

Universität Bielefeld
Fakultät für Linguistik und Literaturwissenschaft
Anglistik

Der inszenierte Schrecken
Darstellungsstrategien der Angst
im englischen Schauerroman

Inauguraldissertation
zur Erlangung des akademischen Grades
eines Doktors der Philosophie

vorgelegt von
Katja Behnke

Bielefeld 2002

Inhaltsverzeichnis

1. Einleitung	4
2. Methode	7
2.1 Der Einbruch des Übernatürlichen in die Literatur.....	7
2.2 Definitionen.....	9
2.3 Literaturpsychologie.....	10
2.4 Psychoanalyse.....	11
2.5 Lerntheorie.....	14
2.5.1 Instinktives Verhalten.....	14
2.5.2 Erfahrungsbedingtes Verhalten (Lernen).....	15
2.6 Kognitive Theorien der Angst.....	16
2.6.1 Wahrnehmung und Informationsverarbeitung: Die Entstehung von Schemata.....	17
2.6.2 Die Inkongruenz von Schemata als Auslöser von Angst.....	18
2.7 Ideengeschichtlicher Hintergrund.....	20
2.8 Der Leseprozess als Auslöser der Angst.....	23
3. Die archaische Angst: <i>The Castle of Otranto</i>	30
3.1 Übernatürliche Mächte als Auslöser des Schreckens.....	30
3.2 Die Übertragung der Angst auf den Leser.....	37
3.3 Labyrinth des Grauens: Die Raumstruktur als Mittel der Leserlenkung.....	44
4. Die Angst vor dem Abstoßenden: <i>The Monk</i>	50
4.1 Die subterrane Welt als Ort des Grauens.....	50
4.2 Die blutende Nonne als Schreckenselement.....	56
4.3 Angst vor realen Bedrohungen.....	62
4.4 Angst durch Empathie: Die Rolle des Lesers.....	68
4.5 Das <i>explained supernatural</i> bei Lewis.....	75
4.6 Das Wunderbare: Übernatürliche Ereignisse ohne Angstempfindungen.....	77
5. Die antizipierte Angst: <i>The Italian</i>	80
5.1 Die Angst vor dem Harmlosen: Übertragene Ängste.....	80
5.2 Die Androhung von Qualen: Schrecken der Inquisition.....	90
5.3 Der Raum als Spiegel der Protagonisten.....	95
5.3.1 Landschaftsdarstellung.....	95
5.3.2 Innenraumdarstellung.....	99
5.4 Allein gegen das Böse: Fehlender sozialer Halt als Verstärker der Angst.....	102
5.5 Der allwissende Leser: Das Auslösen von Mitgefühl durch Informationsvorsprünge.....	104
6. Die Angst vor der Wissenschaft: <i>Frankenstein</i>	110
6.1 Zwischen Rationalität und Wahn: Die Erschaffung des Monsters.....	110
6.2 Das Monster und die Natur als Ausdruck des <i>Sublime</i>	113
6.3 Der fingierte Ich-Erzähler.....	117
6.4 Angst und Erschrecken: Plötzlichkeit als Auslöser der Angst.....	122

