistisches Desinteresse am historischen *setting*: So schreibt sie, dass die *gothic novels* „in a vague ‘medieval’ world“ (313) situiert seien, dass der „historian“ Sir Walter Scott in seinen „medieval novels“ das Mittelalter „from the obscurantism of the Gothic“ gerettet habe (alle Zitate 323), ja dass in den *gothic novels* das „*setting* in the past“ „only a way of avoiding the present“ (323) sei. Folglich überrascht es auch nicht, dass das historische *setting* keiner historischen Ausdeutung unterzogen wird bzw. dass eine höchstens ansatzweise vorhandene historische Deutung von einer universalen psychologischen oder eben ahistorischen überlagert wird:

These novels [...] explore the more lurid emotions of terror, guilt, and horror. Gothic novels use the medieval settings of castle and convent, in their ugly aspect as prisons, physical and emotional. These buildings are the settings for extreme manifestations of physical power and moral outrage. Their dark and ‘irrational’ architecture and labyrinthine passages have been taken as analogues of what Coleridge called ‘The unfathomable hell within’. (313)

Auch Lamonts Betrachtung des weiteren Verlaufs der Gattung wiederholt noch einmal diesen ahistorischen Blick auf die „medieval settings of castle and convent“ der ursprünglichen *gothic novel*: „As the Gothic occurs in later periods the conventional trappings of castles, ghosts, and bleeding nuns came to be replaced by other settings and occasions for irrational emotions and dark fantasy“ (314f.). Wie bei Phelps hat das historische *setting* bzw. haben die historischen Versatzstücke wie die Burg (die ja das historische *setting* evozieren) keine historische Signifikanz, sie sind lediglich der austauschbare Träger „for irrational emotions and dark fantasy“. Diese Austauschbarkeit zeigt sich in anderen Literaturgeschichten in dieser Deutlichkeit nicht. Zumindest gilt aber in der Regel auch für andere Literaturgeschichten: Die Burg als historisches Versatzstück besitzt keine historische Bedeutung, sie bleibt ungedeutet, wird nicht als historischer Ort feudaler Macht und Tyrannei betrachtet<sup>1</sup>. So schreibt beispielsweise Hammerton (1925), dass *gothic novels* „crudely conceived stories of improbable

---

<sup>1</sup> Selbiges gilt auch für das zentrale Gattungsmerkmal des Terrors bzw. Horrors: In der Regel hat es keine historische Dimension.

adventures in remote and gloomy castles“ (91) seien. Zur passiven historischen Deutungsabstinenz gesellt sich hier auch noch die aktive, wenn auch indirekte Verbannung der „castles“ an einen märchenartigen (Nicht-)Ort hinzu: Sie befinden sich in einer nicht näher bestimmten Ferne (die oftmalige Lokalisierung der Burgen in südeuropäischen Ländern ist für Hammerton nicht erwähnenswert) und sind lediglich Austragungsort unwahrscheinlicher Abenteuer. Weiter ins historische Abseits lässt sich die *gothic novel* kaum stellen.

Die bisherige Besprechung der Literaturgeschichten in diesem Kapitel hat die Literaturgeschichten gewissermaßen als synchrone Ereignisse behandelt, d.h. sie hat nicht zwischen älteren und neueren Werken unterschieden. Für die Abhandlungen der *gothic novel* jenseits von Literaturgeschichten hat der Aufsatz von Baldick und Mighall ja aufgezeigt, dass es in den 1930er Jahren zu einem Wandel kam: Waren zuvor vergangenheitskritische Deutungen der Gattung (also anti-feudalistische und anti-katholische) an der Tagesordnung, so dominieren seitdem nostalgische, eskapistische und ahistorische Deutungen. Wie, in Bezug auf die Behandlung des Verhältnisses von Gattung und Geschichte, sind nun die literaturhistoriographischen Darstellungen der Gattung in der Diachronie zu fassen<sup>1</sup>? Die Beantwortung dieser Frage kann nur in mehreren Schritten vorgenommen werden. Zunächst ist festzuhalten, dass die Entwicklung, wie Baldick und Mighall sie zeichnen, nicht von der Literaturgeschichtsschreibung gespiegelt wird, dass es besagten Wandel in der Literatur-

---

<sup>1</sup> Es wurde ja zuvor erwähnt und durch die Erörterung einzelner Literaturgeschichten auch deutlich, dass die historisch relevanten Bemerkungen der einzelnen Literaturgeschichte nicht stets auf die Gattung als ganze zielen, sondern manches Mal auch nur auf einzelne Autoren oder einen einzelnen Autor (bzw. ihre Werke). Wenn ich in der Folge die Diachronie der Literaturgeschichten betrachte, also den Blick auf Veränderung oder Konstanz richte, dann ist diese Unterscheidung wenig bedeutsam, muss nicht vorgenommen werden. Aussagen, die nur einzelnen Autoren respektive Werken der Gattung gelten, sind für die diachrone Gattungsbetrachtung kaum weniger wichtig, sind für die Gattung kaum weniger aussagekräftig als solche, die der gesamten Gattung gelten. Das soll an einem fiktiven Beispiel verdeutlicht werden. Angenommen, in älteren Literaturgeschichten würde nicht die gesamte Gattung, aber würden einzelne Gattungsautoren oft mit vergangenheitskritischen Deutungen belegt, während in neueren Literaturgeschichten dies nicht mehr geschieht, es keine oder kaum noch vergangenheitskritische Deutungen gibt. Eine auffällige Entwicklung, gar eine veränderte Gattungswahrnehmung würde dieser Sachverhalt dennoch (d.h. trotz der Tatsache, dass die betreffenden Aussagen nicht der gesamten Gattung gelten) darstellen. Hätten die betreffenden Aussagen der gesamten Gattung gegolten, wäre das kaum signifikanter gewesen. Es gibt nur einen möglichen Einwand: Würden beispielsweise ältere Literaturgeschichten oftmals nur einzelne Autoren mit vergangenheitskritischen Deutungen belegen, während neuere Literaturgeschichten oft die gesamte Gattung derartig deuten (oder umgekehrt), so müsste man schon die Reichweite der Aussagen spezifizieren, so würde in der veränderten Reichweite selbst eine Entwicklung, eine veränderte Gattungswahrnehmung liegen. Dieser Einwand läuft jedoch ins Leere, da es derartige Fälle nicht gibt: Bei keinem Sachverhalt, bei keiner historischen Perspektive zeigen sich signifikante Veränderungen bezüglich der Reichweite der Aussagen.

geschichtsschreibung nicht gibt, weder in den 1930er Jahren noch zu einem anderen Zeitpunkt. Das liegt schon an den vergangenheitskritischen Deutungen: Sie treten so selten und zeitlich so verteilt auf, dass es nicht möglich ist, eine Entwicklung für derartige Deutungen zu postulieren. Folglich ist auch ein Wandel von (überwiegend) vergangenheitskritischen zu (überwiegend) nostalgischen, eskapistischen und ahistorischen Deutungen ausgeschlossen<sup>1</sup>.

Gibt es denn aber einen Wandel bei den nostalgischen, eskapistischen und ahistorischen Deutungen? Um diese Frage besser beantworten zu können, empfiehlt es sich, zwischen den verschiedenen Deutungen zu differenzieren<sup>2</sup> – zumindest zwischen eskapistischen und nostalgischen Deutungen einerseits und ahistorischen andererseits<sup>3</sup>. Zunächst einmal seien die ahistorischen betrachtet. Es gibt zwar verschiedene Arten der ahistorischen Deutung oder Behandlung der *gothic novel*, es lässt sich jedoch für alle feststellen, dass sich in der diachronen Betrachtung der Literaturgeschichten keine Entwicklungen zeigen. Bei Baldick und Mighall spielen die expliziten Negationen der Bedeutung von Geschichte eine wichtige Rolle. Diese Art der ahistorischen Deutung der *gothic novel* tritt – Baldick und Mighall würden sagen: erfreulicherweise – in der Literaturgeschichtsschreibung so gut wie nicht und, damit zusammenhängend,

<sup>1</sup> Diese Gegenüberstellung von Deutungsarten (ebenso wie die weitere Ausdifferenzierung der Deutungsarten) bedeutet nicht, dass die verschiedenen, sich teilweise widersprechenden Deutungsarten nicht auch in einer Literaturgeschichte zusammen auftreten können (siehe oben).

<sup>2</sup> Baldick und Mighall tun dies in ihrem Aufsatz zu Recht nicht (oder nur ansatzweise). Sie tun es nicht, weil es ihnen lediglich um die zeitlich auffällige Opposition von – ihrer Meinung nach – richtigen und falschen Behandlungen des Verhältnisses von *gothic novel* und Geschichte geht, um die Opposition von vergangenheitskritischen Deutungen der Gattung und solchen, die „any credible historical grasp upon its object“ (Baldick und Mighall 2000, 209) verloren haben. Da nostalgische, eskapistische und ahistorische Deutungen allesamt zu den vermeintlich falschen Behandlungen gehören, ist eine Ausdifferenzierung nicht wichtig.

<sup>3</sup> Streng genommen müsste man natürlich auch eskapistische und nostalgische Deutungen auseinander halten, besteht doch ein Unterschied zwischen ihnen. Während bei eskapistischen Deutungen die Flucht aus der Gegenwart im Mittelpunkt steht, steht bei nostalgischen Deutungen die Verklärung der Vergangenheit im Mittelpunkt. Ihre gedankliche Nähe, ihr komplementärer Charakter ist aber offensichtlich. Flucht aus der Gegenwart und Verklärung der Vergangenheit stehen fast schon in einem Folgeverhältnis; und beide stehen sie explizit oder implizit in einem Oppositionsverhältnis zur Gegenwart. Dieser enge konzeptuelle Zusammenhang hält mich davon ab, eskapistische und nostalgische Deutungen voneinander zu trennen, auch wenn sie in den Literaturgeschichten nicht stets gemeinsam vorkommen (was aber wohl vor allem an einem grundsätzlichen und bereits erwähnten Sachverhalt liegt: Das Verhältnis von *gothic novel* und Geschichte erfährt in der Regel keine zusammenhängende, komplexe, ‚bewusste‘ Erörterung, sondern wird in losen Bemerkungen und nicht weiter verfolgten Ansätzen abgehandelt). Eine solch enge Verbindung besteht nicht zu ahistorischen Deutungen, besteht doch allein schon der grundsätzliche Unterschied, dass eskapistische und nostalgische Deutungen im Gegensatz zu ahistorischen Deutungen geschichtlich denken bzw. im Gegensatz zu ahistorischen Deutungen der *gothic novel* eine Reflexion von Geschichte unterstellen (was natürlich unabhängig von der Tatsache ist, dass Literaturgeschichten eskapistische oder nostalgische Deutungen dennoch mit ahistorischen Deutungen oder Behandlungen der *gothic novel* ‚kombinieren‘ können).

auch ohne jede diachrone Auffälligkeit auf. Die anderen Arten der ahistorischen Behandlung der *gothic novel* sind zwar häufiger, aber eben genauso ohne diachrone Auffälligkeiten, ohne Entwicklung. Das betrifft die gänzlich ahistorische Behandlung<sup>1</sup> wie auch das sehr häufig auftretende und oben ausführlich erörterte ahistorische Moment vieler Gattungsdarstellungen.

Eskapistische und nostalgische Deutungen treten eindeutig häufiger auf als ihr Gegenteil, die vergangenheitskritischen Deutungen<sup>2</sup>. Mit letzteren teilen sie jedoch den Sachverhalt der Kontinuität: Es zeigt sich im diachronen Verlauf der Literaturgeschichten keine signifikante Zu- oder Abnahme (expliziter oder impliziter) eskapistischer und nostalgischer Deutungen<sup>3</sup>. Ein Wandel zeigt sich jedoch in Bezug auf einen zugehörigen Sachverhalt. Im Zuge der Erörterung von Baldicks und Mighalls Aufsatz habe ich nostalgische und eskapistische Deutungen implizit als zweigliedrig beschrieben: Bei der ‚idealtypischen‘ nostalgischen oder eskapistischen Deutung gesellt sich zum Aspekt der Mittelalterverklärung/Mittelaltersehnsucht oder Gegenwartsflucht noch die Betonung der „Gothic literature as a kind of ‘revolt’ against bourgeois rationality, modernity or Enlightenment“<sup>4</sup> hinzu<sup>5</sup>. Bisher habe ich nur den ersten Aspekt behandelt, bei dem sich eben kein signifikanter Wandel zeigt. Anders ist das nun bei zweitgenanntem Aspekt bzw. beim Aspekt des Anti-Rationalismus. In der *gothic novel* ein anti-rationalistisches Moment zu sehen, die *gothic novel* als Reaktion auf den oder Gegenbewegung zum Rationalismus des 18. Jahrhunderts zu begreifen, ist eindeutig erst ein Phänomen der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts, ein Phänomen, das sich dort in einigen Literaturgeschichten zeigt<sup>6</sup>. Davor spielt es keine Rolle. Diese wichtige Veränderung zeigt, dass es nicht nur Verharrung und Kontinuität gibt.

Im Zuge des Aufspürens von Verharrung und Wandel wurde die Seltenheit vergangenheitskritischer, also insbesondere anti-katholischer und anti-feudalis-

<sup>1</sup> Siehe die oben erwähnten Beispiele Mathew (1901) und Cote (1993).

<sup>2</sup> Natürlich gibt es auch einige Literaturgeschichten, die weder die eine noch die andere Deutungsart aufweisen, die die *gothic novels* beispielsweise ausschließlich ahistorisch behandeln. Einige Literaturgeschichten enthalten sich eben historischer Deutungen.

<sup>3</sup> Es gibt zwar eine Zunahme vom 19. zum 20. Jahrhundert, diese ist aber problematisch, weil die Literaturgeschichten des 19. Jahrhunderts die *gothic novel* oft nicht oder nur in wenigen Sätzen abhandeln (siehe Kapitel 5.2.3).

<sup>4</sup> Baldick und Mighall 2000, 209f.

<sup>5</sup> ‚Idealtypisch‘ heißt im Umkehrschluss, dass die beiden ‚Glieder‘ in der Praxis auch getrennt voneinander auftreten können. Das gilt auch für die Praxis der Literaturgeschichtsschreibung.

<sup>6</sup> Zum Beispiel Wilson (1958) oder später Sanders (1994).



tischer Deutungen erwähnt<sup>1</sup>, aber aufgrund der Fragestellung nicht näher beleuchtet. Um den ‚historischen‘ Überblick über die Literaturgeschichten zu ‚vollständigen‘, soll dies abschließend nun noch geschehen. Eine nostalgische Deutung verklärt das Mittelalter (bzw. die Vergangenheit). Bei der ‚idealtypischen‘ nostalgischen Deutung, so wurde soeben beschrieben, gesellt sich zu dieser Mittelalterverklärung noch der Einspruch gegen modernes bürgerliches Denken hinzu. Ähnlich gekoppelt lassen sich vergangenheitskritische Deutungen betrachten: Baldick und Mighall sprechen in ihrem Aufsatz nicht nur von Anti-Feudalismus und Anti-Katholizismus, d.h. vom Einspruch der *gothic novel* gegen die Vergangenheit, sondern im selben Atemzuge auch noch von der Verwurzelung der *gothic novel* im bürgerlichen 18. Jahrhundert, von den Übereinstimmungen der *gothic novel* mit modernem bürgerlichen Denken, mit aufklärerischem Gedankengut. Bei den Literaturgeschichten nun hat man es oft mit einer negativen Kopplung zu tun, die Abwesenheit von Anti-Feudalismus und Anti-Katholizismus geht oft einher mit einer Abwesenheit von Übereinstimmungen zwischen den *gothic novels* und dem bürgerlichen 18. Jahrhundert, zwischen den *gothic novels* und modernem, aufklärerischem Gedankengut<sup>2</sup>. Die *gothic novels* werden selten positiv (d.h. übereinstimmend) mit Aufklärung und bürgerlichem 18. Jahrhundert in Verbindung gebracht<sup>3</sup> (anti-aufklärerische Deu-

---

<sup>1</sup> Das südeuropäische *setting* spielt bei diesen Deutungen nie eine Rolle. Das südeuropäische *setting* interessiert die Literaturgeschichten nicht, einer Deutung unterziehen sie es in der Regel nicht. Selten wird es mit Exotik in Verbindung gebracht. Andere Deutungen gibt es überhaupt nicht, somit eben auch keine, die dieses *setting* als beängstigendes, anachronistisches Reservat von Feudalismus und Katholizismus begreifen. Shaw (1887) kommt einer solchen Deutung noch am nächsten, wenn er davon spricht, dass „the scenery of her [Radcliffe, d. Verf.] predilection“ „Italy and the south of France“ bzw. „the ruined castles of the Pyrenees and Apennines“ sei und dass „the dark passions of profligate Italian counts“ „the principal moving power“ (alle Zitate 482) ihrer Werke seien.

<sup>2</sup> Positive Kopplungen spielen im Verlauf der Literaturgeschichtsschreibung keine Rolle.

<sup>3</sup> Bei Courthope (1895-1910) heißt es: „Haunted by the rationalising genius of the eighteenth century, they [Walpole, Radcliffe, Lewis, d. Verf.] were unable to recall the spirit of the past in the true poetic temper [...]“ (6: 430) (man beachte die anscheinend zufällige, ungewollte und unbewusste Übereinstimmung mit aufklärerischem Denken). Bei Saintsbury (1911) heißt es nur sehr zögerlich und unsicher: „Mrs. Radcliffe is prodigal of the mysteries which figure in the title of her most famous work, of castles and forests, of secret passages and black veils; but her great peculiarity is the constant suggestion of supernatural interferences, which conscientious scruple, or eighteenth-century rationalism, or a mere sense of art, as constantly leads her to explain by natural causes“ (611). Bei Renwick in Band 9 der *Oxford History of English Literature* (1945-1997) heißt es über das Ende der Radcliffeschen Romane und die Aufklärung des vermeintlich Übernatürlichen: „Mrs. Radcliffe had to face the necessary evil, and her modern intelligence could not smother in clouds of superstition or occultism or historical sentiment the difficulties which invention, that capricious power, had created for it“ (9: 87). In den ersten beiden Literaturgeschichten findet sich neben der Aufklärungsverbindung oder in Erwägung gezogenen Aufklärungsverbindung allerdings keine vergangenheitskritische Deutung der betreffenden oder anderer *gothic novels*.

tungen sind häufiger). So werden beispielsweise meist keine signifikanten Verbindungen der *gothic novels* zum „enlightened bourgeois realism“ gesehen; prominenter ist die Postulierung der Opposition hierzu. So werden ferner die bereits im Zuge der Besprechung des Aufsatzes von Baldick und Mighall erwähnten Anachronismen vieler *gothic novels* stets (explizit oder implizit) bloß als historische Inkorrektheit aufgefasst. Die Anwesenheit (triumphierender) moderner Charaktere oder Verhaltensweisen in historischen *settings* wird also nie als eine bewusste Parteinahme für das Moderne in dessen inszenierter Auseinandersetzung mit dem Alten oder Überkommenen betrachtet.

### **7.3 Psychologisierung**

Die psychoanalytische Literaturtheorie oder psychoanalytische Literaturwissenschaft ist ein kaum zu überblickendes Gebiet. In ihrer rund 100-jährigen Geschichte<sup>1</sup> hat sie die verschiedensten, auf Autor, Werk oder Leser bezogenen, Ansätze hervorgebracht. Auch die Kombination mit unterschiedlichen Literatur- und Kulturtheorien (z.B. Strukturalismus, Poststrukturalismus oder Feminismus) hat zu ihrer Transformationsfähigkeit beigetragen. Diese Vielfalt und Unübersichtlichkeit spiegelt sich mehr oder minder auch in der Vielzahl psychoanalytischer Deutungen der *gothic novel* oder einzelner *gothic novels* in den Forschungsarbeiten zur Gattung oder zu Gattungswerken: Es gibt text- und leserbezogene Fragestellungen, es werden individualpsychologische und überindividuelle, gesellschaftspsychologische Deutungen vorgetragen, es gibt poststrukturalistisch, feministisch (bzw. *gender*-theoretisch) oder marxistisch inspirierte Ansätze, es wird mit Freud, Jung, Lacan oder auch mit weniger bekannten Psychoanalytikern wie D. W. Winnicott<sup>2</sup> oder Melanie Klein<sup>3</sup> gearbeitet. Ein Grund für die Beliebtheit psychoanalytischer Deutungen der *gothic novel* oder einzelner *gothic novels*, die schon recht früh im 20. Jahrhundert einsetzen<sup>4</sup>, ist si-

<sup>1</sup> Thomas Anz, „Psychoanalytische Literaturwissenschaft“, *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft: Neubearbeitung des Reallexikons der deutschen Literaturgeschichte*, Band 3, hrsg. v. Jan-Dirk Müller (Berlin: de Gruyter, 2003) 191.

<sup>2</sup> Veeder 1999, 54ff.

<sup>3</sup> David Punter, „Narrative and Psychology in Gothic Fiction“, *Gothic Fictions: Prohibition/Transgression*, hrsg. v. Kenneth W. Graham (New York: AMS Press, 1989) 1-27.

<sup>4</sup> Baldick und Mighall schreiben: „The collapse of history into universal psychology [sie sprechen zwar nie von Psychoanalyse, sondern stets von „psychology“, ihre Ausführungen zeigen aber,

cherlich auch im Traumartigen, Phantastischen vieler *gothic novels* zu suchen (und in Verweisen wie dem von Walpole, dass *Otranto* ihm durch einen Traum eingegeben worden sei): Im Zentrum der Psychoanalyse und der psychoanalytischen Literaturwissenschaft steht das (wie auch immer gedachte) Unbewusste und der Traum ist der „Königsweg zum Unbewußten“<sup>1</sup>.

Wenn im Folgenden die Psychologisierung der *gothic novel* oder einzelner *gothic novels* in den Literaturgeschichten untersucht wird, dann soll überprüft werden, ob und wie psychoanalytisches Gedankengut, psychoanalytische Deutungen Eingang in die Literaturgeschichten gefunden haben. Auf diese Aufgabenstellung soll sich das Kapitel aber nicht beschränken. Der dem Kapitel seinen Namen gebende Begriff der Psychologisierung soll nicht ausschließlich psychoanalytisch verstanden werden. Unter Psychologisierung soll vielmehr jegliches psychologische Interesse an Gattung und Gattungswerken verstanden werden. Dass diese Begriffserweiterung sinnvoll ist, weisen auch die Forschungsarbeiten zu Gattung oder Gattungswerken nach: Psychoanalytisches dominiert zwar, es gibt aber auch andere psychologische Fragestellungen, Ansätze, Perspektiven.

Die Betrachtung der Literaturgeschichten zeigt sodann, dass ohne diese Begriffserweiterung die Literaturgeschichten bis weit in die zweite Hälfte des 20. Jahrhunderts gar nicht beachtet werden könnten: Psychoanalytisches Gedankengut zeigt sich bei ihnen noch nicht<sup>2</sup>. Man würde so übersehen, dass einige dieser Literaturgeschichten aber ein anderweitiges psychologisches Interesse an Gattung oder Gattungswerken haben bzw. psychologische Aussagen treffen. Gleichzeitig würde man allerdings auch übersehen, dass diese Aussagen in der Regel nicht über psychologisierende Ansätze hinausgehen, oft nur das ohnehin ‚Offensichtliche‘ benennen.

---

dass sie insbesondere psychoanalytische Deutungen meinen, d. Verf.] has been a consistent feature of Gothic Criticism since at least the 1930s“ (Baldick und Mighall 2000, 218). Das Phänomen psychoanalytischer Deutungen setzt also nicht erst mit dem Beginn der akademischen Popularität der Gattung zu Beginn der 1980er Jahre ein. Dieser Sachverhalt wird auch in Massés kurzem Überblick über die lange, aber veränderliche Tradition psychoanalytischer Deutungen der *gothic novel* deutlich: Michelle A. Massé, „Psychoanalysis and the Gothic“, *A Companion to the Gothic*, hrsg. v. David Punter (Oxford: Blackwell, 2000) 229-241.

<sup>1</sup> Terry Eagleton, *Einführung in die Literaturtheorie*, Aus dem Englischen von Elfi Bettinger und Elke Hentschel, 4., erweiterte und aktualisierte Aufl. (Stuttgart: Metzler, 1997) 145.

<sup>2</sup> Im Falle der Literaturgeschichten des 19. Jahrhunderts muss man allerdings aus bekannten Gründen hinzufügen: natürlicherweise.