7. Die personale Verkörperung der Angst: <i>Melmoth the Wanderer</i>	126
7.1 Das Übernatürliche in der Gestalt des Wanderers	126
7.2 Herr über die Gewalten: Die Interaktion von Melmoth mit der Natur	130
7.3 Klänge des Grauens: Melmoth und Musik	139
7.4 Der verschleierte Schrecken: Die Funktion des unwissenden Lesers in <i>Melmoth the Wanderer</i>	141
8. Die allgegenwärtige Angst: Der Vampir in <i>Dracula</i>	147
8.1 Das Einschläfern der Vernunft: Die Annäherung an den Vampirismus.....	147
8.2 Die Omnipräsenz des Grauens: Ausweitung des Schreckens durch übertragene Ängste.....	155
8.3 Ein Leser unter Lesern: Die Rolle des Rezipienten in <i>Dracula</i>	174
9. Die Entstehung von Ängsten durch Konflikte	180
9.1 Die Konflikttheorie von Dollard und Miller	180
9.1.1 Appetenz-Aversions-Konflikte	181
9.1.2 Aversions-Aversions-Konflikte.....	182
9.1.3 Doppelte Appetenz-Aversions-Konflikte	182
9.2 Der innere Konflikt zwischen Pflicht und Neigung: <i>The Monk</i>	183
9.3 Verantwortung als Konfliktauslöser: <i>Frankenstein</i>	187
9.4 Der Ausweg aus einem Konflikt: <i>The Italian</i>	190
9.5 Der potenzielle Konflikt: <i>Melmoth the Wanderer</i>	192
10. Authentizität als Beglaubigungstrategie	194
10.1 Herausgeberfiktion.....	194
10.2 Rahmenhandlung.....	195
10.3 Soziokultureller und historischer Hintergrund.....	197
10.4 Erzähltechnik	198
10.5 Setting	199
11. Abschließende Betrachtung	203
12. Literaturverzeichnis	207
Primärliteratur	207
Sekundärliteratur	207

1. Einleitung

„It's like my daughter said when she was watching *Jaws*, 'I know the shark's only rubber – so why am I afraid?'“ (Feagin, *Reading with Feeling*, 7). Dieses Zitat von Susan Feagin über den Film *Der weiße Hai* macht deutlich, dass es bei der Rezeption von Filmen affektive Reaktionen gibt. Häufig wird dies in Adjektiven ausgedrückt: Wir sagen, der Film sei spannend, traurig, lustig oder beängstigend. Zwar verfügt dieses Medium über andere Darstellungsmittel als der Roman - die zuvor genannten Charakterisierungen finden sich jedoch ebenso bei der Beschreibung von Leseindrücken.

Wie lässt sich aber das Entstehen dieser Empfindungen beim Rezipienten erklären? Diese Frage soll in Bezug auf die Emotion der Angst analysiert werden. Gegenstand der Untersuchung soll dabei der englische Schauerroman (*Gothic Novel*) des 18. und 19. Jahrhunderts sein. Dabei wird zu untersuchen sein, ob und warum bestimmte Romaninhalte oder Motive eine angsteinflößende Wirkung haben und welche Techniken Autoren in diesen Romanen einsetzen, um Furcht beim Leser aufkommen zu lassen.

Literaturwissenschaftler sind sich darin einig, dass Angst und die *Gothic Novel* untrennbar miteinander verbunden sind. So beschreibt Trautwein „Schauerliteratur als eine literarische Form, die im Rezeptionsvorgang Schauer hervorruft, d. h. auf eine bestimmte Art und Weise Angst aktiviert“ (Trautwein, *Erliesene Angst*, 15) und Bernsen ist der Meinung, „das zentrale Anliegen des Schauerromans ist, den Leser in Angst zu versetzen“ (Bernsen, *Angst und Schrecken*, 103).

Carroll vertritt die These, dass gerade im Horrorgenre eine bestimmte Strategie angewendet werden muss, damit Affekte ausgelöst werden können (Carroll, *Philosophy of Horror*, 15):

The horror genre, however, is essentially linked with a particular effect – specifically, that from which it takes its name. The genres that are named by the very affect they are designed to provoke suggest a particularly tantalizing strategy through to pursue their analysis. Like works of suspense, works of horror are designed to elicit a certain kind of affect.

Damit Angst beim Leser entstehen kann, scheint es notwendig zu sein, dass er sich mit den Charakteren identifiziert. Die Darstellungsstrategie eines Romans muss daher darauf abzielen, den Leser in das dargestellte Geschehen zu involvieren. Der Leser befindet sich dann mit dem Roman in einem Interaktionsprozess. Dies wird im allgemeinen Sprachgebrauch durch Redewendungen wie ‚von einem Buch gefesselt sein‘, ‚das Buch hat mich in seinen Bann gezogen‘ oder im englischen ‚I got wrapped up in the story‘ und ‚to get into a story‘ deutlich. Daher wird zu untersuchen sein, wie bei diesem Vorgang Emotionen beim Leser hervorgerufen werden können und welche Darstellungstechniken nötig sind, damit sich der Leser mit den Charakteren identifiziert.