Auf textpsychologischer Ebene<sup>1</sup> verweisen diese Literaturgeschichten auf die (teilweise extremen) psychischen Zustände der verschiedenen Figuren, d.h. sie kommen auf die dargestellten *emotions* oder *passions* der einzelnen Gattungswerke zu sprechen, sie erwähnen Terror, Horror, Angst, Überraschung, Ehrfurcht, Verlangen, Hoffnungslosigkeit, Verzweiflung etc. Oder sie stellen fest, dass Shelley in *Frankenstein* „the internal workings of the mind“ darstelle, sich durch „mental analysis“ hervortue (beide Zitate: Chambers ([1858-1860]), 474), oder dass in Beckfords *Vathek* „[t]he gradual development in his [d.h. Vatheks, d. Verf.] mind of sensuality, cruelty, atheism, and insane and Titanic ambition, is very finely traced“ (Shaw (1887), 500). Oder sie kritisieren die schwache Charakterzeichnung, die flachen Charaktere (Shaw (1887) bei Radcliffe (482)). Auf leserpsychologischer Ebene geht es ihnen um die (intendierte oder vermeintliche) Leserreaktion: Sie erwähnen den möglichen Terror (o.Ä.) des Lesers oder schließen diesen für den heutigen (bzw. zur Zeit der betreffenden Literaturgeschichte lebenden) Leser aus; oder sie betrachten es zeitunabhängig als Problem, dass sich das Übernatürliche am Ende der Radcliffeschen Romane stets als natürlich erweist, denn weiß der Leser erst einmal um diesen „mechanism“, kann er bei keinem Werk Radcliffes mehr Furcht oder Terror empfinden (Shaw (1887), 483). Auf autorpsychologischer Ebene geht es um die Kongruenz zwischen extravaganter Werk und extravaganter Autor<sup>2</sup>: So heißt es bei Evans (1940), dass die Stärke von Beckfords *Vathek* unter anderem „in the suggestion“ liege, dass „through the narrative Beckford was giving some image of his own grandiose and perverted mind“ (147f.).

Über diese psychologischen Bemerkungen oder verstreuten Betrachtungen gehen die Literaturgeschichten des genannten Zeitraums in der Regel nicht hinaus. Sie sind ihnen nicht Ausgangspunkt, sondern Endpunkt ihrer psychologischen Ausführungen. So erwähnen sie eben beispielsweise, dass an den Charakteren der *gothic novel* oder einzelner *gothic novels* die oben genannten *emotions* oder *passions* manifest werden, gehen aber nicht näher darauf ein, sie sprechen davon, dass ein Werk „the internal workings of the mind“ darstelle,

---

<sup>1</sup> In Analogie zu Norbert Groeben unterscheide ich hier zwischen Text-, Leser- und Autorpsychologie. Vgl. Norbert Groeben, „Literaturpsychologie“, *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft: Neubearbeitung des Reallexikons der deutschen Literaturgeschichte*, Band 2, hrsg. v. Harald Fricke (Berlin: de Gruyter, 2000) 469.

<sup>2</sup> Aussagen auf dieser Ebene sind selten.

sich durch „mental analysis“ hervortue, und belassen es bei solch generellen Aussagen.

Auch wenn die Literaturgeschichtsschreibung der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts der älteren Literaturgeschichtsschreibung in mancherlei Hinsicht ähnelt<sup>1</sup>, so sind es doch insbesondere die Veränderungen, die nun (d.h. früher oder später in der zweiten Jahrhunderthälfte) auffallen. Eine hervorstechende Veränderung stellt allein schon die Verwendung des Begriffes Psychologie dar: Wurde der Begriff vor 1950 nie, in welcher Form auch immer, auf *gothic novels* angewendet, so geschieht dies nach 1950 häufig<sup>2</sup>. Wichtiger als diese terminologische Veränderung sind aber selbstverständlich die Veränderungen in der tatsächlichen psychologischen Betrachtung respektive Deutung. Hier fällt zum einen auf, dass Literaturgeschichten bestimmten Textmerkmalen, die zuvor psychologisch ungedeutet blieben, nun psychologische Relevanz bescheinigen. So deutet Lamont in Rogers (1987) *Frankensteins* Monster als einen Doppelgänger Victor Frankensteins: „When the monster, in revenge at Frankenstein’s refusal to supply him with a mate, haunts him and destroys those he loves he seems to be an evil familiar, operating as some sort of psychological reflection of aspects of his creator“ (316). Carter/McRae (1997) führen eine weitere Möglichkeit der psychologischen Deutung des Monsters vor und zeigen damit gleichzeitig ihre Orientierung an der Forschungsliteratur: „Modern readings of *Frankenstein* have reacted against the cinematic image of the monster and have read the tale as a psychological exploration of creation, childbirth and responsibility, with an emphasis on the creature as an outcast“ (210). Wie weit entfernt hingegen ältere Literaturgeschichten von solchen psychologischen Deutungen sind, lässt sich an Seccombe/Nicoll (1906) exemplarisch demonstrieren. Anstatt das Monster metaphorisch zu deuten, anstatt im Monster eine Veranschaulichung psychischer Vorgänge und Zustände zu sehen, begreifen sie es im wörtlichen Sinne, messen es mit Maßstäben des Realismus bzw. einer lebensweltlichen Erfahrungswirklichkeit: „In *Frankenstein*, vaguely as the whole conception is realized from the first, it loses what slight reality it pos-

---

<sup>1</sup> Es wird z.B. weiterhin über die verschiedenen *emotions* oder *passions* gesprochen, auch die psychologische Betrachtung der Gattung oder einzelner Gattungswerke geht weiterhin oft nicht über Ansätze hinaus.

<sup>2</sup> Zuerst bei Ward (1953-1955), 20.

sesses when the monster begins to speak, and the story becomes insufferably wearisome and mawkish“ (349).

Auch das zentrale Gattungsmerkmal der Burg mit ihrer speziellen Architektur wird erst in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts psychologisch gedeutet. So schreibt Lamont in Rogers (1987) über dieses Gattungsmerkmal: „Their [neben der Burg erwähnt sie noch das Kloster, d. Verf.] dark and ‘irrational’ architecture and labyrinthine passages have been taken as analogues of what Coleridge called ‘The unfathomable hell within’“ (313). Bei Sanders (1994) heißt es im Zuge der Erörterung von Lewis’ *Monk* (und trotz Kritik):

The novel lacks any real psychological depth in its investigation of a tormented soul, but it powerfully evokes, and semi-pornographically exploits, incidents and images which serve to suggest the labyrinthine nature of Ambrosio’s buried life. Throughout the narrative structural play is made with hidden chambers, subterranean passages, and sealed vaults; underground life, like concealed passion, breaks threateningly into the open or serves to undermine all pretension to chaste sobriety. (343)

Neben dieser Psychologisierung von Textmerkmalen ist auch, wie bereits angedeutet, die Aufnahme psychoanalytischen Denkens eine Neuerung der zweiten Jahrhunderthälfte. So heißt es bei Fowler (1987):

Indeed, throughout nineteenth-century romance [die *gothic novels* gehören bei Fowler zu den *romances*; er erörtert zudem alle *gothic novels* im Kapitel „Nineteenth-Century Fiction“, auch wenn er hier wohl nur die späteren meint, d. Verf.] the powers of darkness often stand for powers of the unconscious; [...]. (276)

So schreiben Peck/Coyle (2002): „Works such as Horace Walpole’s *The Castle of Otranto* (1764), Charlotte Smith’s *Emmeline* (1788), Ann Radcliffe’s *The Mysteries of Udolpho* (1794) and Matthew G. Lewis’s *The Monk* (1796) seem to explore the unconscious mind“ (145f.). Außerdem stellen sie fest:

Collins is a writer on the outside, a disturbed and alienated figure, but by touching upon dark and hidden areas of experience he anticipates at least one aspect of where English literature will turn next. He also highlights a central paradox of sensibility: on the one hand, sensibility was a respectable middle-class feeling, to be cultivated and almost flaunted, but sensibility also begins to delve into the dark side of mind. As we will see in the next chapter, something similar is evident in the novel by the end of the eighteenth century as the novel of sensibility was succeeded by Gothic fiction; no sooner had the individual mind been put at the centre of literature than writers were discovering the more alarming and repressed aspects of that mind. (131f.)

Beide Literaturgeschichten sind zwar nicht sehr ausführlich oder detailliert, bleiben vor einer weitergehenden psychoanalytischen Deutung stehen, nutzen kei-

nen bestimmten psychoanalytischen Ansatz, ihre Verwendung psychoanalytischer Begrifflichkeiten (*unconscious, repressed*) bzw. ihre Beeinflussung durch die Psychoanalyse ist aber unstrittig. Letzteres kann von keiner anderen Literaturgeschichte der zweiten Jahrhunderthälfte behauptet werden, auch wenn bestimmte Aussagen wohl psychoanalytisch inspiriert sein dürften.

Diese anzunehmende psychoanalytische Beeinflussung betrifft die Literaturgeschichten von Quennell/Johnson (1973) und Coote (1993). Beide Literaturgeschichten thematisieren das Unterbewusstsein. Quennell/Johnson mutmaßen über die Psyche des Autors Walpole hinsichtlich der Entstehung seines Werkes *Otranto*: „The work absorbed him for the next two months, to the exclusion of every interest, and that winter he published his extravagant medieval romance, a fantasia that he had evidently drawn from the depths of his subconscious mind“ (285). Coote geht es allgemein um das Verhältnis von Unterbewusstsein und Gattung: „While shocking effects were immensely popular, it is in its ability to provide a forum for the workings of the subconscious and the socially deviant that the Gothic novel has achieved its full literary status“ (373). Der Begriff Unterbewusstsein bzw. (*the*) *subconscious* ist nun zwar ein Begriff, der in der Psychologie existiert, nicht aber in der Psychoanalyse. Dennoch ist anzunehmen, dass er in den beiden Literaturgeschichten psychoanalytisch zu verstehen ist. Schließlich wird er, wie Eagleton feststellt, in der Umgangssprache<sup>1</sup> häufig und fälschlicherweise als Synonym des Begriffes des Unbewussten (bzw. (*the*) *unconscious*) verwendet<sup>2</sup>. Eine Beeinflussung durch die Psychoanalyse scheint ferner auch bei Carter/McRae (1997) in ihrer exemplarischen Besprechung *Frankensteins* gegeben zu sein. Sie verwenden zwar keine (falschen) psychoanalytischen Termini, die eine solche Beeinflussung nahe legen würden. Ihre Metaphorik der Tiefe deutet aber auf eine tiefenpsychologische, also psychoanalytische Sichtweise hin:

In the context of the Romantic period of literature, ‘Gothic’ writers are central insofar as they continue a tradition which challenges the emphasis on reason, control and order

---

<sup>1</sup> Diese Umgangssprache können natürlich auch psychoanalytisch nachlässig vorgehende oder an Psychoanalyse und psychoanalytischen Deutungen nur marginal interessierte Literaturwissenschaftler und Literaturhistoriker verwenden.

<sup>2</sup> Vgl. Eagleton 1997, 144. Quennell/Johnson sprechen außerdem nicht nur davon, dass Walpole *Otranto* „from the depths of his subconscious mind“ ‚bezogen‘ habe, sie sprechen gleichzeitig und ergänzend auch davon, dass ein Traum (also der erwähnte Königsweg zum Unbewussten) die Quelle des Romans sei. Auch das deutet darauf hin, dass sie eigentlich nicht das Unterbewusstsein, sondern das psychoanalytische Unbewusste meinen.

which characterises early eighteenth-century literature. Gothic novels such as *Frankenstein* explore the deepest recesses of human psychology, always stressing the macabre, the unusual and the fantastic and preferring the realities of the subjective imagination. (265f.)

Auch ihr Verweis auf die Bedeutung des Unheimlichen – ein auch bei Freud wichtiger Begriff – und des Irrationalen verträgt sich mit psychoanalytischen Vorstellungen: „*Frankenstein* underlines a shift in sensibility and a movement towards the uncanny, the marvellous, the rationally uncontrollable and the psychologically disjunctive“ (266).

Neben der eindeutigen psychoanalytischen Beeinflussung der zwei oben genannten Literaturgeschichten kann eine solche Beeinflussung weiterer Literaturgeschichten also zumindest mit großer Wahrscheinlichkeit vermutet werden. Wann sie zuerst zu verzeichnen ist (ob nun bei Quennell/Johnson (1973) oder bei Fowler (1987)), ist nicht klar. Klar ist aber, dass die Literaturgeschichtsschreibung der Forschung, die psychoanalytisches Gedankengut schon recht früh im 20. Jahrhundert aufnahm (siehe oben), um einige Jahrzehnte hinterherhinkt. Entscheidender als diese Verspätung ist aber die Tatsache, dass sie dieses Gedankengut allmählich aufnimmt.



## **7.4 Feministische und *gender*-theoretisch inspirierte Ansätze**

Neben psychologischen stehen feministische Perspektiven auf Gattung und Gattungswerke bei der Forschung bis heute hoch im Kurs<sup>1</sup>. Auch hier gibt es aufgrund der theoretischen Vielfalt und Interdisziplinarität der feministischen Literaturtheorie und durch die Überblendung mit anderen Themenbereichen (z.B. „race, class, nationalism, imperialism and more“<sup>2</sup>) verschiedenste Ansätze. Die grundsätzlichen Fragen des feministischen Interesses an Gattung oder einzelner Werke der Gattung zielen jedoch auf den Umgang der *gothic novels* mit den politischen, ökonomischen, religiösen, familiären, literarischen etc. Strukturen einer patriarchalischen Gesellschaft, die das Geschlechterverhältnis als ungleiches konstruiert, die der Frau oder dem (vermeintlich) Weiblichen eine untergeordnete Rolle zuweist. In diesem Zusammenhang wird meist auch die explizite oder implizite Frage beantwortet oder erörtert, ob die untersuchten *gothic novels* eine subversive oder eine konservative Position gegenüber dieser patriarchalischen Gesellschaft und ihren Strukturen einnehmen – worüber keinesfalls Einigkeit herrscht. Vieldiskutiert ist außerdem die Frage des *female gothic*: Gibt es tatsächlich eine eigene Gattung *female gothic*<sup>3</sup> (und, im Kontrast dazu, eine Gattung *male gothic*), und wenn ja, welche Merkmale zeichnen sie aus<sup>4</sup>? Vieldiskutiert ist das Verhältnis zwischen dem Geschlecht des empirischen Autors und den *Gender*-Kategorien *female gothic* und *male gothic* respektive zwischen dem Geschlecht des empirischen Autors und dem des Protagonisten. Hiermit eng verknüpft und kaum zu trennen von feministischen Ansätzen sind *gender*-theoretisch inspirierte Ansätze.

Es gibt in der Betrachtung des *female* und *male gothic* verschiedenste Positionen. Breite Übereinstimmung herrscht jedoch in einigen grundsätzlichen Punkten. Im *male* und *female gothic* unterscheidet sich das Verhältnis des Protagonisten zu den vorherrschenden gotischen Räumen: Im *male gothic* versu-

<sup>1</sup> Ihr Einsetzen ist in den 1970er Jahren zu verorten (Vgl. Donna Heiland, *Gothic and Gender: An Introduction* (Oxford: Blackwell, 2004) 7).

<sup>2</sup> Heiland 2004, 7.

<sup>3</sup> Vgl. David Punter, und Glennis Byron, „Female Gothic“, *The Gothic*, in: dieselben (Oxford: Blackwell, 2004) 278.

<sup>4</sup> Punter und Byron 2004, 278. Ursprünglich meinte der Begriff ja wesentlich weniger: „When Ellen Moers first used the term ‘female Gothic’ in *Literary Women* (1976), she defined it simply as the work that women writers had done in the Gothic mode since the eighteenth century“ (Punter und Byron 2004, 278).

che der männliche Protagonist „to penetrate some encompassing interior“<sup>1</sup>; im *female gothic* hingegen versuche die weibliche Protagonistin typischerweise eher „to escape from a confining interior“<sup>2</sup>. Das *male gothic* konzentriere sich u.a. auf „the male protagonist’s transgressions of social taboos“<sup>3</sup> – was in der Regel tragisch ende: Der Protagonist werde dafür bestraft. Außerdem spielten im *male gothic* explizite Gewalt (Frauen sind in der Regel „objectified victims“<sup>4</sup>) sowie das Übernatürliche eine wichtige Rolle. Im *female gothic* stelle der „transgressive male“ „the primary threat to the female protagonist“<sup>5</sup> dar. Sie werde verfolgt und eingekerkert. Diese Unterdrückung bleibt aber oft nicht bestehen, denn „her experiences are represented as a journey leading towards the assumption of some kind of agency and power in the patriarchal world“<sup>6</sup>. Im Gegensatz zum *male gothic* komme es meist zu einem Happy End, „the protagonist is reintegrated into a community“<sup>7</sup> (wobei diese Wiedereingliederung auch gern als Gegenteil eines Happy Ends betrachtet wird<sup>8</sup>). Des Weiteren unterscheidet sich das *female gothic* hinsichtlich des gattungskonstitutiven Schauers und des Übernatürlichen vom *male gothic*: Es sei eher charakterisiert durch „suspense [...] than outright horror“<sup>9</sup>, Übernatürliches/Mysteriöses würde im Gegensatz zum *male gothic* meist als Täuschung entlarvt<sup>10</sup>.

Einen bedeutenden, weil sehr innovativen Beitrag zur Diskussion des *female gothic* hat Diane Long Hoeveler geleistet. Die Schwierigkeit, die Gattung des *female gothic* als subversiv oder konservativ zu identifizieren, macht sie besonders deutlich – auch wenn sie sich klar für ersteres entscheidet. Sie sieht die *female gothic novel* als eine versteckte Kritik, als eine gut getarnte Unterminierung des Patriarchats. Die Protagonistin entspreche den Rollenerwartungen, die die patriarchalische Gesellschaft an sie als Frau herantrage. Dieser ‚Gehorsam‘, dieses (übersteigerte) Sich-Fügen in die Rolle des Opfers sei aber eine Strategie: Das fiktionale Ziel dieser Strategie, des *female gothic* sei die allmähliche Feminisierung der Gesellschaft, ein „fantasized [da im Rahmen der Fikti-

---

<sup>1</sup> Punter und Byron 2004, 278.

<sup>2</sup> Punter und Byron 2004, 278.

<sup>3</sup> Punter und Byron 2004, 278.

<sup>4</sup> Punter und Byron 2004, 278.

<sup>5</sup> Punter und Byron 2004, 279.

<sup>6</sup> Punter und Byron 2004, 279.

<sup>7</sup> Punter und Byron 2004, 279.

<sup>8</sup> Punter und Byron 2004, 281.

<sup>9</sup> Punter und Byron 2004, 279.

<sup>10</sup> Vgl. hierzu wie auch zu den anderen Ausführungen Punter und Byron 2004, 278 (bzw. 277f.).

on, d. Verf.] overthrow of the public realm, figured as a series of ideologically constructed masculine 'spaces,' in favor of the creation of a new privatized, feminized world“<sup>1</sup>.

Wie steht es nun um die Literaturgeschichten? Beschäftigen sie sich mit diesen und anderen feministischen und *gender*-theoretisch inspirierten Fragestellungen? Spielen die Konzepte des *female* und *male gothic* eine Rolle? Gestellt werden können diese Fragen natürlich nur für die Literaturgeschichten, die nach Einsetzen des modernen Feminismus und der modernen feministischen respektive *gender*-orientierten Literaturtheorie (also seit den 1970er Jahren) geschrieben wurden.

Zunächst einmal ist festzustellen, dass die Konzepte des *female* und *male gothic* in keiner Literaturgeschichte eine Rolle spielen, kein einziges Mal erwähnt werden (das ändert sich aber in den englischen Literaturgeschichten aus Deutschland, siehe Kapitel 8.3). Sodann ist festzustellen, dass sich die neueren Literaturgeschichten, also die seit den 1970er Jahren, meist nicht von den älteren unterscheiden: Wie sie erwähnen sie bloß die verfolgte oder bedrohte Heldin (in- oder exklusive Verfolger) des ein oder anderen Gattungswerks; eine nahe liegende feministische oder *gender*-theoretisch inspirierte Deutung erfolgt nicht. Nur in einzelnen der neueren Literaturgeschichten lassen sich Ansätze derartiger Deutungen finden. So schreibt Fowler (1987) über Ann Radcliffes *Udolpho*: „Her masterpiece, *Mysteries of Udolpho* (1794), is a classic account of feminine terror and related emotions“ (274). So stellt Coote (1993) fest:

In Radcliffe's best-known work, *The Mysteries of Udolpho* (1794), what are presented as supernatural events are finally shown to have natural causes. Nonetheless, the power of terror they raise in the highly charged sensibilities of the heroine allows the writer to develop genuine suspense, a powerful sense of subjectivity and a degree of internal narration which become a vehicle for intelligent but essentially passive female consciousness. (372f.)

Und so notiert Sanders (1994), ebenfalls über Radcliffes Roman(e):

Both Emily in *The Mysteries of Udolpho* and Ellena in *The Italian* prove to be victims of long-drawn-out male threats, but they are threats accentuated by cultivated memories of *banditti*, feudal princes, Machiavels, and an encroachingly sinister Catholicism. Both heroines are decorous and sensible, and both find resource in their reasonableness, but they also appreciate the sexual and moral dangers of their respective situations with a heightened and complementary sensibility. (343)

---

<sup>1</sup> Diane Long Hoeveler, *Gothic Feminism: The Professionalization of Gender from Charlotte Smith to the Brontës* (University Park, Pennsylvania: The Pennsylvania State UP, 1998) 4.

Eindeutig feministisch beeinflusst sind lediglich Peck/Coyle (2002) in ihrer Betrachtung von Shelleys *Frankenstein* sowie anderer *gothic novels*:

As in *Frankenstein*, many Gothic novels, in particular the more politicised Gothic novels of the early nineteenth century, focus on characters who are excluded from or in a problematic relationship with the dominant discourse of society. There is often a feminist dimension to such thinking: *Frankenstein*, for example, seems to reflect Mary Shelley's anxieties about her own role as someone creating and living by language, yet conscious that language, along with literary creation, is usually regarded as a masculine preserve. (146)

Feministische oder *gender*-theoretisch inspirierte Deutungen finden also nur spärlich und ansatzweise Eingang in neuere Literaturgeschichten. Aber immerhin finden sie allmählich Eingang. Es ist also eine langsame (Fort-) Entwicklung von den älteren zu den neueren Literaturgeschichten zu bemerken.

## **8. Die *gothic novel* in englischen Literaturgeschichten aus den USA und aus Deutschland**

### **8.1 Literaturhistoriographische Traditionen**

In der Geschichte der Literaturgeschichtsschreibung haben sich „different national traditions of ‘doing’ literary [...] history“<sup>1</sup> ausgebildet. Britische, amerikanische, deutsche, französische etc. Literaturhistoriker sind im Laufe der Geschichte ihrer Disziplin mit ihrer jeweiligen Nationalliteratur und deren literaturhistoriographischer Darstellung anders umgegangen als ihre ausländischen Kollegen mit deren Nationalliteratur. Die unterschiedlichen Traditionen, die Nünning erwähnt, zeigen sich aber nicht nur, wenn man beispielsweise englische Literaturgeschichten von Briten mit deutschen Literaturgeschichten von Deutschen miteinander vergleicht. Sie manifestieren sich auch in den Geschichten einer einzigen Nationalliteratur, d.h. in Geschichten der englischen Literatur: „As any comparison between British, American and German histories of English literature will show, the English are wholly different writers of literary history, especially when it comes to their own national literary history“<sup>2</sup>. Zu einer ähnlichen Erkenntnis gelangt zu Beginn des 20. Jahrhunderts, also schon knapp 100 Jahre früher, der deutsche Verfasser einer englischen Literaturgeschichte, wenn er bemerkt, dass „die meisten vorhandenen einschlägigen Bücher [d.h. englischen Literaturgeschichten, d. Verf.] auffallend voneinander verschieden sind, je nachdem sie von Engländern oder aber von Deutschen geschrieben sind“ (Schröder (1906), 1: 5).

Wenn es also eindeutige Unterschiede zwischen englischen Literaturgeschichten aus Großbritannien und solchen aus anderen Ländern gibt, dann stellt sich fast zwangsläufig die Frage, ob diese Unterschiede auch die Darstellung der *gothic novel* betreffen. In den ersten sieben Kapiteln der Arbeit wurden ausschließlich englische Literaturgeschichten aus Großbritannien untersucht. In diesem Kapitel nun soll zum Vergleich die Darstellung der *gothic novel* in engli-

---

<sup>1</sup> Ansgar Nünning, „No Literary or Cultural History Without Theory: Ten Teutonic Theses on the Deconstruction and Reconceptualisation of Two Complex Relationships“, *REAL Yearbook of Research in English and American Literature (Volume 17): Literary History / Cultural History: Force-Fields and Tensions*, hrsg. v. Herbert Grabes (Tübingen: Narr, 2001) 36.

<sup>2</sup> Nünning 2001, 58.

schen Literaturgeschichten aus den USA und aus Deutschland betrachtet werden. Das Augenmerk liegt dabei aber nicht nur auf den Unterschieden zu den Literaturgeschichten aus Großbritannien, sondern auch auf den Gemeinsamkeiten mit ihnen.