Conrad weist bereits darauf hin, dass für die Erzeugung von Angst die Darstellungstechnik besonders wichtig sei (Conrad, *Die literarische Angst*, 13):

Es geht im Schauerroman um einen ‚praktisch ununterbrochenen Zustand der Spannung, der Panik und des Schauderns‘. [...] Im Schauerroman [...] wird der Schrecken gleichsam multipliziert, indem mehrere zentrale, nur lose miteinander verknüpfte Handlungen zugleich wirksam werden. Der Schrecken erstreckt sich bis in die Nebenhandlungen hinein.

Wie Conrad festgestellt hat, ist der Handlungsaufbau relevant für die Evokation von Angst. Die Analyse der Darstellungsstrategien soll sich aber nicht nur auf den Handlungsaufbau konzentrieren, sondern vor allem die Rhetorik der Texte allgemein berücksichtigen, um zu ergründen, welche Faktoren essenziell für die Übertragung von Emotionen sind. Dabei soll der implizite Leser und kein realer Leser betrachtet werden. Wolfgang Iser definiert: „Der implizite Leser meint den im Text vorgezeichneten Aktcharakter des Lesens und nicht eine Typologie möglicher Leser“ (Iser, *Der implizite Leser*, 8-9). Es ergeben sich folgende Fragestellungen: In welchem Spannungsfeld stehen Text und impliziter Leser? Wie werden Emotionen beim Leser wie Angst, Neugier, Mitleid oder Spannung ausgelöst? In welchem Umfang tragen Darstellung der Ereignisse, Erzähler, Handlungsaufbau, Raum- und Zeitstruktur zu diesen Emotionen bei? Die Beantwortung dieser Fragen ist immens wichtig, denn wie Carroll folgerichtig bemerkt, sind es nicht nur die Inhalte, sondern vor allem deren formale Gestaltung, die affektive Reaktionen hervorruft und somit auch das Lesevergnügen auslöst (Carroll, *Philosophy of Horror*, 179):

That horror is often narrative suggests that with much horror, the interest we have and the pleasure we take may not primarily be in the object of art-horror as such – i. E., in the monster for its own sake. Rather, the narrative may be the crucial locus of our own interest and pleasure. For what is attractive – what holds our interest and yields pleasure- in the horror genre need not be, first and foremost, the simple manifestation of the object of art horror, but the way that manifestation of the object of art-horror, but the way that manifestation or disclosure is situated as a functional element in an overall narrative structure.

Der Schauerroman und die phantastische Erzählung sind Genres, die erst in den letzten Jahren in der literaturwissenschaftlichen Diskussion Beachtung gefunden haben. Im Rahmen der Neubewertung der Massenkultur durch die Pop Art in den 1960er Jahren kam es zu einer Reevaluierung dieser Genres, Publikationen über bisher als trivial verschrieene Romane wie *Dracula* oder *Frankenstein* häuften sich. Die theoretische *Gothic Novel*-Diskussion tritt jedoch auf der Stelle.

Bis zum heutigen Tag sind die meisten Arbeiten zu dieser Literatur von Untersuchungsaspekten wie Genredefinitionen, Entstehungsbedingungen, soziokulturellem Hintergrund und Motivgeschichte geprägt. So untersuchen z. B. Clery (1995), Alewyn (1965), Bernsen (1996) oder Begemann (1987) die Entstehung von Angst im Schauerroman im Hinblick auf den Einfluss der Aufklärung. Allesch (1987) und Zelle (1987) konzentrieren sich auf den ideengeschichtlichen und philosophischen Hintergrund der Entstehungszeit der *Gothic Novel*, Conrad (1974), Day (1985) und Trautwein (1980) analysieren das Formelinventar des Schauerromans in Hinblick auf die

Darstellungstechniken, Balint (1972), Pohl (1985) und Richardson (1959) interpretieren den Schauerroman unter psychoanalytischen Aspekten.