## **8.2 Die *gothic novel* in englischen Literaturgeschichten aus den USA**

In den Literaturgeschichten aus Großbritannien sind es, wie gezeigt wurde, drei Merkmale, die der Gattung häufig zugeschrieben wurden: Terror, Mittelalter-/Vergangenheitsbezug und Übernatürlichkeit. Auch in den Literaturgeschichten aus den USA bestimmen diese drei Merkmale die Gattungswahrnehmung. Das Verhältnis der Merkmale zueinander ist jedoch ein anderes. In den Literaturgeschichten aus Großbritannien ist das Merkmal des Terrors das vorherrschende, d.h. meistgenannte und in manchen Literaturgeschichten auch allein genannte Merkmal. Für die Literaturgeschichten aus den USA ist diese Dominanz des Terror-Merkmals nicht festzustellen, das Merkmal des Mittelalter-/Vergangenheitsbezugs ist ein ähnlich wichtiges Merkmal, wird ähnlich oft genannt. Dieser Unterschied zwischen den Literaturgeschichten aus Großbritannien und den USA hinsichtlich des Terror-Merkmals findet auch seine Entsprechung in der Wahl der Gattungsbezeichnungen. In Großbritannien dominieren lange Zeit Gattungsbezeichnungen wie *terror novel*, *novel of terror* usw., erst in den 1970ern werden diese Gattungsbezeichnungen durch Bezeichnungen wie *gothic novel* oder *gothic romance* verdrängt. In den USA gibt es diese Entwicklung nicht, da Gattungsbezeichnungen, die sich über den Begriff des Terrors konstituieren, zu keiner Zeit eine vorherrschende Rolle spielen. Vielmehr dominieren in den Literaturgeschichten aus den USA von Anbeginn Gattungsbezeichnungen, die sich des Begriffes *gothic* bedienen. Jede Literaturgeschichte, die die Gattung behandelt, verwendet Gattungsbezeichnungen wie *gothic novel* oder *gothic romance*; lediglich in ein paar Literaturgeschichten werden alternativ oder ergänzend Gattungsbezeichnungen wie *novel of terror* verwendet. Der Begriff *gothic (novel etc.)* wird also im Gegensatz zum Begriff *terror (novel etc.)* nicht nur von jeder Literaturgeschichte zum Verweis auf die Gattung verwendet,

sondern er kann anders als der Begriff *terror (novel etc.)* auch als alleiniger Begriff auf die Gattung verweisen. Betrachtet man ferner die Gattungsbezeichnungen, die sich auf den Begriff *gothic* stützen, genauer, dann zeigen sich zwei weitere Differenzen gegenüber den Literaturgeschichten aus Großbritannien. Zum einen entscheiden sich die Literaturgeschichten aus den USA bei der Wahl zwischen den Gattungsbezeichnungen *gothic novel* und *gothic romance*<sup>1</sup> wesentlich häufiger für die Bezeichnung *gothic romance* als die Literaturgeschichten aus Großbritannien. Zum anderen lässt sich für die Literaturgeschichten aus den USA eine klare Entwicklung feststellen: Bis zu der Literaturgeschichte von Hall/Hurley (1930) verwenden die Literaturgeschichten ausschließlich die Gattungsbezeichnung *gothic romance*, erst danach wird die Bezeichnung *gothic novel* verwendet. Diese verdrängt dann allerdings nicht die Bezeichnung *gothic romance*, sondern etabliert sich lediglich neben ihr als gleichbedeutend. Die Literaturgeschichten aus den USA begreifen die Gattung also deutlich stärker im Traditionsrahmen der (phantastischen) *romance* und damit in Absetzung von der (realistischen) *novel*.

Weitgehende Übereinstimmung zeigt sich zwischen den Literaturgeschichten aus Großbritannien und den USA hingegen wieder beim Gattungskorpus und bei den Autorennennungen (vgl. Kapitel 2). So stellt sich bei einer gattungstranszendenten Herangehensweise an die Literaturgeschichten aus den USA heraus, dass diese wie die Literaturgeschichten aus Großbritannien Radcliffe, Walpole und Lewis am häufigsten und Reeve am seltensten behandeln. Bei einer gattungsbezogenen Herangehensweise<sup>2</sup> zeigt sich, dass die amerikanischen Literaturhistoriker wie ihre britischen Kollegen vor allem die von mir vorab ausgewählten und in der Einleitung dieser Arbeit benannten sieben Autoren behandeln<sup>3</sup>. Nur vereinzelt werden andere Autoren als *gothic novelists* besprochen: Zwei Literaturgeschichten erwähnen Sophia Lee, einmal erwähnt werden Jane Porter, Charlotte Smith, Edmund Montague, Charlotte Dacre, H. J. Sarratt

<sup>1</sup> Wobei unter Wahl keine ausschließende Wahl gemeint ist: Eine einzige Literaturgeschichte kann auch beide Gattungsbezeichnungen verwenden.

<sup>2</sup> Nur drei ältere Literaturgeschichten mussten hier ausgeschlossen werden: Richardson (1888) und Halleck (1900) besprechen zwar relevante Autoren, stellen aber keinen Gattungszusammenhang her, Tappan (1905) erwähnt nicht einmal relevante Autoren. In allen anderen Literaturgeschichten wird die Gattung als Gattung thematisiert. Nach Tappan (1905) gibt es also keine Literaturgeschichte mehr, in der der Gattungsrahmen fehlt.

<sup>3</sup> Hier sind es auch wieder Radcliffe, Walpole und Lewis, die am häufigsten als Autoren der Gattung besprochen werden. Reeve ist unter den sieben Autoren wiederum (diesmal allerdings gemeinsam mit Shelley) die am seltensten behandelte.

und William Godwin; Porter, Montague, Dacre und Sarratt sind dabei ‚Neuerungen‘ gegenüber den Literaturgeschichten aus Großbritannien, werden nur hier als *gothic novelists* erwähnt. Insgesamt ist der Kanon der *gothic novel* in den USA also nahezu identisch mit dem in Großbritannien: Er enthält dieselben Autoren, er ist von geringem Umfang und er ist sehr stabil.

Die Literaturgeschichten aus den USA schenken diesem Kanon bzw. der *gothic novel*<sup>1</sup> allgemein jedoch wesentlich weniger Aufmerksamkeit als die Literaturgeschichten aus Großbritannien. Im 19. Jahrhundert widmen die Literaturgeschichten aus den USA der *gothic novel* zwar ähnlich viel Text (gar ein wenig mehr), im 20. Jahrhundert fallen sie gegenüber den Literaturgeschichten aus Großbritannien dann allerdings deutlich zurück<sup>2</sup>. Denn während in Großbritannien im 20. Jahrhundert die Textmenge um mehr als das Dreifache gegenüber dem 19. Jahrhundert zunimmt, nimmt sie in den USA nur um das 1,4-Fache zu. Anders ausgedrückt: Im 20. Jahrhundert sind die Ausführungen zur *gothic novel* in den britischen Literaturgeschichten ungefähr doppelt so lang wie die Ausführungen in den amerikanischen. Die Aufwertung, die die *gothic novel* in Großbritannien erfährt, ist für die USA folglich nicht auszumachen.

In Bezug auf den Kontext der Romantik ergibt sich ein ähnliches Bild. Für die Literaturgeschichten aus Großbritannien stellte sich als Entwicklungstendenz heraus, dass sich die *gothic novel* von ihrem Status des defizitären Vorläufers oder Vertreters der Romantik im Verlaufe des 20. Jahrhunderts zunehmend emanzipiert. Diese Aufwertung ist für die Literaturgeschichten aus den USA nicht festzustellen. Sie geben ein deutlich disparateres Bild ab. Negative und positive respektive nicht-abwertende Einbindungen der *gothic novel* oder einzelner *gothic novelists* in die Romantik zeigen sich ohne ein zeitliches Verteilungsmuster. Allerdings gilt es zu bedenken, dass in den letzten drei Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts in den USA offenbar keine (neuen) englischen Literaturgeschichten erschienen sind<sup>3</sup>, in einer Zeit also, als bei den literaturge-

---

<sup>1</sup> Wie in Kapitel 5.2.3 zur Textmenge werden hier nicht nur die Literaturgeschichten beachtet, die die Gattung *gothic novel* darstellen, sondern auch die, die die sieben Autoren des Suchrasters (oder manche von ihnen) ohne Gattungszusammenhang besprechen (für genauere Ausführungen vgl. 5.2.3).

<sup>2</sup> Die wenigen Literaturgeschichten des frühen 21. Jahrhunderts (im Falle Großbritanniens sind es zwei, im Falle der USA ist es eine) habe ich hierbei mitbedacht.

<sup>3</sup> Die Gründe hierfür sind unklar. Liegt es an einem verstärkten Interesse an den USA? Ist es eine späte postkoloniale Emanzipationshandlung? Oder werden schlicht Werke aus Großbritannien gekauft, wird der Markt von den amerikanischen Verlagen angesichts der britischen Werke als gesättigt begriffen?



schichtlichen Werken aus Großbritannien die positiven bzw. nicht-abwertenden Einbindungen die Oberhand gewonnen haben. Eine ähnliche Entwicklungstendenz wie in Großbritannien wäre folglich bei einer anderen, kontinuierlichen Publikationsgeschichte durchaus möglich gewesen.

Neben dem Kontext der Romantik ist auch in den Literaturgeschichten aus den USA der Kontext der *novel* der wichtigste bzw. häufigste Kontext, in den die *gothic novel* oder einzelne Gattungsvertreter eingebunden werden. Wie bei den Literaturgeschichten aus Großbritannien zeigen sich auch hier verschiedene Arten der Einbindung. Die bedeutendste Differenz gegenüber den britischen Literaturgeschichten ist dabei die häufige Thematisierung der *gothic novel* oder einzelner Gattungsvertreter als eine Art Übergangsphänomen in der Geschichte der *novel* im späten 18. und frühen 19. Jahrhundert. In den meisten Fällen kommt diese Einbindung, die allerdings nie allein die *gothic novel* oder einzelne ihrer Vertreter betrifft, einer negativen Wertung gleich. So heißt es bei Beers (1886) über die Zeit zwischen den ersten großen Namen in der Geschichte der *novel* und Sir Walter Scott:

They [Scotts *Waverley*-Romane, d. Verf.] were a novelty when they appeared. English prose fiction had somewhat declined since the time of Fielding and Goldsmith. There were truthful, though rather tame, delineations of provincial life, like Jane Austen's *Sense and Sensibility*, 1811, and *Pride and Prejudice*, 1813; or Maria Edgeworth's *Popular Tales*, 1804. On the other hand, there were Gothic romances [...]. (243f.)

Bei Richardson (1888) heißt es über die Überbrückungsphase vor Scott, die Radcliffe gemeinsam mit anderen Schriftstellerinnen darstellt: „These, with many others, kept the circulating libraries of the time supplied with new books, till early in this century the fame of all others was clouded by the great splendor of Walter Scott's success as the *Novelist of History*“ (334). Und Osgood (1935) schließlich schreibt, die negative Wertung für einzelne *gothic novels* zwar relativierend, aber eben nicht aufhebend:

The publication of *Waverley*, 1814, is often regarded as the day of advent of the modern novel. Since Smollett and Miss Burney the novel had sadly declined – not in numbers, but in quality. The presses poured out more fiction than ever, but for the most part poor stuff of sentiment and impossibility. Scott has his fun with it in his Introduction to *Waverley*. The Gothic tale of terror, a pretty crude affair with its devices of dungeons, tombs, ghosts, ruins, cruel persecution of lovers, and mysteries, had nevertheless attained some power in Mrs. Radcliffe's *Mysteries of Udolpho*, and in Lewis's *The Monk*, and became sublimated both in the verse and prose of the great romantics. Not the least of whom it affected was Scott himself [...]. (424)

Lediglich bei Hall/Hurley (1930) wird die Übergangsphase mit ihren verschiedenen *Novel*-Typen nicht negativ bewertet:

The Late Eighteenth Century, the period just prior to the outbreak of the French Revolution, saw several well-recognized types of the novel combine and new *genres* emerge. The forty years following the deaths of the great classic novels [sic] of the eighteenth century were a period of transition. The prose comedy of manners, the Fielding type of novel, was combined with the sentimental romance, the Richardson-Sterne-Mackenzie type, and produced the novel of purpose; the sentimental novel also combined with the novel of terror – foreshadowed by Smollett and created anew by Walpole in 1764 – and produced the popular gothic romance. The novel of manners continued reduced in bulk, externalized somewhat, and particularized by a group of feminine writers. The historical romance was begun and developed to that point at which Scott found it. (168)

Zuletzt sei noch die Behandlung von Forschungsthemen in den Literaturgeschichten aus den USA betrachtet. Die Psychologisierung der *gothic novel* ist wie in Großbritannien nicht sehr ausgeprägt. Dennoch ist zu erkennen, dass sie ebenso gegen Mitte des 20. Jahrhunderts zunimmt<sup>1</sup>. So findet beispielsweise zwar zögerlich, aber doch merklich psychoanalytisches Gedankengut Eingang in die Literaturgeschichten, sei es in den allgemeinen Ausführungen zur Epoche der Romantik, zu der die *gothic novel* gezählt wird (Baugh (1948), 1124), oder sei es in der Erörterung eines bestimmten Autors der *gothic novel* (Day (1963-1964), 2: 252). *Gender*-bezogenes oder feministisches Gedankengut hingegen findet keinen Eingang in die Literaturgeschichten, zumindest nicht in einer interpretatorischen oder analytischen Auseinandersetzung mit den *gothic novels* selbst. Lediglich auf literatursoziologischer Ebene lässt sich bei Moran (2002), der jüngsten Literaturgeschichte, eine erhöhte Sensibilität für derartige Fragestellungen erkennen. So schreibt er über die Situation des Literaturmarktes im ausgehenden 18. und frühen 19. Jahrhundert und somit auch über Radcliffe:

Women were the more prominent of Scott's rivals among novelists as they began competing for the first time for recognition in the field of professional writing. Anne [sic] Radcliffe, Maria Edgeworth, Jane Porter, and Fanny Burney were among the early pioneers in the feminist cause. (54)

Beim Verhältnis von *gothic novel* und Geschichte schließlich fällt an den Literaturgeschichten aus den USA insbesondere auf, dass nostalgische und eskapistische wie auch vergangenheitskritische Deutungen relativ gesehen häufi-

<sup>1</sup> Sicherlich nimmt sie weniger stark zu als in Großbritannien. Hier muss aber wiederum bedacht werden, dass in den letzten drei Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts allem Anschein nach keine (neuen) Literaturgeschichten in den USA erschienen sind, dass also drei Jahrzehnte für eine stärkere Psychologisierung der *gothic novel* wegfallen.

ger vorkommen als in Großbritannien. Anders ausgedrückt: Historische Deutungen insgesamt sind in den Literaturgeschichten aus den USA häufiger zu finden als in denen aus Großbritannien. Betrachtet man ferner die nostalgischen und eskapistischen Deutungen sowie die vergangenheitskritischen Deutungen genauer, so zeigt sich ein weiterer Unterschied zwischen den Literaturgeschichten aus Großbritannien und den USA: In den Werken aus den USA ist keine Dominanz der nostalgischen und eskapistischen Deutungen gegenüber den vergangenheitskritischen Deutungen auszumachen. Über diesen Differenzen sind jedoch die Gemeinsamkeiten mit den literaturgeschichtlichen Werken aus Großbritannien nicht zu vergessen. In beiden Fällen wird eher das Anti-Aufklärerische, der Anti-Rationalismus der *gothic novel* oder einzelner *gothic novels* als deren Übereinstimmungen mit zeitgenössischem aufklärerischen Denken betont<sup>1</sup>. Ferner spielt das südeuropäische *setting* als Ort des Katholizismus und Feudalismus hier wie dort keine Rolle. Eine weitere bemerkenswerte, das Verhältnis von *gothic novel* und Geschichte betreffende Auffälligkeit schließlich zeigt sich an den Literaturgeschichten aus den USA, wenn man sich die Ergebnisse des Aufsatzes von Baldick und Mighall zur Geschichte des *Gothic Criticism* in Erinnerung ruft: Bis zu den 1930er Jahren waren in der Forschung vergangenheitskritische Deutungen der Gattung an der Tagesordnung (während nostalgische und eskapistische Deutungen die Ausnahme waren). In den Literaturgeschichten aus den USA hingegen gibt es vor den 1930er Jahren überhaupt keine vergangenheitskritischen Deutungen, sie zeigen sich vielmehr erst seit dieser Zeit.

---

<sup>1</sup> Eine explizite Verbindung der Gattung oder einzelner ihrer Werke zur Aufklärung stellen die Literaturgeschichten aus den USA nie her. Sie benennen höchstens das rationale Moment einzelner *gothic novels*, interessieren sich jedoch nicht weiter dafür oder tun es gar als Schwäche, als Unstimmigkeit des betreffenden Werkes ab. So heißt es bei Woods/Watt/Anderson (1941) über Radcliffes Romane: „Although the explanation of her horrors is always made rational, her devices are none the less romantic [...]“ (2: 24). Oder so schreiben Moody/Lovett (1902) über Radcliffes *gothic novels*: „These have the faults and virtues of their type. They abound in mysterious incident, skilfully used; but they show an increasing tendency toward finding a rational explanation for apparently supernatural occurrences“ (251). Eine ähnliche Aussage findet sich bei Craig (1950): „Her novels are somewhat weakened by her rationalistic timidity about her supernatural effects; after exploiting them fully and thrilling the reader with them, she always explains them away before the end of the novel as mere misunderstandings of normal phenomena“ (445).

### **8.3 Die *gothic novel* in englischen Literaturgeschichten aus Deutschland**

Die drei Merkmale Terror, Vergangenheits-/Mittelalterbezug und Übernatürlichkeit, die in den Literaturgeschichten aus Großbritannien und den USA die Gattungswahrnehmung bestimmen, dominieren auch in den Literaturgeschichten aus Deutschland die Gattungswahrnehmung. Im Gegensatz zu den USA, aber wie in Großbritannien ist hierbei wiederum das Merkmal des Terrors das eindeutig vorherrschende. Wie in Großbritannien findet dieser Sachverhalt auch seine Entsprechung in der Wahl der Gattungsbezeichnungen. Bis in die zweite Hälfte des 20. Jahrhunderts dominieren Gattungsbezeichnungen, die auf besagtes Merkmal zurückgehen: Insbesondere die Bezeichnung „Schauerroman“ wird verwendet. Erst in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts etabliert sich parallel dazu die Bezeichnung *gothic novel* (oder *gothic romance*, „gotischer Roman“ etc.).

Auch beim Gattungskorpus und bei den Autorennennungen zeigen sich keine wesentlichen Differenzen gegenüber den Literaturgeschichten aus Großbritannien (und den USA). Bei einer gattungstranzendenten Herangehensweise erweisen sich Radcliffe, Walpole und Lewis als die meistbesprochenen Autoren, gefolgt von der ‚Gruppe‘ Shelley, Maturin und Beckford, Reeve schließlich wird am seltensten besprochen. Die gattungsbezogene Herangehensweise<sup>1</sup> zeigt, dass neben diesen sieben Autoren kaum andere Autoren zur Gattung gezählt werden bzw. als *gothic novelists* besprochen werden. Diese wenigen anderen *gothic novelists* werden zudem seltener erörtert als die besagten sieben *gothic novelists*.

Der Kanon der *gothic novel* ist also in Deutschland sehr ähnlich aufgebaut wie in Großbritannien. Wesentliche Unterschiede zeigen sich aber, wie schon beim Vergleich der britischen mit den amerikanischen Literaturgeschichten, bei der Aufmerksamkeit, die die Literaturgeschichten aus Deutschland und Großbritannien diesem Kanon bzw. der Gattung allgemein zuteil werden lassen. Im 19. Jahrhundert widmen die Werke aus Großbritannien und Deutschland der *gothic novel* noch ähnlich viel Text. In der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts kann

---

<sup>1</sup> Wie bei den Literaturgeschichten aus Großbritannien und den USA fehlt die Gattung in Literaturgeschichten des 19. Jahrhunderts öfter als in denen des 20. Jahrhunderts (und in denen der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts öfter als in denen der zweiten Hälfte).

davon jedoch nicht mehr die Rede sein. Während in Deutschland das Interesse an der Gattung nur minimal zunimmt, nimmt es in Großbritannien stark zu: Die deutschen Literaturgeschichten widmen der Gattung nur die 1,3-fache Textmenge in Relation zum 19. Jahrhundert, die britischen hingegen mehr als die dreifache Textmenge. Im Gegensatz zum Vergleich zwischen den USA und Großbritannien, der eine ähnliche Auseinanderentwicklung der amerikanischen und britischen Werke beim Vergleich von 19. und 20. Jahrhundert hervorbrachte, betrifft dieser Vergleich zwischen Deutschland und Großbritannien aber eben nur die Auseinanderentwicklung, die sich bei der Gegenüberstellung von 19. Jahrhundert und erster Hälfte des 20. Jahrhunderts ergibt. Bei den amerikanischen Literaturgeschichten kann man erste und zweite Jahrhunderthälfte zusammen erfassen, weil beide Jahrhunderthälften der *gothic novel* im Durchschnitt ungefähr dieselbe Textmenge widmen. Bei den deutschen Literaturgeschichten besteht jedoch ein deutlicher Unterschied zwischen erster und zweiter Jahrhunderthälfte: Die Literaturgeschichten der zweiten Jahrhunderthälfte widmen der Gattung mehr als dreieinhalb mal so viel Text wie die Werke der ersten Jahrhunderthälfte. Diese starke Zunahme führt selbst dazu, dass die durchschnittliche Textmenge zur *gothic novel* für das gesamte 20. Jahrhundert in Deutschland größer ist als die in Großbritannien; dies ist auch darauf zurückzuführen, dass bei den britischen Werken in der zweiten Jahrhunderthälfte keine signifikante Zunahme gegenüber der ersten Jahrhunderthälfte mehr zu verzeichnen ist. Insgesamt lassen sich also für den Textmengenvergleich zwischen Großbritannien und Deutschland ein wesentlicher Unterschied und eine wesentliche Parallele feststellen. In Großbritannien wie in Deutschland nimmt das Interesse an der Gattung im 20. Jahrhundert stark zu, erfährt die Gattung also eine Aufwertung, in Großbritannien geschieht dies jedoch schon deutlich früher im Jahrhundert.

Eine Parallele der Aufwertung ist bei der Einbindung der *gothic novel* in den Kontext der Romantik nicht festzustellen. Die romantische Aufwertung der *gothic novel* ist auf die Literaturgeschichten aus Großbritannien beschränkt. Die Literaturgeschichten aus Deutschland ähneln vielmehr den Literaturgeschichten aus den USA: Negative und positive respektive nicht-abwertende Einbindungen der *gothic novel* oder einzelner *gothic novelists* in die Romantik zeigen sich ohne ein zeitliches Verteilungsmuster. Bei der Einbindung der *gothic novel* in den

Kontext der *novel* dagegen ist das Verhältnis von britischen und deutschen Werken wieder eines der grundsätzlichen Übereinstimmung. Die ein oder andere Literaturgeschichte aus Deutschland macht lediglich ‚Hoffnung‘ auf Differenz oder Unterscheidbarkeit. So schreibt Bode (1927) einleitend über seine Literaturgeschichte: „Besondere Rücksicht verdienten in diesem Bändchen naturgemäß die zahlreichen Beziehungen der englischen zu der deutschen Literatur“ (III). So heißt es bei Gelfert (1997):

Eine Geschichte der englischen Literatur, die auf deutsch geschrieben ist, sollte zudem den vergleichenden Blick nicht außer acht lassen und darum bei sich bietender Gelegenheit auf parallele oder gegensätzliche Entwicklungen in der eigenen Literatur hinweisen. (11)

Im Falle der *gothic novel* lassen solche Aussagen eine Erörterung der engen Beziehungen zum deutschen Schauerroman erwarten, die über die knappen und beiläufigen Bemerkungen zu diesen Beziehungen in einzelnen Literaturgeschichten aus Großbritannien hinausgeht. Diese Erwartung wird aber eben weder bei Bode noch bei Gelfert erfüllt. Auch die anderen Literaturgeschichten erfüllen sie nicht<sup>1</sup>. Wie in Großbritannien werden diese Beziehungen in der Regel nicht erwähnt, und wenn, dann eben nur beiläufig.

Wie im Falle der Kontextualisierung der *gothic novel*, so zeigen sich auch im Falle der Behandlung von Forschungsthemen Übereinstimmungen und Differenzen zwischen den Literaturgeschichten aus Großbritannien und Deutschland. Beim Verhältnis von *gothic novel* und Geschichte herrscht größtenteils Übereinstimmung: Auch die Literaturgeschichten aus Deutschland deuten die *gothic novel* oder einzelne Gattungsvertreter eher als nostalgisch oder eskapistisch denn als vergangenheitskritisch, auch sie sehen in Gattung oder einzelner Gattungsvertreter eher das Gegenauflärerische als das Auflärerische, auch sie interessieren sich in der Regel nicht für das südeuropäische *setting* und dessen historische Implikationen. Die Differenzen zwischen Großbritannien und Deutschland liegen in den ‚Ausnahmen‘ zu manchen dieser Regeln. In Großbritannien gibt es keine Literaturgeschichten, in denen das südeuropäische *setting* als Ort und Hort eines aus englischer Sicht (vermeintlich) unaufge-

---

<sup>1</sup> Bode und Gelfert deuten ja beide an, dass eine englische Literaturgeschichte aus Deutschland die Thematisierung der Bezüge zur deutschen Literatur „naturgemäß“ behandeln sollte.

klären, unzeitgemäßen Katholizismus gedeutet wird, in Deutschland hingegen schon. So heißt es bei Gelfert (1997):

Das Charakteristische dieser Romane [*The Mysteries of Udolpho*, *The Italian*, d. Verf.] sind zum einen die zentralen Schurkengestalten und zum anderen der allem Schauer zum Trotz durchgehaltene aufklärerische Zug. Schauplatz und Milieu beider Romane ist der katholische Süden Europas. Aus englischer Sicht war dies die Welt des dunklen, unaufgeklärten und darum zur Unmoral neigenden Aberglaubens, in die Ann Radcliffe die Fackel des klaren englischen Verstands trug; denn am Ende wird alles, was als dämonisch und übernatürlich erschien, rational erklärt. (174)

In Großbritannien sind die seltenen Bemerkungen, in denen die *gothic novel* oder einzelne Gattungsvertreter übereinstimmend mit aufklärerischem Gedankengut in Verbindung gebracht werden, bloße Randbemerkungen oder Andeutungen; oder aber die Literaturgeschichten ziehen eine Aufklärungsverbindung sogar nur beiläufig in Erwägung. Ähnliches gilt zwar auch für manche Literaturgeschichten aus Deutschland. Die eine oder andere Literaturgeschichte aber hebt die Aufklärungsverbindung besonders stark hervor, macht sie zu einem zentralen Charakteristikum der (ersten Phase der) Gattung; oder sie erreicht in ihrer Verhandlung der *gothic novel* oder einzelner *gothic novels* als aufklärerisch ein hohes Maß an Ausführlichkeit, Reflektiertheit oder Differenziertheit. Die Literaturgeschichten von Nünning (1996) und Gelfert (1997) sind hier zu nennen. Fern von Pauschalurteilen, die die gesamte *gothic novel* als anti-rationalistisch (also anti-aufklärerisch) kategorisieren, unterscheiden beide explizit zwischen dem „frühen, aufklärerischen Schauerroman“ und dem „späteren, romantischen“ (Gelfert (1997), 175). Dabei tut sich insbesondere Nünning durch detaillierte Deutungen hervor, die, auf einem mentalitätsgeschichtlichen Ansatz fußend, die *gothic novel* als eine Gattung „im Spannungsfeld von Aufklärung und Romantik“ (99), als eine Gattung der „Epochenschwelle vom Klassizismus zur Romantik“ (100) betrachten. Aufklärerisches Denken schreibt Nünning Walpole und Reeve zu. So heißt es über Walpole in Absetzung vom ‚unaufgeklärten‘, romantischen Lewis (Nünning beruft sich hier auf die Überlegungen von Ingeborg Weber<sup>1</sup>):

Während das Übernatürliche bei Horace Walpole, dessen Roman *The Castle of Otranto* (1764) als Prototyp der Gattung und als Anfang der englischen Schauerromantik gilt, noch ganz im Dienste von Vernunft und Moral – mithin im Banne der Aufklärung – ste-

---

<sup>1</sup> Weber 1983.

he, werde erst in Matthew Lewis' *The Monk* (1796) jener Bruch mit den Werten der Aufklärung vollzogen, der für die weitere Gattungsentwicklung bestimmend war. (100)

Über Reeves *Old English Baron*, der noch „stark“ „unter dem Einfluß der Ideale der Aufklärung steht“ (100), schreibt Nünning unter anderem:

Obgleich das Geschehen von Reeves Roman, der sich noch zahlreicher Romanzenklišchees bedient, in der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts angesiedelt ist, wird das historische Zeitkolorit vom rationalistisch-utilitaristischen Weltbild der Aufklärung überlagert. Außerdem werden typische Elemente des Schauerromans wie Geistererscheinungen, mysteriöses Stöhnen und herunterfallende Rüstungen in Reeves Roman für didaktische Zwecke funktionalisiert, denn das Übernatürliche ist unmittelbar mit dem Tugendhaften im Bunde. Der Doktrin der *poetic justice* entsprechend endet der Roman mit der moralisch gerechten Verteilung von Lohn und Strafe, der Belohnung aller tugendhaften Charaktere und der Verbannung der Bösewichter. (100)

Auch bei der Psychologisierung der *gothic novel* zeichnet sich das Verhältnis von britischen und deutschen Werken zur englischen Literaturgeschichte vor allem durch Übereinstimmungen oder Ähnlichkeiten aus. So nimmt auch in Deutschland die Psychologisierung zur Mitte des 20. Jahrhunderts zu. Die Literaturgeschichten nehmen verstärkt das Interesse der *gothic novel* an psychischen Vorgängen wahr. Dazu gehört auch, dass einzelne Literaturgeschichten ansatzweise psychoanalytisches Gedankengut beachten. Auch unter feministischen oder *gender*-bezogenen Vorzeichen sind die Parallelen zwischen den Literaturgeschichten aus Großbritannien und Deutschland unverkennbar: Die meisten Literaturgeschichten enthalten keine feministischen oder *gender*-bezogenen Deutungen der Gattung oder einzelner ihrer Werke. Lediglich in Einzelfällen zeigt sich jeweils derartiges Gedankengut. Hier sind die Unterschiede zwischen Großbritannien und Deutschland jedoch gewaltig. Während in Großbritannien keine Literaturgeschichte über Ansätze hinauskommt, gibt es in Deutschland mit Schabert (1997) eine Literaturgeschichte, die sich bei ihrer Erörterung der gesamten englischen Literaturgeschichte<sup>1</sup> und somit auch bei ihrer Erörterung der *gothic novel* einer konsequent feministischen bzw. *gender*-bezogenen Perspektive verschrieben hat. Da die Betrachtung der *gothic novel* „aus der Sicht der Geschlechterforschung“<sup>2</sup> bei Schabert außerdem eine starke psychologische Komponente hat, ist ihre Literaturgeschichte auch unter psy-

<sup>1</sup> Beziehungsweise der englischen Literaturgeschichte „von der Frühen Neuzeit bis zum Ende des 19. Jahrhunderts“ (XI), auf die sie sich in ihrem Werk beschränkt.

<sup>2</sup> Der Titel von Schaberts Literaturgeschichte lautet: „Englische Literaturgeschichte: Eine neue Darstellung aus der Sicht der Geschlechterforschung“.



chologischen Vorzeichen deutlich komplexer als jede Literaturgeschichte aus Großbritannien.

Die englische Literaturgeschichte „als Geschichte der Geschlechterbeziehungen“ (XI) zu betrachten, stellt zwar eine starke Fokussierung, eine massive Begrenzung des Blickes dar. Das Bild, das sich dem Betrachter bietet, bleibt aber sehr divers, ist doch laut Schabert die Bedeutung von Geschlecht bzw. der Geschlechterbeziehungen in der englischen Literaturgeschichte auf vielfältige Weise gegeben. Sie zeige sich nicht nur in den Texten selbst, sondern gleichfalls im Prozess ihrer Entstehung, in ihrem literatursoziologischen ‚Umfeld‘ oder in ihrer Rezeption. Schabert wird dieser Komplexität unter anderem dadurch gerecht, indem sie die vier Epochenkapitel ihrer Literaturgeschichte jeweils in fünf analoge Unterkapitel aufgliedert, die sich verschiedenen Aspekten der literarischen Geschlechterbeziehungen widmen. So beschäftigt sich ein Unterkapitel stets damit, „wie Geschlechterdifferenz in literarischen Texten explizit zur Sprache kommt“ (17). Ein Unterkapitel „gibt Auskunft über epochenspezifische literatursoziologische Geschlechterkonstellationen“ (18). Ein Unterkapitel ist „der Frage gewidmet, wie das Begehren zwischen den Geschlechtern in der Literatur imaginiert wird“ (18). Ein Unterkapitel hat das Ziel, „auf die literarischen Formen einzugehen, in denen sich männliches *self-fashioning* in besonderer Klarheit artikuliert“ (18), und ein letztes, „auch eine spezifisch weibliche Domäne literarischen Schaffens auszumachen“ (18).

Innerhalb dieser fünfteiligen Gliederung ist der *gothic novel* (im Kapitel zur nachaufklärerischen Zeit) das Unterkapitel über das Begehren zwischen den Geschlechtern gewidmet. Im Falle der *gothic novel* handelt es sich laut Schabert aber nur vermeintlich um ein Begehren zwischen den Geschlechtern:

Der Schauerroman [...] ist [...] präokkupiert mit dem imaginären, autoerotischen Ursprung und Ziel des Begehrens. Die männliche oder auch weibliche Zentralfigur dieser Texte greift mit ihrem Begehren über den Raum zwischenmenschlicher Beziehungen hinaus. Das Interesse gilt nur vordergründig dem anderen Menschen; es richtet sich auf das Andere jenseits der kulturell erschlossenen, der ‚symbolischen‘ Welt. Das Begehren im Zentrum der *gothic novel* ist ein nach Maßgabe der gesellschaftlichen und religiösen Moral verbotenes Begehren; ein Begehren, das – von traditionellen Sinngebungen aus gesehen – ins Leere geht und nur als Negativität, Todesnähe, Sünde erfassbar ist, ein Begehren, das oft zugleich als Angst erfahren wird. Da es sich letztlich auf nichts außerhalb des Bewusstseins bezieht, repräsentiert das Geschehen der Romane eine innerpsychische Dynamik. (397f.)

Diesen „narzisstisch reduktiven Charakter des Begehrens“ (18) im Schauerroman beleuchtet Schabert in der Folge genauer. So gelte zwar für die meisten Zentralfiguren des Schauerromans, dass sich ihr Begehren auf das Selbst, auf die eigene Psyche, das eigene Bewusstsein richte, dass es ein Streben nach neuem Wissen und unbekanntem Erfahrungswelten jenseits gesellschaftlicher und religiöser Normen und Ordnungsmuster sei. Es zeigten sich hierbei aber in der Regel signifikante geschlechtsspezifische Unterschiede<sup>1</sup>. Das Begehren, das Autorinnen ihren Heldinnen einschreiben, gleiche nicht dem Begehren, das Autoren ihren Helden einschreiben. Man müsse nicht zuletzt deshalb zwischen zwei Untergattungen des Schauerromans unterscheiden: zwischen *female gothic* und *male gothic*. Damit ist Schaberts Literaturgeschichte die einzige neuere Literaturgeschichte (ob aus Deutschland, den USA oder Großbritannien), die diese in der Forschung gängige Differenzierung vornimmt bzw. übernimmt<sup>2</sup>. Sie übernimmt diese Differenzierung, diese Begrifflichkeiten aber nicht bloß, sondern erörtert sie eben unter dem Aspekt des geschlechtsspezifischen narzisstischen Begehrens und leistet so einen eigenen innovativen Beitrag in der Diskussion um *female gothic* und *male gothic* bzw. in der geschlechtsbezogenen Auseinandersetzung mit der Gattung.

Die Charakteristika des weiblichen Begehrens im *female gothic* macht Schabert insbesondere an verschiedenen Romanen Radcliffes deutlich. Der Weg der Heldinnen von *The Romance of the Forest* und *The Mysteries of Udolpho* in mysteriöse „Raumwelten hinein, die sich in und unter den zerbröckelnden Gebäuden des Patriarchats, in Abtei und Schloss auftun“, sei weniger ein Weg des Opfers auf der Flucht bzw. ein Weg der „äußere[n] Notwendigkeit“ als vielmehr „eine aktive Queste“ (alle 402). Die Heldinnen begäben sich aus eigenem Antrieb, aus Begehren in diese Raumwelten, die ihnen ein „dunkles Angst- und Lusterlebnis“ (402) versprechen, die ihnen das Erforschen ihrer „psychologische[n] Innenwelt“ ermöglichen, indem sie sich mit Situationen der „sexuellen Bedrohung, der Folter, des verletzten, gequälten, toten Körpers“ (was auch sadomasochistische Momente enthalte) (402) konfrontieren. In *Udolpho* beispielsweise zeige sich im Falle von Emilys „Erkundungen“ oder Emilys „Queste“

<sup>1</sup> Deshalb könnten sie auch als „Texte einer Epoche des polarisierten Selbstverständnisses der Geschlechter“ (399) gelesen werden.

<sup>2</sup> Ältere Literaturgeschichten können diese Differenzierung ja nicht vornehmen, da sie erst im letzten Viertel des 20. Jahrhunderts aufkam.

„eine Präokkupation mit unkontrolliert und sündhaft liebenden, gequälten, dul-  
denden, büßenden und sterbenden Frauen“ (alle 404). Hierbei erweise sich  
„[n]icht nur die gute, leidende Marchioness“ als ein:

alter ego der Heldin; insbesondere die Sterbeworte der wahnsinnigen Laurentini geben  
zu verstehen, dass die leidenschaftliche ‚böse‘ Frau ein alternatives Entwicklungspoten-  
tial von Emily darstellt. Jene ist das dunkle Double der physisch unberührten und tech-  
nisch unschuldigen Heldin, die aber, seit sie auf Geheiß des Vaters den geheimen Text  
weiblicher Leidenschaft ungelesen vernichten musste, von der Neugier nach diesem  
Text erfasst ist. (404)

Es treffen also männliche, patriarchalische Ordnungssetzung und neu zu ent-  
deckende, verbotene, alternative Weiblichkeit als Ordnungsbedrohung aufein-  
ander<sup>1</sup>. Schabert schreibt dazu, ihre Erörterungen auf das *female gothic* allge-  
mein ausdehnend:

Der *gothic quest* führt die Heldin also zur Wahrnehmung von Körperlichkeit, Sterblich-  
keit, Sexualität und Sünde als Aspekten der Wirklichkeit. Die Form des Schauerromans  
erlaubt es, ein Wissen zu artikulieren, das, wenn überhaupt, nur verschlüsselt zur Spra-  
che gebracht werden kann und darf. Semiotisch gelesen handelt die Queste vom Ein-  
bringen eines Bereichs, den eine ‚männliche‘ Kultur als monströse Weiblichkeit, als das  
‚Abjektale‘ (Kristeva), kontinuierlich abzudrängen sucht; dieses Abgedrängte spürt die  
Heldin in den Verliesen, den *oubliettes* des patriarchalischen Gebäudes auf. Wenn in  
einem frühen Roman der Radcliffe, in *The Sicilian Romance* (1790) die junge Julia,  
nachdem sie vom tyrannischen Vater in die Kellerwelt des Schlosses getrieben worden  
ist, hier ausschließlich ihre totgesagte, wahnsinnig gewordene Mutter auffindet, so ist  
dieses die prototypische Version des *female gothic*. (404f.)

Die „Weiblichkeit als das dunkle Andere der Kultur“ steht also, so lässt sich  
Schabert zusammenfassen, im Zentrum des typischen *female gothic*, im Mittel-  
punkt der Queste der Heldin, im Mittelpunkt ihrer psychologischen Selbsterkun-  
dung.

Im *male gothic* dagegen seien das ‚Weibliche‘ und auch die Frau fast voll-  
ständig ausgeklammert, „Erzähler und Zuhörer haben die Welt der heterosozia-  
len und heterosexuellen Beziehungen verlassen“ (409). Frauen gebe es nur als  
„Imaginationen weiblicher Dämonie und weiblicher Idealität“ (409). Das *male  
gothic* sei gar eine Welt der Misogynie (u.a. 408). Im Mittelpunkt des *male  
gothic* stehe eine rein „männliche Queste“. Diese vollziehe sich:

im Kontext der Beziehungen zwischen Brüdern, Freunden, Vätern und Söhnen, zwi-  
schen Herr und Diener, im Kontext von Männerklöstern oder rosenkreuzerähnlichen

<sup>1</sup> Für Fragen der patriarchalischen Ordnung interessiert sich sonst keine Literaturgeschichte  
(aus Großbritannien, den USA oder Deutschland).

Männerbünden. Unter Umgehung des kulturellen Gesetzes des Frauentausches richtet sich das männliche Begehren [...] unmittelbar auf den Mann. (409)

Dieses Begehren sei aber in der Regel kein homoerotisches Begehren, auch wenn die „Beziehungen zwischen den männlichen Figuren“ mal „homoerotische Züge“ (410) annehmen könnten; denn: „Kennzeichnend ist aber vor allem, dass die Grenze zwischen den einzelnen Figuren verwischt wird, so dass die Erzählungen als Ausdruck solipsistischer Innenhandlungen gelesen werden können oder sogar gelesen werden müssen“ (410). Andere Männerfiguren seien also oft nur *alter egos* des Helden. Sein Begehren richte sich somit auf ihn selbst, auf sein eigenes Bewusstsein.

Dieses narzisstische Begehren unterscheide sich aber deutlich vom narzisstischen Begehren im *female gothic*. Diesen Unterschied macht Schabert insbesondere am Phänomen des „gequälten Körper[s]“ fest, mit dem die männliche wie auch die weibliche Queste „präokkupiert“ sei (412). Die Heldin im *female gothic* komme in Auseinandersetzung mit diesem Körper zu einem Wissen um ihr alter ego, um eine alternative Weiblichkeit. Dieses Wissen sei an den Körper gebunden, sei es doch ein Wissen um „Körperlichkeit, Sterblichkeit, Sexualität und Sünde“ (404). Im *male gothic* hingegen „wird die Körpererfahrung transzendiert“ (413):

Über die Abtötung des Körpers [im Gegensatz zum *female gothic* sei der gequälte Körper „in der Regel der eigene Körper des Protagonisten oder ein Körper, mit dem er sich total identifiziert“ (412), d. Verf.] dringt das Bewusstsein in einen spirituellen Bereich vor, nähert sich einem verbotenen, unheiligen Wissen. Melmoth der Wanderer, der seinen Tod lange hinter sich gelassen hat, an die Grenzen der körperlichen Existenz nicht gebunden ist und übermenschliches, nicht aussprechbares Wissen erworben hat, ist von daher der Prototyp des Protagonisten im *male gothic*. Das Feuer in seinen Augen, wie auch in den Augen anderer *gothic villain-heroes*, ist ein körperzerstörendes, den Geist freisetzendes Feuer.

Diese Version des Wissenserwerbs lässt sich als der Versuch lesen, das ‚Abjektale‘ der menschlichen Realität, das sich jeder Art von Sinnstiftung sperrt, zu transzendieren. Die Texte sind entsprechend interpretiert worden als epistemologische Fiktionen im Sinne eines kantianischen Idealismus. In den sich wiederholenden Extremsituationen der physischen Zerstörung und des Verlorenseins in totaler Leere und Dunkelheit äußert sich, so Marshall Brown, das Bemühen des Autors, ein körperloses, reines Bewusstsein zu imaginieren. Allerdings stößt dieses Bewusstsein zu keinen positiven Inhalten vor. Die Texte des *male gothic* sind Texte der ‚schwarzen Romantik‘. (413)

Die Queste von Heldin im *female gothic* und Held im *male gothic*, ihr narzisstisches Begehren unterscheidet sich bei Schabert also nicht nur in ihrem – einerseits ‚diesseitigen‘, andererseits ‚jenseitigen‘ – Ziel, sondern auch in ihrem Erfolg.

Der Schauerroman beschränkt sich laut Schabert aber nicht auf die beiden Untergattungen *female gothic* und *male gothic*. Daher bespricht Schabert auch noch andere Schauerromane. Die *gender*-Perspektive bleibt dabei aber implizit oder explizit erhalten, setzt sie diese Schauerromane doch in Relation zu den beiden Untergattungen. Zum einen bespricht sie Werke, die zwar von einer Autorin bzw. einem Autor geschrieben wurden und eine Heldin bzw. einen Helden aufweisen, die aber dennoch nicht dem *female gothic* bzw. dem *male gothic* zugerechnet werden könnten. So distanzieren sich Radcliffe in *The Italian* und *Gaston de Blondville* vom *female gothic*, James Hogg in *Confessions of a Justified Sinner* vom *male gothic*. Beide lösten sich dabei vom narzisstischen, ich-fixierten Begehren der Heldin bzw. des Helden im *female* respektive *male gothic*: Radcliffe wende sich einer „feministisch nuancierte[n], gesellschaftskritische[n] Aussage“ zu, nicht mehr der positive ‚private‘ Terror der Heldin (der ihr „neuartige Erfahrungsdimensionen eröffnet“) sei von Belang, sondern der negative „Terror als politische Schreckensherrschaft“ (alle Zitate 406); Hogg weise das Begehren des Helden, seinen Wissensdrang als unmoralischen Egoismus zurück (413ff.).

Zum anderen bespricht Schabert auch Schauerromane, die „[g]eschlechterkreuzende Versionen des gothic quest“ (415) aufweisen, also Romane, die die klare „Geschlechtersegregation“ des *female* und *male gothic* hinter sich ließen und stattdessen ein „imaginatives *cross-dressing*“ aufführten: „Autorinnen entwerfen in ihren Schauerromanen Helden; Autoren entwerfen Heldinnen“ (alle Zitate 416). Schabert nennt diese Arten der ‚Verkleidung‘ „male‘ gothic“ und „female‘ gothic“ (416). Schabert erörtert je ein Beispiel des „male‘ gothic“ und des „female‘ gothic“, die sich beide dadurch auszeichneten, dass sie sich mit dem ‚wirklichen‘ *male gothic* auseinandersetzten. Shelleys *Frankenstein* übe als „male‘ gothic“, also aus der Perspektive einer Autorin, Kritik an der Verantwortungslosigkeit des Helden im *male gothic*, an der Verantwortungslosigkeit seines Wissensdranges (416). Maturins „Tale of the Indians“ (in dem Roman *Melmoth*) mit seiner weiblichen Protagonistin hingegen nutze das „female‘ gothic“ dazu, diesen Wissensdrang, dieses Begehren zu rechtfertigen (417 und 419).

Sicherlich lassen sich Kritikpunkte an Schaberts Erörterung der *gothic novel* vorbringen. So mag man kritisieren, dass sie sich in *Gender*-Fragen weitestgehend (und insbesondere beim *female* und *male gothic*) auf das narzisstische

Begehren entweder der weiblichen oder der männlichen Zentralfigur konzentriert, denn: Auf diese Weise vernachlässigt sie Fragen der Geschlechterbeziehungen, der Geschlechterdifferenz, der Auseinandersetzung mit dem jeweils anderen Geschlecht, die in manchen Werken durchaus eine Rolle spielen<sup>1</sup>; Geschlechterdifferenz und Geschlechterbeziehungen manifestieren sich bei ihr eher werkübergreifend in der Differenz von *female* und *male gothic* als innerhalb eines einzelnen Werkes. Auch lässt sich kritisieren, dass die Erörterung des Begehrens respektive des Wissensdranges des Helden im *male gothic* kein explizites Konzept von ‚Männlichkeit‘ verhandelt. Vielmehr verliert sich alles Geschlechtliche (und auch *Gender*-bezogene?) in der Erörterung des körpertranszendierenden Strebens nach einem reinen Bewusstsein (oder ist gerade dieses hybris-artige Streben des Helden ‚männlich‘?). *Male* an dem Begehren im *male gothic* scheint nur zu sein, dass es sich vom Begehren im *female gothic* unterscheidet. Ferner kann man kritisieren, dass sie der empirischen Autorin bzw. dem empirischen Autor implizit eine große Bedeutung beimisst (das *female gothic* benötigt bei Schabert nicht nur eine Heldin, sondern auch eine Autorin; entsprechend verhält es sich beim *male gothic*<sup>2</sup>), dass sie auf diese und auf deren Bedeutung aber nicht weiter reflektiert, sich vornehmlich auf den Text konzentriert. Daran anknüpfend mag man schließlich kritisieren, dass sie literatursoziologische Fragen ausblendet, die in anderen Kapiteln von Belang sind.

All diese Kritikpunkte dürfen jedoch die nicht nur auf Deutschland bezogene Ausnahmestellung von Schaberts Literaturgeschichte nicht verdecken. Sie ist die einzige Literaturgeschichte, die sich wirklich mit *Gender*-Fragen (und Feminismus-Fragen) beschäftigt, die sich mit der *Gothic-Novel*-Forschung zu diesem Thema auseinandersetzt und die dabei sogar einen eigenen Beitrag leistet. Diese Beteiligung an der Forschungsdiskussion macht sie zudem über die *Gender*-Perspektive hinaus zu einer einzigartigen Literaturgeschichte. Sie ist eine der wenigen Literaturgeschichten – und unter diesen die markanteste –, die konsequent und stringent (bzw. überhaupt) einen modernen literatur- und kulturtheoretischen Ansatz auf die *gothic novel* anwendet. Aus Schaberts Dar-

<sup>1</sup> Oder anders formuliert: Diese Fragen spielen in manchen Werken eine wesentlich prominentere Rolle als Schabert es ihnen zugesteht.

<sup>2</sup> Es gibt durchaus auch literaturwissenschaftliche Arbeiten, die den ‚Titel‘ *female* oder *male gothic* verleihen, ohne dabei das Geschlecht des empirischen Autors zu beachten.

stellung der *gothic novel* sind Konservatismus, Theorie- und Forschungsdistanziertheit als typische Merkmale der Literaturgeschichtsschreibung so eindrucksvoll verbannt wie aus keiner anderen Literaturgeschichte<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> Dies gilt auch für den Rest ihrer Literaturgeschichte.

## Zusammenfassung

In dieser Arbeit wurde die Darstellung der *gothic novel* unter verschiedenen Fragestellungen betrachtet. Die Antworten, die sich dabei ergaben, sollen nun noch einmal kurz zusammengefasst werden.

In Kapitel 1 wurden die von den Literaturgeschichten verwendeten Gattungsbezeichnungen betrachtet. Im 19. Jahrhundert gibt es zwar schon Gattungsbezeichnungen wie „Gothic romance“ oder „Terrific school“, diese werden aber stets nur auf einen oder wenige der relevanten Autoren angewendet. Erst im 20. Jahrhundert zeigen sich Literaturgeschichten, die alle Autoren unter einer oder mehreren Gattungsbezeichnungen zusammenfassen. Für die Gattungsbezeichnungen, die im 20. Jahrhundert für alle oder für manche der in der jeweiligen Literaturgeschichte erwähnten Autoren verwendet werden, werden insbesondere die Begriffe *gothic* und *terror* genutzt (z.B. *gothic novel*, *gothic romance*, *terror novel* etc.). Auffällig ist dabei, dass bis in die sechziger Jahre der Begriff *terror* klar dominiert, in der Zeit danach jedoch der Begriff *gothic*. Die Erklärung für diesen Wandel geben die Literaturgeschichten nicht preis. *Terror* ist in den Literaturgeschichten weiterhin ein zentrales Merkmal der Gattung. Es steht zu vermuten, dass sich die Literaturgeschichten der Forschung angepasst haben, die die Gattungsbezeichnung *gothic novel* favorisiert.