Bislang gibt es wenige Theorien, die darauf abzielen, die Reaktionen des Lesers differenziert zu ergründen. Da Schauerromane nachdrücklich auf die Wirkung des impliziten Leser setzen, ist es immens wichtig, die Darstellungsstrategien, mit denen diese Wirkung erzielt wird, zu analysieren. Besonderen Erfolg verspreche ich mir dabei von einem interdisziplinären Forschungsansatz, der psychologische Fragestellungen mit einbezieht, weil es in dieser Untersuchung um Mechanismen der Reizverarbeitung geht.

Im Bereich einer Kooperation von Literaturwissenschaft und Psychologie war bisher am stärksten die Psychoanalyse involviert, die versucht, ihre Methoden auf die Literatur anzuwenden, bzw. ihre Ergebnisse auch anhand literarischer Fallbeispiele zu illustrieren. Die empirische Literaturwissenschaft verwendet experimentelle Methoden der Psychologie, will dabei aber nicht zu einer Analyse der Darstellungstechniken gelangen, sondern "das Verhalten von Teilnehmern am Literatursystem vor Ort (in der Schule, bei Autorenlesungen, Preisverleihungen, im Kindergarten, bei Literaturlesern zu Hause, usw.) oder im Untersuchungsraum der Hochschule festhalten." (Hauptmeier/Schmidt, *Einführung*, 144). Es geht in diesem Beschreibungsmodell also primär um das durch Literatur erzeugte soziale und psychologische Umfeld, mir geht es aber um den literarischen Text bzw. den Interaktionsprozess von Leser und Roman.

Andere Theorien der Psychologie sind bislang nicht hinsichtlich der Relevanz ihrer Anwendbarkeit auf literarische Texte in Betracht gezogen worden. Es soll deshalb in dieser Arbeit der Versuch unternommen werden, mit Ansätzen der Lerntheorie wie auch der kognitiven Psychologie einen analytischen Zugang zu der durch die Lektüre des Schauerromans beim Leser bewirkten Angst zu finden. In dem nun folgenden Methodenkapitel wird daher zunächst zu fragen sein, in welchem Umfang Aspekte der Lerntheorie und der kognitiven Psychologie bei der Klärung der Frage nach einer Übertragung von Angst durch den Schauerroman auf den Leser fruchtbar gemacht werden können.

2. Methode

2.1 Der Einbruch des Übernatürlichen in die Literatur

Supernatural agency, when judiciously managed, and where philosophy and true religion have not wholly eradicated its terrors from the popular mind, is a fine machine in the hands of the poet and romance writer. (Varma, *The Gothic Flame*, 34)

Der Schauerroman entsteht in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts im Spannungsfeld von Aufklärung und Romantik (vgl. Weber, *Der englische Schauerroman*, 9ff). Horace Walpole, Autor des ersten Schauerromans *The Castle of Otranto*, hat die Intention, ein neues Genre zu begründen, indem er Elemente des Traditionsbestandes von *Romance* und *Novel* miteinander verknüpft. Walpole erläutert seine Absicht im zweiten Vorwort zu *The Castle of Otranto* (Walpole, *The Castle of Otranto*, 11):

It was an attempt to blend the two kinds of romance, the ancient and the modern. In the former all was imagination and improbability; in the latter, nature is always intended to be, and sometimes has been, copied with success. [...] The author of the following pages thought it possible to reconcile the two kinds.