In Kapitel 2 wurde unter anderem untersucht, welche *gothic novelists* die Literaturgeschichten mit Vorliebe als Autoren der Gattung erörtern. Es stellte sich heraus, dass neben Walpole, Reeve, Beckford, Radcliffe, Lewis, Mary Shelley und Maturin nur wenige andere Autoren (und das nur sehr selten) thematisiert werden – trotz der Vielzahl an Autoren, die damals als *gothic novelists* in Erscheinung traten. Der Grund für diese Einigkeit der verschiedenen Literaturhistorikergenerationen ist in den pragmatischen Bedingungen der Literaturgeschichtsschreibung zu suchen. Ein Literaturhistoriker kann unmöglich für jede Epoche und Gattung einen Großteil der publizierten Literatur lesen, um dann eine eigenständige Auswahl zu treffen. Daher reproduziert er meist den bestehenden Kanon oder anders ausgedrückt: Seine Auswahl der *gothic novels* orientiert sich an der Auswahl in literaturhistoriographischen Vorgängerwerken. Ein weiterer Grund für die Kanonzementierung ist das Zielpublikum von Literaturgeschichten: Studenten, Schüler und interessierte Laien suchen in Literatur-



geschichten eine erste Orientierung; sie verlangen nach dem Kanon, nicht nach einer experimentellen Kanonrevision.

In Kapitel 3 wurde untersucht, wie die Literaturgeschichten die Gattung wahrnehmen, was sie zur Gattung macht. Hierzu wurden die Merkmale identifiziert und analysiert, die die Literaturgeschichten der Gattung zuweisen. Es stellte sich heraus, dass die Merkmale, die der Gattung im Verlauf der Literaturgeschichtsschreibung zugewiesen werden, recht stabil sind. Übernatürlichkeit, Mittelalterbezug und Terror sind die Merkmale, die der Gattung zwar nicht von jeder Literaturgeschichte zugewiesen werden, die aber insgesamt die ‚Definition‘ der Gattung dominieren, d.h. bis heute immer wieder genannt werden – in der Gesamtschau auf alle untersuchten Literaturgeschichten spielen andere Merkmale im Vergleich zu diesen Merkmalen keine entscheidende Rolle. Das Merkmal des Terrors tut sich dabei besonders hervor. Es ist nicht nur das meistgenannte Merkmal, sondern auch dasjenige, das in einigen Literaturgeschichten überhaupt erst bewirkt, dass die *gothic novel* als Gattung wahrgenommen wird. Die Behandlung des Merkmals geht aber in manchen Fällen mit Widersprüchen oder Problemen einher. Das offensichtlichste Problem ist die oftmalige Behandlung von Terror und Horror als Synonyme. Diese Gleichsetzung ist verwunderlich, weil die zwei Begriffe schon seit Radcliffe klar voneinander unterschieden werden. Außerdem mutet diese undifferenzierte Betrachtung, diese nachlässige Definition des Merkmals angesichts der Betonung der Wichtigkeit des Merkmals paradox an.

In Kapitel 4 wurden ‚Strategien‘ vorgestellt, derer sich einige Literaturgeschichten bedienen, um die *gothic novel* auf der Ebene der literaturhistoriographischen Darstellung als Gattung zu etablieren respektive um den Zusammenhalt der Gattung auf ebendieser Ebene zu befördern. In Kapitel 4.1. wurde festgestellt, dass es Literaturhistorikern oft nicht gelingt, die Gattung deskriptiv (beispielsweise über die Benennung ihrer Merkmale) in ihrer Literaturgeschichte sichtbar zu machen. In diesen Fällen bedienen sich einige Literaturhistoriker des narrativen oder rhetorischen Mittels des Nachfolge- und Imitationspostulats. Dieses markiert bzw. konstruiert zunächst einen genealogischen Anfang der Gattung (Walpole mit seinem *Castle of Otranto*), um sodann die weiteren Autoren der Gattung (und nur sie) als vermeintliche Imitatoren oder Nachfolger an diesen Anfang (der sich in seiner Neuartigkeit von der vorausgehenden Litera-

turgeschichte absetzt) anzuschließen und gleichzeitig miteinander zu verbinden. Auf diese Weise wird ein über die Diachronie verteiltes, homogenes und scharf um- bzw. nach außen abgegrenztes Textkorpus produziert – oder eben anders ausgedrückt: eine Gattung. Kapitel 4.2 zeigte, wie die Aufzählung der gattungstypischen Motive, Ereignisse und Schauplätze bei gleichzeitiger Nicht-Beachtung ihrer individuellen Funktionen in den einzelnen Werken der Gattung (es wird also eine stets gleiche oder typische Umsetzung des Gattungstypischen impliziert) dafür sorgen kann, dass all diese Werke einander ‚gleichgemacht‘ werden, dass also ein schematisch-einheitliches Bild der Gattung entsteht. Dieses Bild der Gattung kann der Literaturhistoriker dann auch dazu nutzen, die Gattung einem (negativen) Pauschalurteil zu unterwerfen.

In Kapitel 5 wurde die Bewertung der *gothic novel* durch die Literaturgeschichte untersucht. Dabei wurden in Kapitel 5.1 zunächst die Probleme aufgezeigt, die sich oft für eine solche Untersuchung ergeben: Manche Wertungen unterschlagen die Wertmaßstäbe, auf denen sie beruhen, sind also nicht nachvollziehbar; bei anderen Aussagen ist noch nicht einmal klar, ob es sich überhaupt um Wertungen handelt. In Kapitel 5.2 wurden sodann die auffälligsten Wertungsarten betrachtet. Kapitel 5.2.1 befasste sich mit ästhetischen Negativbewertungen. Hierbei zeigte sich zum einen, dass diese in verschiedene Richtungen zielen: Es gibt Wertungen, die das zentrale Merkmal des Terrors für ästhetisch minderwertig erklären, solche, die die *gothic novel* als Schemaliteratur bezeichnen, solche, die der *gothic novel* Grobschlächtigkeit bei der Umsetzung von Merkmalen (Terror) oder Gattungsformen (Roman, Satire) vorwerfen, oder solche, die der Gattung Unstimmigkeit oder Inkohärenz unterstellen. Zum anderen zeigte sich, dass es im Verlaufe der Literaturgeschichtsschreibung keinen Wandel von ästhetischen Negativwertungen zu ästhetischen Positivwertungen gibt. Kapitel 5.2.2 untersuchte Bewertungen der *gothic novel*, die sich durch die Beziehungsherstellung zu kanonischen Autoren oder zum Leser als literaturgeschichtlicher Größe ergeben. Es zeigte sich, dass die meisten dieser Wertungen die literaturgeschichtliche Bedeutsamkeit der Gattung erhöhen und ihre literaturgeschichtliche Positionierung beeinflussen – unabhängig davon, ob der Literaturhistoriker dies beabsichtigt hat. Positive Vergleiche oder Korrelierungen mit großen kanonischen Autoren der englischen Literatur oder auch der Weltliteratur, die Erwähnung der Wertschätzung kanonischer Autoren für die *gothic*

*novel*, der Nachweis des Einflusses der *gothic novel* auf kanonische Autoren oder der Verweis auf eine immer noch vorhandene, vielleicht gar große Leserschaft von *gothic novels*, all dieses wirkt der literaturgeschichtlichen Marginalisierung der Gattung entgegen, rückt sie vielmehr näher ans literaturgeschichtliche ‚Zentrum‘ heran. In Kapitel 5.2.3 schließlich wurde untersucht, wie ausführlich die Literaturgeschichten der verschiedenen Zeiten die Gattung behandeln und inwieweit eine größere oder geringere Ausführlichkeit als Wertung zu begreifen ist. Es stellte sich insbesondere heraus, dass die Literaturgeschichten des 20. Jahrhunderts der *gothic novel* im Durchschnitt mehr als dreimal so viel Text widmen wie die Literaturgeschichten des 19. Jahrhunderts. Diese Zunahme bedeutet eine deutliche Aufwertung der Gattung; sie wird im Gegensatz zum 19. Jahrhundert nun nicht mehr leichtfertig übergangen, sie rückt stärker in den Fokus der Literaturhistoriker.

Kapitel 6 lag die Annahme zugrunde, dass literarische Werke in Literaturgeschichten stets in literaturgeschichtlichen Kontexten wahrgenommen werden und dass sich für jedes Werk, jede Gattung verschiedenste Kontexte konstruieren lassen. Untersucht wurde also, in welche Kontexte die Gattung gestellt wird und wie das Verhältnis von Kontext und Gattung aussieht. Betrachtet wurden dabei die Kontexte, die sich am häufigsten zeigen. In Kapitel 6.2.1 wurde die literaturhistoriographische Einbindung der *gothic novel* in den Epochenkontext der Romantik betrachtet. Es stellte sich heraus, dass die Gattung im 19. Jahrhundert nur selten in den Kontext der Romantik gestellt wurde – was jedoch auch damit zu tun hat, dass sich Romantik als Epochenbegriff zu der Zeit noch nicht durchgesetzt hatte. Das ändert sich im 20. Jahrhundert, für das sich außerdem eine auffällige Entwicklungstendenz zeigte. In den Literaturgeschichten von Compton-Rickett (1918) und Ward (1953-1955) scheitert die Gattung an romantischen ‚Normen‘, sind die *gothic novelists* minderwertige Romantiker. Diese Art der Einbindung der *gothic novel* in die Romantik geht in der Folge zurück. Die *gothic novel* emanzipiert sich von ihrem Status des defizitären Vorläufers oder Vertreters der Romantik und wird als eigenständige Form dieser Epoche anerkannt. In Kapitel 6.2.2, das die Einbindung der Gattung in den Gattungskontext der *novel* untersuchte, zeigten sich insbesondere zwei auffällige Sachverhalte. Zum einen wird die *gothic novel* in vielen Literaturgeschichten, in älteren wie neueren, über einen Innovationsdiskurs in den Kontext der *novel*

gestellt. Zum anderen spielt die realistische *novel* als Maßstab für die *gothic novel* (als *romance*) eine abnehmend wichtige Rolle. Auch hier ist von einer zunehmenden Anerkennung der Eigenständigkeit der Gattung auszugehen.

In Kapitel 7 wurden drei Perspektiven auf die Gattung untersucht, die sich in Forschungsarbeiten zur Gattung häufig zeigen: die historische, die psychologische und die feministische oder *gender*-theoretisch inspirierte. Es stellte sich die Frage, ob (und, wenn ja, wie) diese Perspektiven auch in den Literaturgeschichten anzutreffen sind. Kapitel 7.2 hatte als Ausgangspunkt einen auffälligen Wandel in der Forschung zur *gothic novel*: Bis vor ca. 70 Jahren wurde die Gattung in der Regel als eine anti-feudalistische und anti-katholische, also vergangenheitskritische Gattung gedeutet, als eine Gattung, die wesentliche Übereinstimmungen mit aufklärerischem Gedankengut aufweist; in den letzten 70 Jahren hat sich jedoch ein Wandel vollzogen, wird die Gattung in der Regel als nostalgisch, eskapistisch, anti-aufklärerisch oder historisch desinteressiert gedeutet. Dieses Problem der Geschichte, diese völlig konträren Positionen warfen folglich die Frage auf, wie die Literaturgeschichten das Verhältnis von *gothic novel* und Geschichte sehen. Es zeigte sich, dass die Literaturgeschichten oftmals historisch indifferent sind (d.h. Geschichtliches nicht thematisieren, z.B. Burg oder Mönch nicht als feudale oder katholische Repräsentanten deuten), oftmals verschiedene Positionen einnehmen (auch abhängig von *gothic novel*//Autor) und manchmal gar widersprüchliche. Es ließ sich jedoch auch klar feststellen, dass nostalgische oder eskapistische Deutungen häufiger auftreten als vergangenheitskritische. Als Entwicklung offenbarte sich, dass anti-rationalistische Deutungen der Gattung erst ein Phänomen der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts sind.

In Kapitel 7.3 ergab sich hinsichtlich der Psychologisierung der *gothic novel* ein signifikanter Unterschied zwischen der Literaturgeschichtsschreibung des 19. Jahrhunderts und der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts einerseits und der Literaturgeschichtsschreibung der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts (einschließlich der ersten Jahre des 21.) andererseits. In der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts stellt sich eine deutliche Zunahme der Psychologisierung ein. Das zeigt sich zunächst und ganz offensichtlich an der Einführung des Begriffes der Psychologie in die Erörterung der Gattung. Es zeigt sich außerdem daran, dass manche Literaturgeschichten zentrale Gattungs- oder Textmerkmale (die Burg,

das Monster in *Frankenstein*) nun einer psychologischen Deutung unterziehen. Schließlich wird es auch an der allmählichen Aufnahme psychoanalytischen Gedankenguts deutlich.

In Kapitel 7.4 wurde dargelegt, dass die Literaturgeschichtsschreibung seit den 1970er Jahren (also in der Zeit nach Einsetzen des modernen Feminismus und der modernen feministischen respektive *gender*-orientierten Literaturtheorie) nur vereinzelt und ansatzweise feministische oder *gender*-theoretisch inspirierte Deutungen aufweist. Darin ist aber immerhin eine langsame Fortentwicklung oder Entfernung von der älteren Literaturgeschichtsschreibung zu erkennen, die derartige Deutungen überhaupt nicht aufweist.

In Kapitel 8 wurde die Darstellung der *gothic novel* in englischen Literaturgeschichten aus den USA und aus Deutschland betrachtet und mit der Darstellung in den britischen Werken verglichen. Es zeigte sich unter anderem, dass auch in diesen beiden Ländern die Gattungswahrnehmung von den Merkmalen Terror, Übernatürlichkeit und Mittelalter-/Vergangenheitsbezug dominiert wird. In den USA ist Terror aber nicht das hervorstechende Merkmal. Das wird auch bei den Gattungsbezeichnungen deutlich. In Großbritannien dominieren lange Zeit Bezeichnungen wie *terror novel*, in den USA dominieren stets *gothic novel* und *gothic romance*. Die Bezeichnung *gothic romance* (im Vergleich zu *gothic novel*) ist wiederum deutlich beliebter als in Großbritannien. Die Amerikaner begreifen die Gattung also stärker im Traditionsrahmen der (phantastischen) *romance* und damit in Absetzung von der (realistischen) *novel*. Dem entspricht eine generelle Tendenz in der amerikanischen fiktionalen Prosaliteratur, *romance* gegenüber *novel* zu bevorzugen.

Der Kanon der *gothic novel* ist in den amerikanischen und deutschen Werken nahezu identisch mit dem in Großbritannien: Er enthält dieselben Autoren (d.h. Walpole, Reeve, Beckford, Radcliffe, Lewis, Mary Shelley, Maturin), er ist von geringem Umfang und sehr stabil. Die Aufmerksamkeit, die diesem Kanon bzw. der Gattung allgemein zuteil wird, unterscheidet die amerikanischen und deutschen Werke jedoch von den britischen. Im 19. Jahrhundert widmen britische, amerikanische und deutsche Werke der Gattung ähnlich viel Text. In Großbritannien ist im 20. Jahrhundert eine Zunahme um mehr als das Dreifache festzustellen, in den USA nur eine unwesentliche. In den USA erfährt die Gattung im 20. Jahrhundert also keine oder keine so starke Aufwertung wie in

Großbritannien. In Deutschland geschieht das zwar schon, jedoch erst deutlich später als in Großbritannien: nicht in der ersten, sondern erst in der zweiten Jahrhunderthälfte.

Die Kontextualisierung der Gattung zeigt in beiden Ländern Parallelen und Unterschiede gegenüber Großbritannien. Auch in den USA und in Deutschland sind Romantik und *novel* die wichtigsten Kontexte. Im Falle der Romantik lässt sich in den USA und in Deutschland für die *gothic novelists* aber keine Entwicklungstendenz erkennen, die aus defizitären Romantikern vollwertige Romantiker werden lässt. Im Falle der *novel* thematisieren die amerikanischen Werke, anders als die britischen, die Gattung häufig als eine Art Übergangsphänomen in der Geschichte der *novel* – was meist mit einer negativen Wertung verbunden ist.

Die Behandlung von Forschungsthemen in den Literaturgeschichten beider Länder zeichnet sich ebenfalls durch Parallelen und Differenzen gegenüber den britischen Werken aus. In den Literaturgeschichten aus den USA ist das Interesse am Verhältnis von *gothic novel* und Geschichte ausgeprägter als in denen aus Großbritannien, historische Deutungen treten öfter auf. Ebenfalls im Gegensatz zu den britischen Werken ist das Verhältnis von nostalgischen und eskapistischen Deutungen einerseits und vergangenheitskritischen Deutungen andererseits nicht durch eine Dominanz ersterer gekennzeichnet. Die deutschen Werke hingegen stimmen diesbezüglich mit den britischen überein. Eine Differenz gegenüber den britischen Werken offenbart sich in den deutschen Werken jedoch in ihrer Betrachtung der Gattung als aufklärerisch. Zwar wird die Gattung in Deutschland genauso wie in Großbritannien (oder den USA) eher als anti-aufklärerisch denn als aufklärerisch aufgefasst. Wenn es aber zu aufklärerischen Deutungen der Gattung in Deutschland kommt, dann sind diese tendenziell ausführlicher, reflektierter, differenzierter als in Großbritannien.

Die Psychologisierung der Gattung nimmt in beiden Ländern, wie in Großbritannien, in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts zu. Dies zeigt sich beispielsweise in der zögerlichen aber merklichen Aufnahme psychoanalytischen Gedankenguts. Feministische oder *gender*-bezogene Ansätze fanden in den USA, im Gegensatz zu Großbritannien, bisher keinen Eingang in die Literaturgeschichten. Anders in Deutschland: Wie in Großbritannien halten derartige Deutungen hier zwar auch nur ansatzweise und vereinzelt Einzug in die Litera-

turgeschichten; es findet sich mit Schabert (1997) aber auch eine Literaturgeschichte, die in ihrer dezidiert *gender*-theoretischen Deutung der Gattung ein Ausmaß an Ausführlichkeit und Reflektiertheit erreicht, das kein britisches Werk auch nur annähernd erreicht. So erläutert sie nicht nur die in der Forschung gängigen Konzepte des *male* und *female gothic* (im Gegensatz zu allen anderen Literaturgeschichten), sie leistet durch die Diskussion eines geschlechtsspezifischen narzisstischen Begehrens im *male* und *female gothic* auch einen eigenen innovativen Forschungsbeitrag. Diese Offenheit für moderne literatur- und kulturtheoretische Ansätze und Fragestellungen macht Schaberts Darstellung der *gothic novel* auch über die *Gender*-Perspektive hinaus einzigartig: Aus ihr sind Konservatismus, Theorie- und Forschungsdistanziertheit als typische Merkmale der Literaturgeschichtsschreibung so eindrucksvoll verbannt wie aus keiner anderen literaturhistoriographischen Darstellung der *gothic novel*.

## Summary

In literary criticism the gothic novel has undergone a significant change in reputation: in the late 1970s or early 1980s, the once infamous but neglected genre became one of the favourite genres of literary criticism. But what about literary historiography? Did the gothic novel experience a similar transformation of reputation in literary histories? No scholarly book or essay answers this question. The same is true for most questions concerning the representation of the gothic novel in literary historiography. This dissertation tries to answer some of these questions. The first seven chapters analyse histories of English literature published in Great Britain. Chapter eight analyses histories of English literature published in the USA and in Germany.

Chapter 1 examines the names given to the genre. It is not surprising that many literary histories use names like "gothic novel" and "terror novel." However, it is surprising that the question whether a literary history uses the term gothic or the term terror is connected to a temporal pattern. Up to the 1960s literary histories clearly prefer the term terror; after that they clearly prefer the term gothic.

Chapter 2 answers the question which authors of gothic novels literary histories predominantly discuss. These authors are: Horace Walpole, Clara Reeve, William Beckford, Ann Radcliffe, Matthew Gregory Lewis, Mary Shelley and Charles Robert Maturin. Considering that many other authors wrote gothic novels between 1764 and 1820 (this dissertation is only interested in the 'original' gothic novel) this is a very small selection. The reason for this is the fact that „literary histories are made out of literary histories,“<sup>1</sup> i.e. the habit of literary historians to discuss those authors (genres, works etc.) that were already mentioned by their predecessors.

Chapter 3 shows that most literary histories (be they old or new) agree about the features which are characteristic of the gothic novel. There is hardly a literary history that does not mention one or more of the following features: terror, supernaturalism, medievalism. Among these features, terror is the most important and prevalent. In quite a few literary histories, the gothic novel is the equivalent of terror.

---

<sup>1</sup> David Perkins, *Is Literary History Possible?* (Baltimore: The Johns Hopkins UP, 1992) 73.



Chapter 4 shows that many literary histories fail to clarify what it is that makes the gothic novel a genre. It also shows, however, that some of these literary histories employ 'strategies' which make up for this failure. These 'strategies' rhetorically tie the different authors together and, thus, 'create' the genre – without having to say what constitutes the genre. Usually these literary histories start by mentioning Walpole as the origin and founder of the genre. Then they claim that he was followed by a group of imitators. This assertion of imitation produces a homogeneous group of texts in the respective literary history that is strictly detached from all other texts (the non-imitators). In other words: it produces a genre (without having to define it).

Chapter 5 analyses the evaluations of the genre. Many literary histories contain depreciatory evaluations of the gothic novel's aesthetic qualities. These aesthetic evaluations are very diverse: some state that terror (as the central feature of the genre) is an aesthetically inferior topic; some state that the genre is mechanistic and non-individual; some state that the way the gothic novel deals with certain genre features (terror) or genres (novel, satire) is characterised by coarseness and a lack of refinement; some state that the gothic novel is characterised by incoherence and inconsistency. It is also significant in the comparison of old and new literary histories that there is no change in aesthetic evaluations, no change from negative to positive evaluations.

Apart from negative aesthetic evaluations, chapter 5 also analyses other kinds of evaluation. Literary histories often establish a connection between gothic novelists and great canonical authors: they mention the similarities between them, they mention the respect certain canonical authors had for certain gothic novelists, they mention the influence certain gothic novelists had on certain canonical authors. These connections to great canonical authors increase the importance of the gothic novel within the respective literary history. They prevent the gothic novel from being a marginal phenomenon in literary history. Instead, they draw it closer to its centre – even if the intention of the literary historian was to push it to its margins. Chapter 5 also examines how long the discussions of the gothic novel in the different literary histories are. In the 20<sup>th</sup> century the texts dedicated to the gothic novel are more than three times as long as in the 19<sup>th</sup> century. This increase entails a significant increase in value the gothic novel experiences.

Chapter 6 deals with the contextualisation of the gothic novel. Literary histories perceive and discuss texts (and genres) within literary contexts. As far as the gothic novel is concerned, two contexts are especially important in literary historiography: the genre context of the novel and the period context of romanticism. Literary histories of the 19<sup>th</sup> century hardly ever perceive the gothic novel within the context of romanticism. Literary histories of the 20<sup>th</sup> century very often perceive the genre within this context. They also display a significant development in the way they do this. In Compton-Rickett (1918) and Ward (1953-1955) the gothic novel fails to comply with romantic norms set by canonical romantics like Coleridge or Keats. The gothic novel becomes deficiently romantic. Later literary histories dismiss these norms, the gothic novel is freed from being deficiently romantic. Within the context of the novel (or the history of the novel), the gothic novel is often mentioned as an innovation.

Research on the gothic novel is characterised by many different theoretical approaches to the genre. Historical, psychological and feminist or gender-theoretical approaches are among those which are especially popular. Chapter 7 examines whether these approaches also play a role in literary histories. Historical approaches in research up to 1930 usually interpreted the gothic novel as anti-feudalistic and anti-Catholic, i.e. as critical of the past, as – to a certain extent – displaying features of the enlightenment. Since the 1930s historical approaches have rather regarded the gothic novel as being nostalgic (or historically indifferent), escapist, and in opposition to enlightenment thinking. Both kinds of interpretation can also be found in literary historiography – without the aforementioned temporal pattern, however. Nostalgic and escapist interpretations are more popular than anti-feudalistic and anti-Catholic interpretations. Anti-rationalistic interpretations (i.e. those that see the genre as being in opposition to enlightenment thinking) are more popular than rationalistic interpretations. However, anti-rationalistic interpretations are only a phenomenon of the second half of the 20<sup>th</sup> century.

There is a clear development in psychological interpretations of the genre. In the second half of the 20<sup>th</sup> century, they become more prevalent and more refined. Only then do literary histories begin interpreting gothic motifs such as the castle in psychological terms. Only then do literary histories begin interpreting the genre in psychoanalytical terms. Modern feminism (as a literary theory) and

gender theory originated in the 1970s. Since that time literary historiography has slowly started adopting these approaches.