Das wichtigste Element, das Walpole von der *Romance* übernimmt, ist die uneingeschränkte Imagination, die meist in die Darstellung übernatürlicher Ereignisse mündet. Die Elemente der *Novel* äußern sich in einer stringenten Plotkonzeption und glaubwürdigen, im Hinblick auf die menschliche Natur überzeugenden Charakteren.

Es stellt sich die Frage, wie der Schauerroman das Übernatürliche zur Erzeugung von Angst in der Zeit der Aufklärung einsetzen kann, gilt doch der Glaube an Geisterwesen als durch die Rationalität dieser Epoche überwunden. Die fortschreitende Auflösung des theologisch-teleologischen Weltbildes in der Aufklärung befreite den Menschen zwar einerseits durch den Glauben an die Vernunft von seiner Angst, verstärkte aber andererseits auch das Gefühl der Hilflosigkeit, da sich der Mensch nun nicht mehr allein auf Gott verlassen kann, sondern im Rückgriff auf seine Ratio auf sich selbst angewiesen ist.

Richard Wasson stellt die These auf, dass der Einbruch des Übernatürlichen in die entzauberte Welt sogar eine viel größere Bedrohung darstellt, weil die Vernunft die Existenz des Unerklärlichen nicht zulässt und somit kein Mittel zur Angstbewältigung ist (Wasson, *The Politics of Dracula*, 25):

These themes add up to the idea that technological progress, having cut off humanity from the old superstitious, dark knowledge, makes itself increasingly vulnerable to the demonic powers like the vampire, for having them written off as unreal, civilized man has no defense against them.

Für Alewyn geht die Thematisierung der Angst vor übernatürlichen Elementen in der Literatur auf eine historische Entwicklung zurück: Erst als mit der Aufklärung die Angst davor aus dem Leben verschwindet, findet sie Eingang in die Fiktion. Literatur bildet die Wirklichkeit nicht nur ab, sondern ergänzt sie auch. Wird das Übernatürliche durch die Ratio in der Wirklichkeit zurückgedrängt, muss es laut Alewyn zwangsläufig Ausdruck in der Literatur finden (Alewyn, *Die literarische Angst*, 23).

Vom Barock bis zur Frühaufklärung findet die Thematisierung von Angst und Schrecken fast ausschließlich unter dem Aspekt ihrer abschreckenden Wirkung statt. Die Intention liegt dabei auf dem moralischen Nutzen der Darstellung: Durch Abschreckung soll die Bestrafung von sozial nicht akzeptablem Verhalten deutlich gemacht werden. In Form der ab 1660 erscheinenden *apparition narratives* kommt dem Übernatürlichen in der Literatur eine didaktische Funktion zu. Durch die Existenz überirdischer Phänomene soll das gefährdete theologisch-teleologische Weltbild gestützt werden (Clery, *The Rise of Supernatural Fiction*, 19). Vor der Aufklärung dominiert der *rural faith*, die Menschen glauben wirklich an Geister (ebd. 5). An der Wende vom 17. zum 18. Jahrhundert beginnt man, dem Schrecken auch eine ästhetische Komponente abzugewinnen. Dies wird u. a. am Gebrauch von Oxymora wie Burkes *delightful horror* und seiner Neubewertung des Erhabenen als Gegenpol zum Schönen deutlich. Das ehemals Furchtbare und Schreckliche wird nun unter dem Begriff des *Sublime* zusammengefasst und ästhetisch gewürdigt. Clery wertet dies als Wandel zum *poetic faith*, d. h. dass es nicht länger von Bedeutung ist, ob das Übernatürliche existiert, sondern dass nur noch der ästhetische Genuss im Vordergrund steht (ebd. 32):

Abandonment of the question of belief appeared to make little or no difference to the intensity of response. On the contrary, the mental state of suspension in doubt was itself in the course of becoming a fetish; certainty would abolish this source of abject pleasure. Doubt concerning the existence of spirits would increasingly operate as a mechanism of fictions to which individuals might voluntarily subscribe.