Chapter 8 analyses histories of English literature published in the USA and in Germany. Like literary histories from Great Britain, they preferably mention terror, supernaturalism and medievalism as the characteristic features of the gothic novel. They also tend to use the same names for referring to the genre. However, literary histories from the USA clearly prefer the term gothic to the term terror. They also use the name gothic romance (as opposed to gothic novel) more often than literary histories from Great Britain. This means that they associate the genre rather with (fantastic) romances and less (like literary histories from Britain do) with (realistic) novels.

Literary historians from the USA and from Germany usually discuss the same authors that literary historians from Britain discuss. However, they do not give them the same amount of attention. In Britain literary histories of the 20<sup>th</sup> century dedicate much more space to the gothic novel than literary histories of the 19<sup>th</sup> century. This is equivalent to an increase of value the genre experiences. In the USA there is no such change from the 19<sup>th</sup> to the 20<sup>th</sup> century. In Germany there is such a change. However, in contrast to Britain this change does not occur in the first half of the 20<sup>th</sup> century but only in the second.

As mentioned above, literary histories from Great Britain usually perceive the gothic novel within two contexts: the genre context of the novel and the period context of romanticism. This is also true for literary histories from the USA and from Germany. The most striking difference concerns the context of romanticism. In Britain older literary histories tend to regard the gothic novelists as deficient romantics while later literary histories treat them as 'full' romantics. In the USA and in Germany there is no such development. There is no temporal pattern regarding these two approaches.

Chapter 8 also examines the presence of historical, psychological and feminist or gender-theoretical approaches in literary histories from the USA and from Germany. It is striking that historical interpretations of the gothic novel are more prevalent in literary histories from the USA than in literary histories from Great Britain. Unlike in Britain there is also no dominance of nostalgic and escapist interpretations over those kinds of interpretation that regard the gothic novel as critical of the past. In literary histories from Germany, interpretations that asso-

ciate the gothic novel with enlightenment thinking are more detailed than in Britain.

Concerning psychological interpretations of the gothic novel, the situation in the USA and in Germany is very similar to that in Britain. The second half of the 20<sup>th</sup> century witnesses an increase in psychological interest. With feminist and gender-theoretical interpretations the situation is different. Literary histories from the USA haven't yet begun adopting feminist and gender-theoretical ideas. This is not the case for literary histories from Germany. Like those from Britain they slowly begin including such approaches. However, there is one exception: Schabert (1997). She goes far beyond any other literary history – from Britain or Germany. Her literary history contains a detailed gender-theoretical interpretation of the gothic novel. It is the only literary history that discusses the concepts of male and female gothic; and, furthermore, her discussion of these concepts is not an overview of what others have said about them, but her own innovative approach.

## Literaturverzeichnis

### Englische Literaturgeschichten<sup>1</sup>

#### Englische Literaturgeschichten aus Deutschland (inkl. derer aus dem deutschsprachigen Raum)

- Andrews, Eleanor A. *A Short History of English Literature: Including a Sketch of American Literature*. Leipzig: Teubner, 1910. (2. Aufl.: Revised and enlarged. 1912. Nachdrucke: Anastatic printing of the 2<sup>nd</sup> edition. Revised and enlarged. 1919; 3<sup>rd</sup> unchanged photo-mechanical reprint. 1925; 4<sup>th</sup> unchanged photo-mechanical reprint. 1926).
- Arns, Karl. *Geschichte der englischen Literatur im Grundriß*. Paderborn: Schöningh, 1930.
- Arns, Karl. *Grundriß der Geschichte der englischen Literatur: Von 1832 bis zur Gegenwart*. Paderborn: Schöningh, 1941.
- Behnsch, Ottomar. *Geschichte der englischen Sprache und Literatur: Von den ältesten Zeiten bis zur Einführung der Buchdruckerkunst*. Breslau: Kern, 1853.
- Bierbaum, F. J. *History of the English Language and Literature: From the Earliest Times Until the Present Day, Including the Literature of North America*. Heidelberg: Weiss, 1883. (Trübner: London, 1883), (2. Aufl.: Thoroughly revised and enlarged edition. Heidelberg: Weiss, 1889), (3. Aufl.: Thoroughly revised

---

<sup>1</sup> Die folgenden Listen enthalten alle literaturgeschichtlichen Gesamtdarstellungen (siehe Einleitung) der englischen Literatur aus Deutschland, Großbritannien und den USA, die meine intensive Recherche in allen wichtigen (Online-)Katalogen weltweit zu Tage förderte. Bei jeder Literaturgeschichte werden auch ihre Nachdrucke und Neuauflagen beachtet. Wenn sich der Titel der Werke im Laufe der Publikationsgeschichte ändert, so wird dieser neue Titel nur angegeben, wenn sich der Haupttitel, nicht jedoch, wenn sich nur der Untertitel ändert. Die Kataloge geben nicht in allen Fällen preis, ob es sich bei einem Werk um einen Nachdruck oder eine neue bzw. veränderte Auflage handelt. In diesen Fällen werden nur die wichtigsten Publikationsdaten aufgeführt. In allen anderen Fällen wird die betreffende Auflage genannt oder das Werk als Nachdruck ausgewiesen (Neuauflage versus Nachdruck: Es liegt zwar in ein paar Fällen nahe, dass die jeweilige Kennzeichnung mehrerer aufeinander folgender Ausgaben als „New revised edition“ o.ä. nur die erste dieser Ausgaben betrifft, dass also alle weiteren Ausgaben Nachdrucke der erstgenannten Neuauflage sind; da dies aber nicht mit Bestimmtheit festgestellt werden kann, wird in diesen Fällen bei allen Ausgaben die den Katalogen entnommene Kennzeichnung „New revised edition“ übernommen). Um ferner nicht bei jeder Auflage oder bei jedem Nachdruck etc. alle gleich bleibenden Daten erneut zu nennen, lasse ich Publikationsort und Verlag weg, wenn sie mit denen der direkt vorausgehenden Auflage (Nachdruck etc.) übereinstimmen (das bedeutet, dass in manchen Fällen nur eine eingeklammerte Jahreszahl genannt wird). Sehr selten weiche ich von diesen Vorgaben der Darstellung ab – und dann stets aus Gründen der Klarheit oder Übersichtlichkeit. Zweierlei sei schließlich noch angemerkt. Diese Liste ist sicherlich nicht vollständig, sie wurde aber mit dem Ziel der Annäherung an Vollständigkeit erstellt (sie ist die umfangreichste mir bekannte Bibliographie besagter Literaturgeschichten). Es konnten nicht alle Literaturgeschichten (zumal mit all ihren Nachdrucken und Neuauflagen) eingesehen werden. Der Großteil der Angaben ist oben genannten Bibliothekskatalogen entnommen (d.h. aller Literaturgeschichten mit all ihren Folgeausgaben, die nicht untersucht, also eingesehen wurden). Trotz sorgfältiger Recherche kann folglich keine Gewähr für die Richtigkeit eben dieser bibliographischen Angaben gegeben werden.

and enlarged edition. 1895), (4. Aufl.: Thoroughly revised and enlarged edition. Leipzig: Rossberg, 1899), (5. Aufl.: 1904), (6. Aufl.: 1908), (7. Aufl.: 1911), (8. Aufl. (unchanged): *History of the English Language and Literature Till the Victorian Age: With an Appendix of the American Literature*. 1922).

- Bleibtreu, Karl. *Geschichte der englischen Litteratur*. 2 Bde. Leipzig: Friedrich, [1887]. (2., verbesserte Aufl.: 1888).
- Bleibtreu, Karl. *Geschichte der englischen Literatur mit Einschluss der amerikanischen*. Bern: Bircher, 1923.
- Bode, E. *Einführung in die Geschichte der englischen Literatur besonders der Neuzeit*. Bielefeld: Velhagen, 1927.
- Brandt, A. *Outline of English Literature*. 3. Aufl. Bamberg: Hübscher, 1908.
- Brink, Bernhard ten. *Geschichte der englischen Litteratur*. 2 Bde. 1: Berlin: Oppenheim, 1877. 2: Hrsg. v. Alois Brandl. Straßburg: Trübner, 1893. (1: 2., verbesserte und vermehrte Aufl.: Hrsg. v. Alois Brandl. Straßburg: Trübner, 1899. 2: 2., durchgesehener Abdruck: 1912).
- Büchner, Alexander. *Abriß der englischen Literaturgeschichte*. Darmstadt: Diehl, 1856.
- Case, Kenneth. *A Short History of English Literature: With an Outline of American Literature*. Leverkusen: Gottschalk, 1957. (2. Aufl.: München: Hueber, 1961), (3., überarbeitete Aufl.: 1969), (4., überarbeitete Aufl.: 1972).
- Dale, J. A., und J. Knittel. *Englische Literaturgeschichte*. [Berlin]: [Bong], [1905]. ([ca. 1910]).
- Döhler, Emil. *An Historical Sketch of English Literature: Kurzer Überblick über die Geschichte der englischen Literatur, für den Schulgebrauch bearbeitet*. 3. Aufl. Dessau: Baumann, 1896. (7. Aufl.: Dessau: Baumann; Dresden: Ehlermann, 1902), (8. Aufl.: Dresden: Ehlermann, 1907), (11. Aufl.: 1908), (20. Aufl.: Berlin: Ehlermann, 1920), (28. Aufl.: 1927), (39. Aufl.: 1930), (44.-46. Aufl.: *An Historical Sketch of English and American Literature: Kurzer Überblick über die Geschichte der englischen und amerikanischen Literatur*. Neu bearbeitet und erweitert von Rudolf Salewsky. Dresden: Ehlermann, 1935).
- Engel, Eduard. *Geschichte der englischen Litteratur von Ihren Anfängen bis auf die neueste Zeit: Mit einem Anhang: Die amerikanische Litteratur*. Leipzig: Friedrich, [1883]. (2., verbesserte Aufl.: Leipzig: Elischer, 1888), (3., verbesserte Aufl.: 1891), (4. Aufl.: *Geschichte der englischen Litteratur von den Anfängen bis zur Gegenwart: Mit einem Anhang: Die nordamerikanische Litteratur*. In neuer Bearbeitung. Leipzig: Baedeker, 1897), (5. Aufl.: Mit Zusätzen. 1901), (6. Aufl.: *Geschichte der englischen Literatur von den Anfängen bis zur Gegenwart: Mit einem Anhang: Die nordamerikanische Literatur*. In neuer Bearbeitung. 1906), (7. Aufl.: 1909), (8., durchgearbeitete und vermehrte Aufl.: Leipzig: Brandstetter, 1915), (9., durchgearbeitete und vermehrte Aufl.: 1921), (10., durchgesehene Aufl.: 1929).

- Erlebach, Peter, Bernhard Reitz, und Thomas Michael Stein. *Geschichte der englischen Literatur*. Stuttgart: Reclam, 2004.
- Fabian, Bernhard, Willi Erzgräber, Kurz Tetzeli von Rosador, und Wolfgang Weiß (Hrsg.). *Die englische Literatur*. 2 Bde. München: DTV, 1991. (2. Aufl.: 1994), (3. Aufl.: 1997).
- Feyerabend, Karl. *A History of English Literature: Für den Schulgebrauch*. Bielefeld: Velhagen, 1899. (3. vermehrte Aufl.: 1904), (7. Aufl.: 1910), (9. Aufl.: 1915. Außerdem: 1922), (1925), (Neu hrsg. v. R. Herdman Pender. Mit Anmerkungen v. E. Schulte. 1931).
- Funke, Otto. *Epochen der neueren englischen Literatur: Eine Übersicht von der Renaissance bis zum Beginn des 20. Jahrhunderts*. 2 Bde. Bern: Francke, 1945. (2., verbesserte Aufl. in einem Band: München: Hueber, 1958).
- Gelfert, Hans-Dieter. *Kleine Geschichte der englischen Literatur*. München: Beck, 1997. (2., überarbeitete Aufl.: 2005).
- Hamann, Albert. *Sketches of English Literature*. 6 Hefte. Berlin: Oehmigke, 1910.
- Hamann, Albert. *Manual of English Literature*. Berlin: Oehmigke, 1911.
- Hausmann, Josef. *A Short Historical Outline of English Literature for the Use of Commercial Academies, Higher Schools, etc. and Private Students*. Reichenberg: Nordböhmischer Verlag; Wien: Hölder, 1925. (Leipzig: Freytag, 1926).
- Hillyers, Dorothy. *A Short History of English Literature from Beowulf to Thomas Hardy: For the Use of Schools and Private Students*. 6. Aufl. Bad Dürkheim: Beacon, [1953]. (7. Aufl.: [ca. 1954]).
- Hübner, Walter. *Epochen der englischen Literatur*. Frankfurt: Diesterweg, 1955.
- Imanuel, Siegmund. *Probe einer Geschichte der englischen National-Litteratur*. Minden: Müller, 1841.
- Kämmer, Paul. *Kleine englische Literaturgeschichte: Ein Überblick*. Kevelaer: Butzon, 1949. (1950, 1951 und 1956).
- Kaiser, Karl. *A Brief History of the English Language and Literature*. Mühlhausen: o.V., 1884. (5. Aufl.: Revised by Ernst Dannheisser. Weinheim: Ackermann, 1914).
- Karges, G. *Leitfaden der Geschichte der englischen Literatur*. Berlin: o.V., 1886.

- Klapperich, Josef (Hrsg.). *Outline of the History of the English Language and Literature: For the Use of Schools*. Berlin: Weidmann, 1904. (2. Aufl.: 1911), (3. Aufl.: Revised and corrected by Walter Hübner. 1922).
- Klein, Johannes F. *A Short History of English Literature: Followed by an Introductory Outline of American Literature*. Mit Anmerkungen in einem Sonderheft für den Schulgebrauch abgefasst. 2 Bde. Bielefeld: Velhagen, 1934-1936. (*A Short History of English and American Literature*. [ca. 1950]), (3. Aufl.: Revised and enlarged. [1953]), (4. Aufl.: Revised and enlarged. [1955]) (6. Aufl.: [1960]), (7. Aufl.: [ca. 1962]), (8. Aufl.: [1964]), (9. Aufl.: [ca. 1967]).
- Klitscher, Hermann. *Uebersicht über die englische Kulturentwicklung, bes. Literaturgeschichte*. Marburg: Müllers, [1925].
- Körting, Gustav. *Grundriss der Geschichte der englischen Litteratur von ihren Anfängen bis zur Gegenwart*. Münster i. W.: Schönigh, 1887. (2., vermehrte und verbesserte Aufl.: 1893), (3., vermehrte und verbesserte Aufl.: 1899), (4., vermehrte und verbesserte Aufl.: 1905), (5., vermehrte und verbesserte Aufl.: 1910).
- Lohr, Anton. *Geschichte der englischen Literatur*. Kempten: Kösel, 1911.
- Mann, El. *A Short Sketch of English Literature from Chaucer to the Present Time: Compiled from English Sources*. Bonn: Weber, 1883. (2. Aufl.: 1893).
- Matern, Erich. *A Summary of the History of English Literature: Kurzgefaßte Geschichte der englischen Sprache und Literatur*. Limburg/Lahn: Greta, 1952.
- Meißner, P. *Englische Literaturgeschichte*. 4 Bde. Berlin: de Gruyter, 1937-1939. (Durchgesehener Neudruck: 1944 und 1954).
- Meißner, Paul. *Englische Literaturgeschichte: Von den Anfängen bis zum Ersten Weltkrieg*. Heidelberg: Kerle, 1950.
- Müller, R. *Grundriß zur Geschichte der angelsächsischen Literatur*. Leipzig: o.V., 1885.
- Nünning, Ansgar (Hrsg.). *Eine andere Geschichte der englischen Literatur: Epochen, Gattungen und Teilgebiete im Überblick*. Trier: Wissenschaftlicher Verlag Trier, 1996. (2., verbesserte und erweiterte Aufl.: 1998), (3., erweiterte Aufl.: 2004).
- Pendrey, A. *A Short Modern History of English Literature*. Hamburg: Meissner, 1908. (3. Aufl.: 1914).
- Penner, Emil. *History of English Literature Compiled from the Best English Authors and Adapted for the Use of Schools*. Leipzig: Rengersche Buchhandlung, 1900. (2. Aufl.: 1908).
- Raith, Josef. *Geschichte der englischen Literatur*. 2., überarbeitete und erweiterte Aufl. München: Hueber, 1961.



- Rein, Käthe. *Outlines of the History of English Literature*. Leipzig: Voigtländer, 1908. (2. Aufl.: 1911).
- Schabert, Ina. *Englische Literaturgeschichte: Eine neue Darstellung aus der Sicht der Geschlechterforschung*. Stuttgart: Kröner, 1997.
- Scherr, Johannes. *Geschichte der englischen Literatur*. Leipzig: Wigand, 1854. (2. Aufl.: 1865 und 1874), (3. Aufl.: 1883).
- Schirmer, Walter F. *Geschichte der englischen Literatur: Von den Anfängen bis zur Gegenwart*. Halle/Saale: Niemeyer, 1937. (2., neubearbeitete und erweiterte Aufl.: *Geschichte der englischen und amerikanischen Literatur: Von den Anfängen bis zur Gegenwart*. 2. Bde. Tübingen: Niemeyer, 1954), (3., verbesserte resp. neubearbeitete und erweiterte Aufl.: 2 Bde. 1959-1960), (4., verbesserte resp. unter Mitwirkung von Arno Esch neubearbeitete Aufl.: 2 Bde. 1962-1967), (5., unter Mitwirkung von Arno Esch neubearbeitete Aufl.: 1968), (6., neubearbeitete Aufl. unter Mitwirkung von Ulrich Broich: Hrsg. v. Arno Esch. 2 Bde. 1983).
- Schirmer, Walter F. *Kurze Geschichte der englischen Literatur: Von den Anfängen bis zur Gegenwart*. Halle/Saale: Niemeyer, 1945. (2. Aufl.: 1948; Tübingen: Neomarius, 1949), (3., unter Mitwirkung von Arno Esch neubearbeitete Aufl.: *Kurze Geschichte der englischen und amerikanischen Literatur*. Tübingen: Niemeyer, 1964. Nachdruck: 1973), (4., neubearbeitete Aufl.: Gemeinsam mit Arno Esch. Tübingen: Niemeyer; München: DTV, 1977).
- Schmidt, Bertha. *A Sketch of English Literature*. Paderborn: Schoeningh, 1912.
- Schöne, Annemarie. *Abriß der englischen Literaturgeschichte in Tabellen*. Mit einem Überblick über die englischen Stilepochen von Wolfgang Schmidt-Hidding. Frankfurt am Main: Athenäum, 1965.
- Schröer, M. M. Arnold. *Grundzüge und Haupttypen der englischen Literaturgeschichte*. 2 Bde. Leipzig: Göschen, 1906. (2., vermehrte Aufl.: 2 Bde. 1911).
- Seeber, Hans Ulrich (Hrsg.). *Englische Literaturgeschichte*. Stuttgart: Metzler, 1991. (2. Aufl.: 1993), (3., erweiterte Aufl.: 1999), (4., erweiterte Aufl.: 2004).
- Siedler, Johanna. *History of English Literature: For the Use of Ladies' Schools and Seminaries. Leitfaden für den Unterricht in der englischen Litteraturgeschichte für höhere Töchterschulen und Lehrerinnenseminarien*. 3., verbesserte Aufl. Weimar: Krüger, 1888. (4. Aufl.: 1888), (5., verbesserte Aufl.: Würzburg: Krüger, 1892), (6., verbesserte Aufl.: 1896), (7., verbesserte Aufl.: 1900), (8., verbesserte Aufl.: 1903), (9., durchgesehene Aufl.: Leipzig: Krüger, 1906), (10. Aufl.: 1911).
- Standop, Ewald, und Edgar Mertner. *Englische Literaturgeschichte*. Heidelberg: Quelle, 1967. (2., verbesserte Aufl.: 1971), (3., verbesserte und erweiterte

Aufl.: 1976), (4., verbesserte und erweiterte Aufl.: 1983), (5., unveränderte Aufl.: 1992).

- Wagner, Hans-Peter. *A History of British, Irish and American Literature*. Trier: Wissenschaftlicher Verlag Trier, 2003.

- Wagner, Peter. *A Short History of English and American Literature*. Stuttgart: Klett, 1988. (Nachdrucke: 1992 und 1995).

- Weiser, Carl. *Englische Litteraturgeschichte*. Leipzig: Göschen, 1898. (Nachdruck: 1902), (2., verbesserte und vermehrte Aufl.: *Englische Literaturgeschichte*. 1906), (3., verbesserte und vermehrte Aufl.: 1910), (4., verbesserte und vermehrte Aufl.: Berlin: Göschen, 1914).

- Wülker, Richard. *Geschichte der englischen Litteratur von den ältesten Zeiten bis zur Gegenwart*. Leipzig: Verlag des Bibliographischen Instituts, 1896. (Verbesserter Neudruck: 1900), (2., neubearbeitete und vermehrte Aufl.: *Geschichte der englischen Literatur von den ältesten Zeiten bis zur Gegenwart*. 2 Bde. 1906-1907. Nachdruck: 1911).

- Wülker, Richard. *Grundriß zur Geschichte der angelsächsischen Litteratur: Mit einer Übersicht der angelsächsischen Sprachwissenschaft*. Leipzig: Veit, 1885. (Nachdrucke: Ann Arbor: University Microfilms International, 1970, 1980 und 1984).

- Zimmer, Robert. *Student's Outline of Literature in English*. Berlin: Cornelsen, 2000.

## **Englische Literaturgeschichten aus Großbritannien<sup>1</sup>**

- Adams, William Davenport. *Famous Books: Sketches in the Highways and Byeways of English Literature*. London: Virtue, 1875. (London: Glaisher, 1875), (New York: Worthington, 1879 und 1881).

- Albert, Edward. *A History of English Literature: A Practical Text-Book for Senior Classes*. London: Harrap, 1923. (Nachdruck: 1924), (2. Aufl.: New edition revised. 1932. Nachdruck: 1946), (3. Aufl.: Revised by James Alfred Stone. 1955. Nachdrucke: 1958, 1960, 1962, 1965 und 1967), (4. Aufl.: Revised by James Alfred Stone. 1971.), (5. Aufl.: Revised by James Alfred Stone. 1979. Nachdrucke: 1984; Edinburgh: Nelson, 1990).

---

<sup>1</sup> In den meisten Fällen war die Zuordnung der Literaturgeschichten zu Großbritannien oder den USA leicht (da eindeutig). Die wenigen anderen Fälle wurden durch die folgenden Festsetzungen geregelt. Ist die Erstpublikation einer Literaturgeschichte für Großbritannien zu verzeichnen, dann wird auch eine spätere Auflage, die in den USA erschienen ist, zu den Werken aus Großbritannien gezählt. Dies gilt auch, wenn es sich nicht um eine Folgeauflage eines Werkes, sondern um ein anderes, später erschienenenes Werk desselben Autors handelt – zumal dann, wenn der Literaturhistoriker aus Großbritannien stammt. All dies gilt natürlich auch im umgekehrten Fall.

- Albert, Edward. *A Short History of English Literature*. London: Harrap, 1925. (2. Aufl.: Revised. 1957), (3. Aufl.: Revised and brought up to date by George Glencairn Urwin. 1963. Nachdruck: 1967), (New York: Barnes, 1965).
- Alexander, Michael. *A History of English Literature*. Basingstoke: Macmillan, 2000. (Nachdrucke: Basingstoke: Palgrave, 2001, 2002 und 2003).
- Arnold, Thomas. *Chaucer to Wordsworth: A Short History of English Literature, from the Earliest Times to the Present Day*. London: Murby, [1870]. ([1875]), (2. Aufl.: *A Short History of English Literature... 2 Bde.* [1870]).
- Arnold, Thomas. *A Manual of English Literature Historical and Critical: With an Appendix on English Metres*. London: Longman, 1862. (2. Aufl.: Revised and enlarged. London: Longmans, 1867), (3. Aufl.: Revised. 1873), (4. Aufl.: Revised: 1877), (5. Aufl.: Revised. 1885), (6. Aufl.: Revised. 1888), (7. Aufl.: Revised. 1897), (American edition: Revised. Boston: Ginn, 1876).
- Baines, Cuthbert Edward. *A Short History of English Literature*. London: Arnold, 1909.
- Balfour, Clara Lucas. *Sketches of English Literature, from the Fourteenth to the Present Century*. London: Longman, 1852.
- Barnard, Robert. *A Short History of English Literature*. Oxford: Blackwell, 1984. (Nachdrucke: 1987, 1989, 1991 und 1993), (2. Aufl.: 1994. Nachdrucke: 1994, 1995, 1998 und 2000).
- Blamires, Harry. *A Short History of English Literature*. London: Methuen, 1974. (Nachdrucke: 1974 und 1979), (2. Aufl.: 1984. Nachdrucke: London: Routledge, 1989, 1991, 1993 und, transferred to digital printing, 2004).
- Bolton, Whitney French (Hrsg.). *History of Literature in the English Language*. 10 Bde. (Band 5 nicht erschienen). London: Barrie, 1970-1975.
- Brooke, Stopford Augustus. *English Literature*. London: Macmillan, 1876. (Nachdrucke: Februar und Oktober 1876, 1877 und 1878), (2. Aufl.: 1879. Nachdrucke: 1880, 1882, 1884, 1885, April und September 1886, Mai und Oktober 1887, 1889, 1890 with additions, 1891, 1893 und 1895), (3. Aufl.: *English Literature from A.D. 670 to A.D. 1832*. Partly rewritten and largely revised and corrected. 1896. Nachdrucke: 1898, 1900, 1901, 1902, 1906, 1908, 1911, 1912, 1913, 1917, 1918, 1924, 1925, 1928, 1932, 1935, 1940 und 1948), (*English Literature*. With chapters on English Literature (1832-1892) and on American Literature by George R. Carpenter. New York und London: Macmillan, 1900, 1901, 1902, 1904, 1910, 1913, 1916 und 1919).
- Buchan, John (Hrsg.). *A History of English Literature*. London: Nelson, 1923. (Nachdrucke: 1923, 1925, 1927, 1931, 1933 und 1938; 1948, 1951 und 1955: *A History of English Literature: From Chaucer to the End of the Nineteenth Century*).

- Buchan, John (Hrsg.). *A Shorter History of English Literature*. Revised and corrected by Majl Ewing. New York: Nelson, 1937.
- *The Cambridge History of English Literature*. Hrsg. v. Sir Adolphus William Ward und Alfred Rayney Waller. 15 Bde. Cambridge: Cambridge UP, 1907-1916, General Index 1927. (Nachdruck: Without bibliographies. 1932-1933), (Nachdruck: 1949-1953).
- Campbell, David. *A First History of English Literature*. Edinburgh: Oliver, 1905.
- Carter, Ronald, und John McRae. *The Routledge History of Literature in English: Britain and Ireland*. London: Routledge, 1997. (Nachdruck: 1998), (2. Aufl.: 2001. Nachdruck: 2002).
- Chambers, Robert. *Cyclopaedia of English Literature: Consisting of a Series of Specimens of British Writers in Prose and Verse, Connected by a Historical and Critical Narrative*. Hrsg. v. Robert Chambers. 2 Bde. Edinburgh: Chambers, 1843-1844. (*Cyclopaedia of English Literature: A History, Critical and Biographical, of British Authors from the Earliest to the Present Times*. Hrsg. v. Robert Chambers. 2 Bde. 1844. Außerdem: London: Chambers, 1845 und 1854), (Revised by Robert Carruthers. London: Chambers, [1858-1860]), (Philadelphia: Lippincott, 1856, 1860 und 1866), (*A Selection of the Choicest Productions of English Authors, from the Earliest to the Present Time, Connected by a Critical and Biographical History*. Hrsg. v. Robert Chambers. 2 Bde. Boston: Gould, 1847. Außerdem: 1853 und 1855), (3. Aufl.: *Chambers's Cyclopaedia of English Literature: A History, Critical and Biographical, of British Authors with Specimens of Their Writings*. Originally edited by Robert Chambers. Revised by Robert Carruthers. 2 Bde. London: Chambers, 1876), (3. Aufl.: 8 Bde. New York: American Book Exchange, 1879-1880), (4. Aufl.: 2 Bde. London: Chambers, 1879. Außerdem: 1880, 1881, 1882, 1883, 1884, 1886, 1887, 1897 und 1899; überdies: Meerut: Shalabh, 1889), (New edition by David Patrick: 3 Bde. London: Chambers, 1901-1903. Außerdem: Philadelphia: Lippincott, 1902-1904; London: Chambers, 1903-1906 und 1921-1922), (Revised by J. Liddell Geddie: 1927-1938), (Philadelphia: Lippincott, 1938. Nachdruck: Detroit: Gale, 1978).
- Chambers, Robert. *History of the English Language and Literature*. Edinburgh: Chambers; London: Orr, 1836. (Edinburgh: Chambers, 1837, 1845, 1847, 1861 und 1872), (Weitere Ausgabe: To which is added a history of American contributions to the English language and literature. By Rev. Royal Robins. Hartford: Edward Hopkins, 1837).
- Chambers, William. *Outline of the History of the English Language and Literature*. London: Chambers, 1896.
- Clarke, Waldo. *A Short History of English Literature*. London: Evans, 1976. (Nachdruck: 1979).
- Collier, William Francis. *A History of English Literature in a Series of Biographical Sketches (Appendix on American Literature)*. London: Nelson, 1861. (1862, 1864, 1865, 1866, 1868, 1869, 1870, 1871, 1874, 1875, 1876, 1877,

1880 und 1881), (New edition, revised: 1882, 1884, 1886, 1889, 1890, 1892 und 1893), (New edition, revised: With supplement on English literature in America. 1894, 1895, 1896, 1898, 1902, 1907 und 1908), (New edition, revised: With American supplement by R. Brimley Johnson. With a preface by Sir W. Robertson Nicoll and with illustrations. 1910, 1912 und 1919).

- Compton-Rickett, Arthur. *A History of English Literature*. London: Jack, 1918. (Nachdrucke: 1920, 1926, 1927, 1929 und 1931), (*A History of English Literature: From Earliest Times to 1916*. London: Nelson, 1929. Nachdrucke: 1938, 1946, 1947, 1950, 1953, 1958, 1960, 1964 und 1966).

- Conrad, Peter. *The Everyman History of English Literature*. London: Dent, 1985. (Nachdruck: 1987), (Außerdem erschienen als: *The History of English Literature: One Indivisible, Unending Book*. Philadelphia: U of Pennsylvania P, 1987), (New edition: *Cassell's History of English Literature*. London: Cassell, 2003).

- Coote, Stephen. *The Penguin Short History of English Literature*. London: Penguin, 1993.

- Courthope, W. J. *A History of English Poetry*. 6 Bde. London: Macmillan, 1895-1910. (Nachdruck: New York: Russell, 1962).

- Craik, George Lillie. *Sketches of the History of Literature and Learning in England: With Specimens of the Principal Writers*. 6 Bde. London: Knight, 1844-1845. (2. Aufl.: 2 Bde. London: Griffin, 1864), (Weitere Ausgabe: *A Compendious History of English Literature, and of the English Language, from the Norman Conquest: With Numerous Specimens*. 2 Bde. 1861. 2. Aufl.: 1864. Außerdem: 1869, 1871, 1878, 1886 und 1890).

- Craik, George Lillie. *A Manual of English Literature, and of the History of the English Language, from the Norman Conquest: With Numerous Specimens*. London: Griffin, 1862. (2. Aufl.: 1865), (3. Aufl.: 1867), (4. Aufl.: 1871), (7. Aufl.: [1877]), (10. Aufl.: *A Manual of English Literature and of the History of the English Language: With Numerous Specimens*. With an additional chapter on recent literature by Henry Craik. 1883), (Copyright edition: *A Manual of English Literature, and of the History of the English Language, from the Norman Conquest: With Numerous Specimens*. 2 Bde. Leipzig: Tauchnitz, 1874), (*Manual of English Literature*. With some new additions by Eleanor Urquhart. London: Dent, 1909. Nachdrucke: 1911 und 1918).

- Daiches, David. *A Critical History of English Literature*. 2 Bde. London: Secker, 1960. (Nachdruck: 4 Bde. 1968), (2. Aufl.: Revised with minor corrections. 4 Bde. 1969. Nachdrucke: 1972 und 1975. Außerdem: 2 Bde. London: Mandarin, 1994).

- Daiches, David. *English Literature*. Englewood Cliffs: Prentice, 1964.

- Demaus, Robert. *Introduction to the History of English Literature*. Edinburgh: Black, 1860.

- D'Israeli, Isaac. *Amenities of Literature: Consisting of Sketches and Characters of English Literature*. 3 Bde. London: Moxon, 1841. (2 Bde. New York: Langley; Paris: Galegnani, 1841), (Paris: Baudry, 1842), (2. Aufl.: 3 Bde. London: Moxon, 1842), (4. Aufl.: 2 Bde. New York: Harper, 1847. Außerdem: 1855), (A new edition: Hrsg. v. Benjamin Disraeli. 2 Bde. London: Routledge, 1859. Außerdem: 1863; Boston: Veazie, 1864; New York: Widdleton, 1866, 1870 und 1871; London: Warne, 1867, 1868, 1880 und 1881; New York: Armstrong, 1880 und 1885; New York: Crowell, 1881; Nachdruck der Aufl. von 1880: New York: Greenwood, 1969).
- Du Pré, S. M. *Sketch of English Literature: With the Lives and Works of the Chief Authors*. London: Allman, [ca. 1892]. (3. Aufl.: [ca. 1900]), (5. Aufl.: [1900-1920?]).
- Evans, Henry E. *Outlines of English Literature from c. A.D. 600 to A.D. 1905: With an Historical Appendix*. London: Relfe, 1905.
- Evans, Benjamin Ifor. *A Short History of English Literature*. Harmondsworth: Penguin, 1940. (Nachdrucke: 1942, 1943, 1948, 1950, 1951, 1955, 1956, 1958, 1960, 1961 und 1962), (2. Aufl.: With additional material by Bernard Bergonzi. 1963. Nachdrucke: 1966 und 1967), (3. Aufl.: 1970. Nachdrucke: 1971, 1973 und 1974), (4. Aufl.: Revised and enlarged. 1976. Nachdrucke: 1976, 1977, 1978, 1979, 1981 und 1990), (Revised library edition. London: Staples, 1949. Second revised library edition: London: MacGibbon, 1964).
- Ford, Boris (Hrsg.). *A Guide to English Literature*. Harmondsworth: Penguin, 1954-1961. (Revised edition: 1961-1963), (Republished: The Belle Sauvage Library. 7 Bde. London: Cassell, 1961-1964), (Revised and expanded edition: *The New Pelican Guide to English Literature*. 9 Bde. in 10. Harmondsworth: Penguin, 1982-1988).
- Fowler, Alastair. *A History of English Literature: Forms and Kinds from the Middle Ages to the Present*. Oxford: Blackwell, 1987. (Nachdruck: 1988), (Revised paperback edition: 1989. Nachdruck: 1994).
- Garnett, Richard, und Edmund Gosse. *English Literature: An Illustrated Record in Four Volumes*. 4 Bde. London: Heinemann; New York: Macmillan, 1903. (London: Heinemann; New York: Macmillan, 1904 und 1906), (New York: Macmillan, 1905 und 1923), (Popular edition: Four volumes in two. 1935).
- Groom, Bernard. *A Literary History of England*. Library edition. London: Longmans, 1929. (Nachdruck: *A History of English Literature*. 1938).
- Hammerton, J. A. *An Outline of English Literature: Being a Chronicle of Our Great Writers from the Time of Chaucer to the Present Day with a Casual Commentary*. London: Educational Book, 1925.
- Hayens, Herbert. *A History of English Literature for Schools*. London: Chambers, 1932.

- Hudson, William Henry. *An Outline History of English Literature*. London: Bell, 1912. (Nachdrucke: 1913, 1914, 1916, 1918, 1920, 1921 und 1923), (New edition: 1930. Nachdrucke: 1932, [1944] und 1952), (New and revised edition: 1955. Nachdrucke: 1960, 1961, 1963 und 1969).
- Lang, Andrew. *History of English Literature: From "Beowulf" to Swinburne*. London: Longmans, 1912. (2. Aufl.: Revised. 1912. Nachdrucke: 1914 und 1921. Hiervon wiederum Nachdruck: New York: AMS, 1969), (3. Aufl.: London: Longmans, 1913), (1928).
- Laing, Frederick A. *A History of English Literature for Junior Classes*. London: Collins, 1873. (New and enlarged edition: [1881]), (New and enlarged edition: [1893]), (New and enlarged edition: *A History of English Literature*. [ca. 1895]), (New and enlarged edition: [ca. 1896]), (New and enlarged edition: [ca. 1898]), ([ca. 1910]).
- Marshall, Thomas P. *A Short Historical Sketch of English Literature*. Newport: o.V., 1898.
- Mathew, E. J. *A History of English Literature*. London: Macmillan, 1901. (1903).
- Meiklejohn, John Miller Dow. *English Literature: A New History and Survey from Saxon Times to the Death of Tennyson*. London: Meiklejohn, 1904. (2. Aufl.: 1908), (4. Aufl.: 1928).
- Morell, John Daniel. *A Biographical History of English Literature: Being an Elementary Introduction to the Greater English Writers*. London: Longmans, [1873]. (London: Steward, [ca. 1879]), (Revised edition: London: o.V., [1885]), (Thoroughly revised and corrected edition: London: Holden, 1895), (1897 und 1904).
- Morley, Henry. *English Writers: With an Introductory Sketch of the Four Periods of English Literature*. 2 Bde. London: Chapman, 1864-67. (Henry Morley und W. Hall Griffin: *English Writers: An Attempt towards a History of English Literature*. 11 Bde. London: Cassell, 1887-1895).
- Morley, Henry. *A First Sketch of English Literature*. London: Cassell, 1873. (Nachdrucke: Juli 1873, 1875, 1876, 1878, 1879, 1880, 1881, 1882, 1883, 1884 und 1885), (Revised: 1886. Nachdrucke: 1887, 1888, 1890, 1891, 1894 und 1896), (New edition: With supplement bringing the work down to the end of Queen Victorias reign. 1901), (New and enlarged edition: Bringing the work down to the deaths of Swinburne and Meredith. 1912).
- Morley, Henry. *A Manual of English Literature*. Thoroughly revised, with an entire re-arrangement of matter, and with numerous retrenchments and additions by Moses Coit Tylor. New York: Sheldon, 1879.
- Nash, Margaret A. *Short History of English Literature: With Characteristic Quotations from Noted Authors of the 12th to the 20th Century*. London: Jarrold, [1908].

- Owen, C. A. *Landmarks in Literary History (i.e. in the History of English Literature)*. London: Bell, 1915.
- *The Oxford English Literary History*. Hrsg. v. Jonathan Bate. 13 Bde. Oxford: Oxford UP, 2002-.
- *The Oxford History of English Literature*. Hrsg. v. Frank Percy Wilson, Bonamy Dobrée, John Buxton und Norman Davis. 26 Bde. Oxford: Clarendon, 1945-1997.
- Patterson, Richard Ferrar. *A Short History of English Literature*. London: Blackie, 1946. (Nachdruck: 1947).
- Peck, John, und Martin Coyle. *A Brief History of English Literature*. Basingstoke: Palgrave, 2002.
- Phelps, Gilbert. *A Short History of English Literature*. London: Folio Society, 1962. (A revised and much enlarged edition of "A Short History of English Literature": *A Survey of English Literature: Some of the Main Themes and Developments from Beowulf to 1939*. London: Pan, 1965).
- Pickering, Ernest. *A Brief Survey of English Literature from Its Beginnings to the Present Day: With Chapters on the Irish Literary Movement and American Literature*. London: Harrap, 1932.
- Quennell, Peter, und Hamish Johnson. *A History of English Literature*. London: Weidenfeld, 1973. (Nachdrucke: London: Book Club Associates, 1974; London: Weidenfeld, 1978; London: Ferndale, 1981).
- Robertson, James Logie. *A History of English Literature for Secondary Schools*. Edinburgh: Blackwood, 1894. (3. Aufl.: *A History of English Literature*. Revised. 1900), (4. Aufl.: Revised. 1903), (5. Aufl.: 1908), (6. Aufl.: 1911), (8. Aufl.: Revised. 1927), (New York: Harper, 1894), (New York: American Book Co., 1894).
- Robson, William Wallace. *A Prologue to English Literature*. London: Batsford, 1986.
- Rogers, Pat (Hrsg.). *An Outline of English Literature*. Oxford: Oxford UP, 1992. (2. Aufl.: 1998).
- Rogers, Pat (Hrsg.). *The Oxford Illustrated History of English Literature*. Oxford: Oxford UP, 1987. (Nachdrucke: 1990, 1993, 1994 und 1996), (Reissued: 2001).
- Ryland, Frederick. *Chronological Outlines of English Literature*. London: Macmillan, 1890. (Nachdrucke: With corrections bzw. alterations. 1896, 1900, 1903, 1907, 1910 und 1914), (Detroit: Gale Research, 1968. Nachdruck der Ausgabe: London: Macmillan, 1914).



- Saintsbury, George. *A Short History of English Literature*. London: Macmillan, 1898. (Nachdrucke: With corrections. 1900, 1903, 1905, 1907, 1908, 1911, 1913, 1915, 1916, 1919, 1922, 1925, 1927, 1929, 1937, 1944, 1948, 1953, 1957, 1960, 1962, 1964 und 1966).
- Saintsbury, George. *A First Book of English Literature*. London: Macmillan, 1914. (Nachdrucke: 1918, 1919, 1920 und 1926).
- Sampson, George. *The Concise Cambridge History of English Literature*. Cambridge: Cambridge UP, 1941. (Nachdrucke: 1941, 1942, 1943, 1944, 1945, 1946, 1949, 1953, 1957 und 1959), (2. Aufl.: With a chapter on "The Age of T. S. Eliot" by R. C. Churchill. 1961. Nachdrucke: 1965 und 1967), (3. Aufl.: Revised throughout and with additional chapters on the literature of the United States of America and the mid-twentieth-century literature of the English-speaking world by R. C. Churchill. 1970. Nachdruck: With corrections. 1972. Nachdrucke: 1975, 1979, 1982, 1984, 1988, 1990, 1995 und 1999).
- Sanders, Andrew. *The Short Oxford History of English Literature*. Oxford: Clarendon, 1994. (Revised edition: 1996. Nachdrucke: Oxford: Oxford UP, 2000; Oxford: Clarendon, 2001), (3. Aufl.: Oxford: Oxford UP, 2004).
- Seccombe, Thomas, und William Robertson Nicoll. *The Bookman Illustrated History of English Literature*. 2 Bde. O.O.: Hodder, 1904. (London: Hodder, 1905, 1906 und 1907).
- Shaw, Thomas B. *A Complete Manual of English Literature*. Edited, with notes and illustrations by William Smith, with a sketch of American literature by Henry T. Tuckerman. London: o.V., 1864. (New York: Sheldon, 1867, 1868 und 1877).
- Shaw, Thomas B. *A History of English Literature and of the Chief English Writers: Founded upon the Manual of Thomas B. Shaw*. By A. Hamilton Thompson. London: Murray, 1901. (Nachdrucke: 1903, 1906 und 1910), (Revised edition: 31<sup>st</sup> impression. 1923).
- Shaw, Thomas B. *A Smaller History of English Literature*. Drawn up by J. Rowley, from the "Student's Manual of English Literature" of T. B. Shaw. Hrsg. v. William Smith. London: o.V., 1869. (Revised edition: London: Murray, 1880), (New and revised edition: 1885).
- Shaw, Thomas B. *Outlines of English Literature: For the Use of the Imperial Alexander Lyceum*. St. Petersburg: Hauer, 1847.
- Shaw, Thomas B. *Outlines of English Literature*. London: Murray, 1849. (A new American edition: With a sketch of American literature by Henry T. Tuckerman. Philadelphia: Blanchard; New York: Sheldon, 1852), (Philadelphia: Blanchard, 1856, 1858 und 1861; New York: Sheldon, 1866 und 1867).
- Shaw, Thomas B. *Shaw's New History of English Literature*. Prepared on the basis of Shaw's manual by Truman J. Backus. New York: o.V., 1874. (New York: Sheldon, 1880), (Revised edition: By Truman J. Backus. 1884), (*The Out-*

*lines of Literature, English and American: Based upon Shaw's Manual of English Literature.* By Truman J. Backus. [ca. 1897]).

- Shaw, Thomas B. *The Student's Manual of English Literature: A History of English Literature.* A new edition of "Outlines of English Literature", enlarged and rewritten. Edited, with notes and illustrations, by William Smith. London: Murray, 1864. (2. Aufl.: Revised. 1865), (3. Aufl.: Revised. 1867), (4. Aufl.: 1868), (6. Aufl.: 1870), (7. Aufl.: 1871), (8. Aufl.: 1872), (9. Aufl.: 1874), (11. Aufl.: 1878), (12. Aufl.: 1879), (13. Aufl.: 1881), (14. Aufl.: 1883), (15. Aufl.: 1885), (16. Aufl.: 1887), (18. Aufl.: 1891), (22. Aufl.: 1897).
  
- Spalding, William. *History of English Literature: With an Outline of the Origin and Growth of the English Language, Illustrated by Extracts, for the Use of Schools and Private Students.* Edinburgh: Oliver, 1853. (2. Aufl.: 1853), (3. Aufl.: 1855), (4. Aufl.: 1856), (6. Aufl.: 1860), (8. Aufl.: 1863), (9. Aufl.: 1865), (10. Aufl.: 1868), (11. Aufl.: 1870), (12. Aufl.: 1873), (13. Aufl.: 1875), (14. Aufl.: 1883), (*Geschichte der englischen Literatur nebst Proben aus den bedeutendsten Schriftstellern und einer Entwicklungsgeschichte der englischen Sprache.* Nach der zweiten Auflage des Originals mit Anmerkungen ins Deutsche übersetzt. Halle: Graeger, 1854).
  
- Stephens, William Henry. *Introduction to the Study of English Literature: Its History and Its Form.* London: Macmillan, 1912.
  
- Stronach, Alice Laing. *Simple History of English Literature: With Illustrative Extracts.* London: Nelson, 1888. (1897, 1899, 1905, 1907, 1911 und 1920).
  
- Strong, Archibald Thomas. *A Short History of English Literature.* London: Oxford UP, 1921. (Nachdruck: 1921).
  
- Thomson, Clara Linklater. *A First Book in English Literature.* 8 Bde. London: Marshall, [1903-1925].
  
- Thornley, G. C. *An Outline of English Literature.* London: Longmans, 1968. (Nachdrucke: London: Longman: 1970, 1971, 1973, 1974, 1975, 1976, 1979 und 1980), (New edition: Zusammen mit Gwyneth Roberts. 1984. Nachdrucke: 1985, 1987, 1989, 1990, 1991, 1993, 1994, 1995, 1996 und 2004).
  
- Twentyman, George Anthony. *An Introductory History of English Literature for Use in Middle and Upper Forms of Schools.* 3 Bde. London: Rivingtons, 1922.
  
- Ward, A. C. *Illustrated History of English Literature.* 3 Bde. London: Longmans, 1953-1955. ([1960-1962]), (3 Bde. in einem: 1958).
  
- Westland, Peter. *The Teach Yourself History of English Literature.* 6 Bde. (vol. 1 and 6 by Peter Westland, vol. 2-5 based on the original work of Arthur Compton-Rickett and edited throughout by Peter Westland). London: English Universities P, 1950.
  
- Wilson, John Burgess. *English Literature: A Survey for Students.* London: Longmans, 1958. (Nachdrucke: 1960, 1961, 1965 und 1966; London: Longman,

1970), (New edition: 1974. Nachdrucke: 1975, 1976, 1978, 1979, 1980, 1986, 1987, 1991, 1998, 1999 und 2003; Harlow: Longman, 1981, 1983, 1984, 1985, 1989, 1990, 1993, 1994 und 1996).

- Wright, John Charles. *Outline of English Literature*. Manchester: Heywood, 1889.
- Wright, John Charles. *The Sources and Growth of the English Language: With a Short Sketch of English Literature, etc.* Louth: Houghton, 1881.
- Wyatt, Alfred John. *The Tutorial History of English Literature*. London: U Tutorial P, 1900. (2. Aufl.: 1901. Nachdrucke: 1903 und 1907), (3. Aufl.: Enlarged edition. 1909. Nachdrucke: 1910 und 1920), (4. Aufl.: 1928. Nachdruck: 1929), (5. Aufl.: 1954. Nachdruck: 1958), (6. Aufl.: *History of English Literature*. Revised by C. W. R. D. Moseley. 1965. Nachdruck: 1966).

### **Englische Literaturgeschichten aus den USA**

- Armour, Richard Willard. *English Lit Relit: A Short History of English Literature from the Precursors (before Swearing) to the Pre-Raphaelites and a Little After, Intended to Help Students See the Thing through, or See through the Thing, and Omitting Nothing Unimportant*. New York: McGraw, 1969. (1970).
- Ayres, Harry Morgan, Will David Howe, und Frederick Morgan Padelford. *The Modern Student's Book of English Literature*. New York: Scribner, 1924.
- Baugh, Albert Croll (Hrsg.). *A Literary History of England*. New York: Appleton, 1948. (London: Routledge, 1948. Reissue: 1950), (2. Aufl.: New York: Appleton; Englewood Cliffs: Prentice; London: Routledge, 1967. Nachdrucke: [1968], 1970, [1972], [1975] und 1976).
- Beers, Henry A. *An Outline Sketch of English Literature*. New York: Chautauqua, 1886.
- Coppée, Henry. *English Literature Considered as an Interpreter of English History: Designed as a Manual of Instruction*. Philadelphia: Claxton, 1873. (1874 und 1881).
- Craig, Hardin (Hrsg.). *A History of English Literature*. New York: Oxford UP, 1950. (In 4 Bänden: New York: Collier, 1962).
- Day, Martin S. *History of English Literature: A College Course Guide*. 3 Bde. Garden City, NY: Doubleday, 1963-1964.
- Everett, Charles Warren. *Visual Outline of English Literature*. New York: Longmans, 1933.
- Hall, Alonzo C., und Leonard B. Hurley. *Outlines of English Literature*. Greensboro, N.C.: Harrison, [ca. 1927]. (Boston: Heath, 1930), (New York: Heath, [ca. 1943]).

- Halleck, Reuben Post. *History of English Literature*. New York: American Book, 1900.
- Hart, John Seeley. *A Manual of English Literature: A Text-Book for Schools*. Philadelphia: o.V., 1872.
- Hooker, Elizabeth Robbins. *Study Book in English Literature from Chaucer to the Close of the Romantic Period*. Boston: Heath, 1910.
- Houston, Percy Hazen. *Main Currents of English Literature: A Brief Literary History of the English People*. New York: Crofts, 1926. (A new edition: Completely revised with the assistance of Charles W. Cooper. 1934 und 1936).
- Jenkins, Oliver Louis. *The Students' Handbook of British and American Literature: Containing Sketches Biographical and Critical of the Most Distinguished English Authors*. Edited by a member of the same society [St. Charles's College]. Baltimore: o.V., 1876. (22. Aufl.: *Student's Handbook of English Literature: With Selections from the Writings of the Most Distinguished Authors*. Revised. Baltimore: Murphy, 1912).
- Johnson, Charles Frederick. *Outline History of English and American Literature: For Use in Colleges and Schools*. New York: American Book, [1900].
- Johnston, Richard Malcolm, und William Hand Browne. *English Literature: A Historical Sketch of English Literature from the Earliest Times*. New York: o.V., 1873.
- Lippincott, Esther J. Trimble. *A Hand-Book of English and American Literature: Historical and Critical, with Illustrations of the Writings of Each Successive Period*. Philadelphia: Eldredge, 1883. (Revised edition: 1898).
- Long, William Joseph. *English Literature: Its History and Its Significance for the Life of the English-Speaking World. A Text Book for Schools*. Boston: Ginn, 1909. (1919), (Revised edition: [1923]), ([1937]), (Enlarged edition: [ca. 1945]), ([1964]).
- Long, William Joseph. *Outlines of English and American Literature: An Introduction to the Chief Writers of England and America, to the Books They Wrote, and to the Times in Which They Lived*. Boston: Ginn, 1913. (1917 und 1923).
- MacKenzie, Alastair Saint Clair. *History of English Literature*. New York: Macmillan, 1914. (1917).
- Moody, William Vaughn, und Robert Morss Lovett. *A History of English Literature*. New York: Scribner, 1902. (Nachdrucke: 1904, 1906, 1907 und 1913), (Revised edition: 1918), (*A History of English Literature from Beowulf to 1926*. 1926), (1930 und [ca. 1935]), (6. Aufl.: New and enlarged edition, completely reset. By Benjamin Fred Millett. 1943), (7. Aufl.: By Fred Benjamin Millett. [1956]), (8. Aufl.: By Fred Benjamin Millett. 1964).

- Moran, Eugene V. *A People's History of English and American Literature*. New York: Nova Science, 2002.
- Myers, Robert Manson. *From Beowulf to Virginia Woolf: An Astounding and Wholly Unauthorized History of English Literature*. Indianapolis: Bobbs, 1952. (London: Werner, 1954), (New edition, thoroughly revised, diffusely illustrated: Urbana: U of Illinois P, 1984).
- Neilson, William Allan, und Ashley Horace Thorndike. *A History of English Literature*. New York: Macmillan, 1920. (Revised edition: 1930), (1945).
- Osgood, Charles Grosvenor. *The Voice of England: A History of English Literature*. New York: Harper, 1935. (2. Aufl.: 1952).
- Otis, William Bradley, und Morriss H. Needleman. *An Outline-History of English Literature*. 2 Bde. Cambridge: Heffer, 1939. (3. Aufl.: 1948), (2. Aufl.: Revised. New York: Barnes, 1950), (1952-1957, [1960-1961] und 1966-1967).
- Otis, William Bradley, und Morriss H. Needleman. *A Survey-History of English Literature*. New York: Barnes, 1938.
- Phillips, Maude Gillette. *A Popular Manual of English Literature: Containing Outlines of the Literature of France, Germany, Italy, Spain, and the United States of America, with Historical, Scientific and Art Notes*. 2 Bde. New York: Harper, 1885.
- Renton, William. *Outlines of English Literature*. New York: Scribner's, 1893.
- Richardson, Abby Sage. *Familiar Talks on English Literature: A Manual Embracing the Great Epochs of English Literature from the English Conquest of Britain, 449, to the Death of Walter Scott, 1832*. Chicago: McClurg, 1881. (4. Aufl.: 1888), (New and revised edition: 1892), (1897).
- Smith, Lewis Worthington, und Esse Virginia Hathaway. *The Sky Line in English Literature*. New York: Appleton, 1920.
- Tappan, Eva March. *A Brief History of English Literature*. London: Harrap, 1914. (Nachdruck: 1923), (New edition enlarged: 1936), ([1941]), (New edition enlarged: 1954), (New edition enlarged: 1957).
- Tappan, Eva March. *A Short History of England's and America's Literature*. Boston: Houghton, 1905. (1906), (Revised edition: 1920), (Revised edition: 1921), (Revised edition: 1930).
- Thrall, William Flint, und Addison Hibbard. *A Handbook to Literature: With an Outline of Literary History, English and American*. Garden City, N.Y.: Doubleday, [1936].
- Underwood, Francis Henry. *A Hand-Book of English Literature: Intended for the Use of High Schools, as well as a Companion and Guide for Private Stu-*

*dents, and for General Readers*. 2 Bde. Boston: Lee, 1871-1873. (In einem Band: 1885 und 1899).

- Van Hook, Philip Stokes (Hrsg.). *An Outline of English Literature*. Revised edition. 2 Bde. New York: Barchas, 1941.

- Woods, George B., Homer A. Watt, und George K. Anderson. *The Literature of England: An Anthology and a History*. 2 Bde. Chicago: Scott, 1936. (Revised edition: 1941), (3. Aufl.: 1947-1948), (4. Aufl.: 1958), (5. Aufl.: Anderson, George K., und William E. Buckler. 1966. Außerdem: Glenview: Scott, 1968), (Single volume edition: Being an abridgement and a revision by George K. Anderson and Karl J. Holzknacht with the consultation of George B. Woods, of "The Literature of England". 3. Aufl. Chicago: Scott, 1953. Revised single volume edition: Glenview: Scott, 1967).

## **Sekundärliteratur**

- Abbas, Ackbar. „Metaphor and History“. *Rewriting Literary History*. Hrsg. v. Tak-Wai Wong und M. A. Abbas. Hong Kong: Hong Kong UP, 1984.

- Abrams, M. H. *A Glossary of Literary Terms*. 6. Aufl. Fort Worth: Harcourt, 1993.

- Aczel, Richard. „Intertextualität und Intertextualitätstheorien“. *Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie: Ansätze – Personen – Grundbegriffe*. Hrsg. v. Ansgar Nünning. 2., überarbeitete und erweiterte Aufl. Stuttgart: Metzler, 2001. 287-289.

- Anz, Thomas. „Psychoanalytische Literaturwissenschaft“. *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft: Neubearbeitung des Reallexikons der deutschen Literaturgeschichte*. Hrsg. v. Jan-Dirk Müller. Bd. 3. Berlin: de Gruyter, 2003. 190-194.

- Baasner, Frank. Vorwort. *Literaturgeschichtsschreibung in Italien und Deutschland: Traditionen und aktuelle Probleme*. Hrsg. v. Frank Baasner. Tübingen: Niemeyer, 1989. v-vi.

- Baldick, Chris, und Robert Mighall. „Gothic Criticism“. *A Companion to the Gothic*. Hrsg. v. David Punter. Oxford: Blackwell, 2000. 209-228.

- Barner, Wilfried. „Tradition als Kategorie der Literaturgeschichtsschreibung“. *Pioniere, Schulen, Pluralismus: Studien zu Geschichte und Theorie der Literaturwissenschaft*. In: derselbe. Tübingen: Niemeyer, 1997. 277-296.

- Bloom, Harold. *The Anxiety of Influence: A Theory of Poetry*. Oxford: Oxford UP, 1973.

- Botting, Fred. *Gothic*. London: Routledge, 1996.

- Broich, Ulrich. „Die Geschichtlichkeit von Texten“. *Ein anglistischer Grundkurs: Einführung in die Literaturwissenschaft*. Hrsg. v. Bernhard Fabian. 7., völlig neubearbeitete Aufl. Berlin: Schmidt, 1993. 124-148.
- Brückle, Wolfgang. „Noblesse oblige: Trojasage und legitime Herrschaft in der französischen Staatstheorie des späten Mittelalters“. *Genealogie als Denkform in Mittelalter und Früher Neuzeit*. Hrsg. v. Kilian Heck und Bernhard Jahn. Tübingen: Niemeyer, 2000. 39-65.
- Clery, E. J. „The Genesis of ‘Gothic’ Fiction“. *The Cambridge Companion to Gothic Fiction*. Hrsg. v. Jerrold E. Hogle. Cambridge: Cambridge UP, 2002. 21-39.
- Cohen, Ralph. „Genre Theory, Literary History, and Historical Change“. *Theoretical Issues in Literary History*. Hrsg. v. David Perkins. Cambridge, Massachusetts: Harvard UP, 1991. 85-113.
- Dannenberg, Hillary P. „Der englische Roman des 19. Jahrhunderts: Erzählformen, Plot, Figurendarstellung und Kultur“. *Eine andere Geschichte der englischen Literatur: Epochen, Gattungen und Teilgebiete im Überblick*. Hrsg. v. Ansgar Nünning. Trier: Wissenschaftlicher Verlag Trier, 1996. 151-170.
- Day, Aidan. *Romanticism*. London: Routledge, 1996.
- de Berg, Henk. *Kontext und Kontingenz: Kommunikationstheoretische Überlegungen zur Literaturhistoriographie. Mit einer Fallstudie zur Goethe-Rezeption des Jungen Deutschland*. Opladen: Westdeutscher Verlag, 1995.
- Dilthey, Wilhelm. *Das Erlebnis und die Dichtung*. 15. Aufl. Göttingen: Vandenhoeck, 1970.
- Eagleton, Terry. *Einführung in die Literaturtheorie*. Aus dem Englischen von Elfi Bettinger und Elke Hentschel. 4., erweiterte und aktualisierte Aufl. Stuttgart: Metzler, 1997.
- Eichenbaum, Boris. „Die Theorie der formalen Methode“. *Aufsätze zur Theorie und Geschichte der Literatur*. In: derselbe. Frankfurt: Suhrkamp, 1965. 7-52.
- Elam, Helen Regueiro. „Influence“. *The New Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics*. Hrsg. v. Alex Preminger und T. V. F. Brogan. Princeton: Princeton UP, 1993. 605-608.
- Elam, Helen Regueiro. „Intertextuality“. *The New Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics*. Hrsg. v. Alex Preminger und T. V. F. Brogan. Princeton: Princeton UP, 1993. 620-622.
- Elliott, Emory. „New Literary History: Past and Present“. *American Literature: A Journal of Literary History, Criticism, and Bibliography* 57 (1985): 611-621.
- Elliott, Emory. „The Politics of Literary History“. *American Literature: A Journal of Literary History, Criticism and Bibliography* 59 (1987): 268-276.

- Fludernick, Monika. „Vorformen und Vorläufer des englischen Romans: Die Entstehung des Romans aus begriffsgeschichtlicher, ideologiekritischer und erzähltheoretischer Sicht“. *Eine andere Geschichte der englischen Literatur: Epochen, Gattungen und Teilgebiete im Überblick*. Hrsg. v. Ansgar Nünning. Trier: Wissenschaftlicher Verlag Trier, 1996. 61-76.
- Fohrmann, Jürgen. „Über das Schreiben von Literaturgeschichte“. *Geist, Geld und Wissenschaft: Arbeits- und Darstellungsformen von Literaturwissenschaft*. Hrsg. v. Peter J. Brenner. Frankfurt: Suhrkamp, 1993. 175-202.
- Franke, Ursula. „Schönheit“. *Lexikon der Ästhetik*. Hrsg. v. Wolfhart Henckmann und Konrad Lotter. München: Beck, 1992. 214-218.
- Frow, John. „Intertextuality and Ontology“. *Intertextuality: Theories and Practices*. Hrsg. v. Michael Worton und Judith Still. Manchester: Manchester UP, 1990. 45-55.
- Gamer, Michael. „Gothic Fictions and Romantic Writing in Britain“. *The Cambridge Companion to Gothic Fiction*. Hrsg. v. Jerrold E. Hogle. Cambridge: Cambridge UP, 2002. 85-104.
- Gamer, Michael. *Romanticism and the Gothic: Genre, Reception, and Canon Formation*. Cambridge: Cambridge UP, 2000.
- Goch, Martin. *Der englische Universitätsroman nach 1945: "Welcome to Bradbury Lodge"*. Trier: Wissenschaftlicher Verlag Trier, 1992.
- Göbel, Walter. *Edward Bulwer-Lytton: Systemreferenz, Funktion, literarischer Wert in seinem Erzählwerk*. Heidelberg: Winter, 1993.
- Göller, Karl Heinz. *Romance und novel: Die Anfänge des englischen Romans*. Regensburg: Carl, 1972.
- Grabes, Herbert. „Selektionsprinzipien und Literaturbegriff in der anglistischen Literaturgeschichtsschreibung“. *Germanisch-Romanische Monatsschrift* 69, Neue Folge 38 (1988): 3-14.
- Groeben, Norbert. „Literaturpsychologie“. *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft: Neubearbeitung des Reallexikons der deutschen Literaturgeschichte*. Hrsg. v. Harald Fricke. Bd. 2. Berlin: de Gruyter, 2000. 469-473.
- Heck, Kilian, und Bernhard Jahn. „Genealogie in Mittelalter und Früher Neuzeit: Leistungen und Aporien einer Denkform“. *Genealogie als Denkform in Mittelalter und Früher Neuzeit*. Hrsg. v. Kilian Heck und Bernhard Jahn. Tübingen: Niemeyer, 2000. 1-9.
- Heiland, Donna. *Gothic and Gender: An Introduction*. Oxford: Blackwell, 2004.



- Heydebrand, Renate von, und Simone Winko. *Einführung in die Wertung von Literatur: Systematik – Geschichte – Legitimation*. Paderborn: Schöningh, 1996.
- Hoeveler, Diane Long. *Gothic Feminism: The Professionalization of Gender from Charlotte Smith to the Brontës*. University Park, Pennsylvania: The Pennsylvania State UP, 1998.
- Hogle, Jerrold E. „Chronology“. *The Cambridge Companion to Gothic Fiction*. Hrsg. v. Jerrold E. Hogle. Cambridge: Cambridge UP, 2002. xvii-xxv.
- Jauß, Hans Robert. „Literaturgeschichte als Provokation der Literaturwissenschaft“. *Literaturgeschichte als Provokation*. Hans Robert Jauß. Frankfurt: Suhrkamp, 1970. 144-207.
- Keen, Paul. *The Crisis of Literature in the 1790s: Print Culture and the Public Sphere*. Cambridge: Cambridge UP, 1999.
- Kellner, Beate. „Aspekte der Genealogie in mittelalterlichen und neuzeitlichen Versionen der Melusinengeschichte“. *Genealogie als Denkform in Mittelalter und Früher Neuzeit*. Hrsg. v. Kilian Heck und Bernhard Jahn. Tübingen: Niemeyer, 2000. 13-38.
- Kermode, Frank. *The Sense of an Ending: Studies in the Theory of Fiction*. New York: Oxford UP, 1967.
- Kolodny, Annette. „The Integrity of Memory: Creating a New Literary History of the United States“. *American Literature: A Journal of Literary History, Criticism, and Bibliography* 57 (1985): 291-307.
- Lengeler, Rainer. *Literaturgeschichtsschreibung in Nöten: Überlegungen zur Geschichte der englischen Literatur des 20. Jahrhunderts*. Opladen: Westdeutscher Verlag, 1995.
- Massé, Michelle A. „Psychoanalysis and the Gothic“. *A Companion to the Gothic*. Hrsg. v. David Punter. Oxford: Blackwell, 2000. 229-241.
- Mayo, Robert D. *The English Novel in the Magazines 1740-1815: With a Catalogue of 1375 Magazine Novels and Novelettes*. Evanston: Northwestern UP, 1962.
- Meregalli, Franco. „Über die literarhistorische Epocheneinteilung“. *Literaturgeschichtsschreibung in Italien und Deutschland: Traditionen und aktuelle Probleme*. Hrsg. v. Frank Baasner. Tübingen: Niemeyer, 1989. 106-113.
- Miles, Robert. „Ann Radcliffe and Matthew Lewis“. *A Companion to the Gothic*. Hrsg. v. David Punter. Oxford: Blackwell, 2000. 41-57.
- Miles, Robert. „The 1790s: The Effulgence of Gothic“. *The Cambridge Companion to Gothic Fiction*. Hrsg. v. Jerrold E. Hogle. Cambridge: Cambridge UP, 2002. 41-62.

- Nobis, Helmut. „Die Bestimmung der konnotativen Funktionen im literarischen Text als Voraussetzung für eine historisch-strukturelle Literaturgeschichtsschreibung“. *Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik. Beiheft 10: Probleme der Literaturgeschichtsschreibung*. Hrsg. v. Wolfgang Haubrichs. Göttingen: Vandenhoeck, 1979. 80-103.
- Nünning, Ansgar. „Kanonisierung, Periodisierung und der Konstruktcharakter von Literaturgeschichten: Grundbegriffe und Prämissen theoriegeleiteter Literaturgeschichtsschreibung“. *Eine andere Geschichte der englischen Literatur: Epochen, Gattungen und Teilgebiete im Überblick*. Hrsg. v. Ansgar Nünning. Trier: Wissenschaftlicher Verlag Trier, 1996. 1-24.
- Nünning, Ansgar. „No Literary or Cultural History without Theory: Ten Teutonic Theses on the Deconstruction and Reconceptualisation of Two Complex Relationships“. *REAL Yearbook of Research in English and American Literature (Volume 17): Literary History / Cultural History: Force-Fields and Tensions*. Hrsg. v. Herbert Grabes. Tübingen: Narr, 2001. 35-66.
- Pailer, Gaby. „Gattungskanon, Gegenkanon und ‚weiblicher‘ Subkanon: Zum bürgerlichen Trauerspiel des 18. Jahrhunderts“. *Kanon Macht Kultur: Theoretische, historische und soziale Aspekte ästhetischer Kanonbildungen*. Hrsg. v. Renate von Heydebrand. Stuttgart: Metzler, 1998. 365-382.
- Perkins, David. „Introduction: The State of the Discussion“. *Theoretical Issues in Literary History*. Hrsg. v. David Perkins. Cambridge: Harvard UP, 1991. 1-8.
- Perkins, David. *Is Literary History Possible?* Baltimore: The Johns Hopkins UP, 1992.
- Perry, Seamus. „Romanticism: The Brief History of a Concept“. *A Companion to Romanticism*. Hrsg. v. Duncan Wu. Oxford: Blackwell, 1998. 3-11.
- Pfister, Manfred. „Konzepte der Intertextualität“. *Intertextualität: Formen, Funktionen, anglistische Fallstudien*. Hrsg. v. Ulrich Broich und Manfred Pfister. Tübingen: Niemeyer, 1985. 1-30.
- Plumpe, Gerhard. *Epochen moderner Literatur: Ein systemtheoretischer Entwurf*. Opladen: Westdeutscher Verlag, 1995.
- Punter, David, und Glennis Byron. „Female Gothic“. *The Gothic*. In: dieselben. Oxford: Blackwell, 2004. 278-282.
- Punter, David. „Narrative and Psychology in Gothic Fiction“. *Gothic Fictions: Prohibition/Transgression*. Hrsg. v. Kenneth W. Graham. New York: AMS, 1989. 1-27.
- Punter, David. *The Literature of Terror: A History of Gothic Fictions from 1765 to the Present Day*. London: Longman, 1980.

- Radcliffe, Ann. „On the Supernatural in Poetry“. *New Monthly Magazine* 16 (1826): 145-152.
- Schulte-Sasse, Jochen. *Literarische Wertung*. 2., völlig neu bearbeitete Aufl. Stuttgart: Metzler, 1976.
- Sengle, Friedrich. „Aufgaben und Schwierigkeiten der heutigen Literaturgeschichte“. *Literaturgeschichte ohne Schulungsauftrag: Werkstattberichte, Methodenlehre, Kritik*. In: derselbe. Tübingen: Niemeyer, 1980. 1-19.
- Sengle, Friedrich. „Ein Aspekt der literarischen Wertung“. *Literaturgeschichte ohne Schulungsauftrag: Werkstattberichte, Methodenlehre, Kritik*. In: derselbe. Tübingen: Niemeyer, 1980. 50-55.
- Sengle, Friedrich. „Zur Einheit von Literaturgeschichte und Literaturkritik“. *Literaturgeschichte ohne Schulungsauftrag: Werkstattberichte, Methodenlehre, Kritik*. In: derselbe. Tübingen: Niemeyer, 1980. 30-39.
- Skinner, John. *An Introduction to Eighteenth-Century Fiction: Raising the Novel*. Basingstoke: Palgrave, 2001.
- Stierle, Karl-Heinz. „Renaissance – Die Entstehung eines Epochenbegriffs aus dem Geist des 19. Jahrhunderts“. *Epochenschwelle und Epochenbewußtsein*. Hrsg. v. Reinhart Herzog und Reinhart Kosellek. München: Fink, 1987. 453-492.
- Stierstorfer, Klaus. *Konstruktion literarischer Vergangenheit: Die englische Literaturgeschichte von Warton bis Courthope und Ward*. Heidelberg: Winter, 2001.
- Suerbaum, Ulrich. „Text, Gattung, Intertextualität“. *Ein anglistischer Grundkurs: Einführung in die Literaturwissenschaft*. Hrsg. v. Bernhard Fabian. 8., durchgesehene und ergänzte Aufl. Berlin: Schmidt, 1998. 81-122.
- Uhlig, Claus. „Current Models and Theories of Literary Historiography“. *Arctia: Zeitschrift für Vergleichende Literaturwissenschaft* 22 (1987): 1-17.
- Uhlig, Claus. „Literature as Textual Palingenesis: On Some Principles of Literary History“. *New Literary History: A Journal of Theory and Interpretation* 16 (1984/85): 481-513.
- Veeder, William. „The Nurture of the Gothic; or, How Can a Text Be Both Popular and Subversive?“. *Spectral Readings: Towards a Gothic Geography*. Hrsg. v. Glennis Byron und David Punter. Houndmills: Macmillan, 1999. 54-70.
- Vosskamp, Wilhelm. „Theorien und Probleme gegenwärtiger Literaturgeschichte“. *Literaturgeschichte in Italien und Deutschland: Traditionen und aktuelle Probleme*. Hrsg. v. Frank Baasner. Tübingen: Niemeyer, 1989. 166-174.

- Weber, Ingeborg. *Der englische Schauerroman*. München: Artemis, 1983.
- Weidhase, Helmut. „Kontext(ualität)“. *Metzler Literatur Lexikon: Begriffe und Definitionen*. Hrsg. v. Günther und Irmgard Schweikle. 2., überarbeitete Aufl. Stuttgart: Metzler, 1990. 250.
- Wellek, René. „Literary History“. *Literary Scholarship: Its Aims and Methods*. Hrsg. v. Norman Foerster. Chapel Hill: U of North Carolina P, 1941. 89-130.
- Wellek, René. „The Fall of Literary History“. *The Attack on Literature and Other Essays*. In: derselbe. Brighton: Harvester, 1982. 64-77.
- Wenzel, Peter. „Gattung, literarische“. *Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie: Ansätze – Personen – Grundbegriffe*. Hrsg. v. Ansgar Nünning. 2., überarbeitete und erweiterte Aufl. Stuttgart: Metzler, 2001. 204-205.
- Wenzel, Peter. „Gattungstheorie und Gattungspoetik“. *Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie: Ansätze – Personen – Grundbegriffe*. Hrsg. v. Ansgar Nünning. 2., überarbeitete und erweiterte Aufl. Stuttgart: Metzler, 2001. 206-209.
- Williams, Anne. *Art of Darkness: A Poetics of Gothic*. Chicago: The U of Chicago P, 1995.
- Winko, Simone. „Literatur-Kanon als *invisible hand*-Phänomen“. *Literarische Kanonbildung*. Hrsg. v. Heinz Ludwig Arnold. München: Boorberg, 2002. 9-24.
- Winko, Simone. „Negativkanonisierung: August v. Kotzebue in der Literaturgeschichte des 19. Jahrhunderts“. *Kanon Macht Kultur: Theoretische, historische und soziale Aspekte ästhetischer Kanonbildungen*. Hrsg. v. Renate von Heydebrand. Stuttgart: Metzler, 1998. 341-364.
- Winko, Simone. „Wertung, ästhetische/literarische“. *Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie: Ansätze – Personen – Grundbegriffe*. Hrsg. v. Ansgar Nünning. 2., überarbeitete und erweiterte Aufl. Stuttgart: Metzler, 2001. 672.
- Zapf, Hubert. „National Literary Historiography from a Transnational Perspective: On the Conception of the ‚Amerikanische Literaturgeschichte‘ (Metzler, 1996)“. *REAL Yearbook of Research in English and American Literature (Volume 14): Literature and the Nation*. Hrsg. v. Brook Thomas. Tübingen: Narr, 1998. 287-315.

**Erklärung**

Ich erkläre, dass ich, abgesehen von den angegebenen Hilfsmitteln und den Ratschlägen von Herrn Professor Dr. Walter Göbel, die Arbeit selbständig angefertigt habe. Alle Stellen, die dem Wortlaut oder dem Sinn nach anderen Werken entnommen sind, sind durch Angaben der Quellen kenntlich gemacht worden.

Stuttgart, den 10.12.2008