Die von Walpole für den Schauerroman geforderte freie Entfaltung der Phantasie war somit auch erst gegen Ende der Aufklärung und mit beginnendem Einfluss der Romantik möglich, verstand man doch die Imagination in der Aufklärung lediglich als "passive medium for the imprint of external impressions" (ebd. 3).

Die Verwendung des Übernatürlichen als literarisches Motiv wurde durch soziokulturelle Faktoren begünstigt. Angebliche Geistererscheinungen erregen in der Zeit der Aufklärung wissenschaftliches Interesse und sind Gegenstand zahlreicher Untersuchungen. Besondere Bedeutung kommt dem sog. *Cock Lane Ghost* zu. 1762 tauchte diese Geistergestalt, die sich durch Klopfgeräusche bemerkbar machte, in London auf. Sofort wurden wissenschaftliche Nachforschungen angeregt, die Medien berichteten über die Geistererscheinung und lösten damit eine Welle von Theaterstücken, Karikaturen und literarischen Umsetzungen aus. Der Geisterglaube wurde vermarktet, Beweise waren unwichtig, der Unterhaltungswert war vorrangig. Jeden Tag versammelten sich Menschenmassen in der Cock Lane, um Zeugen des Geisterspektakels zu werden. Der Geist wurde ein gesellschaftliches Ereignis, jeder, der etwas auf sich hielt, musste unter den Zuschauern sein. Walpole gehörte zu den Skeptikern und glaubte nicht

an diese Erscheinung. Dennoch fand er sich am Schauplatz ein und genoss die Aufregung, obwohl der Geist sich nicht bemerkbar machte. (ebd. 13-32). In der Folge wurden noch andere Fälle des Übernatürlichen bekannt. Alle Erscheinungen entpuppten sich letztendlich als Schwindel, aber das Übernatürliche hatte sich als wirksam für die Unterhaltung und damit auch als Gegenstand der Literatur etabliert: 1764 erschien Walpoles *The Castle of Otranto* (ebd. 27-30).

2.2 Definitionen

Zu Beginn einer Untersuchung des Phänomens der Angst, wie es durch literarische Texte erzeugt wird, stellt sich natürlich die Frage nach der Definition einer solchen Angst. Zurückgehend auf Kierkegaard, wird häufig eine Unterscheidung von Angst und Furcht getroffen: Angst wird als unbestimmte, gegenstandslose Stimmung definiert, Furcht hingegen ist auf einen bestimmten Gegenstand als ihren Auslöser bezogen. Diese Unterscheidung ist weder für den allgemeinen Sprachgebrauch noch für die Praxis der Literaturanalyse aufrecht zu erhalten, da die meisten Angstreaktionen im Bereich zwischen spezifisch und diffus liegen. So ist z. B. die Angst vor übernatürlichen Erscheinungen weder besonders konkret noch völlig abstrakt. Manche Geisteswissenschaftler grenzen auch Angst und Schrecken voneinander ab, wobei Schrecken als plötzliches Angstgefühl von kurzer Dauer definiert wird (vgl. Bernsen, *Angst und Schrecken*, 21). Für meine Untersuchung ist es nicht wesentlich, Dauer und Intensität des Gefühls zu differenzieren. Ich möchte lediglich herausfinden, welche Stilmittel in literarischen Texten eingesetzt werden, um beim Leser ein Gefühl der Angst auszulösen. Aus diesem Grund verwende ich den Begriff „Angst“ als Sammelbegriff für alle Reaktionen auf bedrohliche Ereignisse und synonym mit den Begriffen „Furcht“ und „Schrecken“.

Ein generelles Problem bei der Definition von Angst ist, dass es sich bei ihr um einen Affekt handelt. Ein Konsens über den Bedeutungsinhalt des Begriffs „Angst“ ist nur schwer herstellbar, da er ein Abstraktum ist, das sich auf das innere Erleben bezieht. Aus diesen Gründen ist die Angst selbst nicht visuell erfassbar, sondern nur ihre Ausdrucksformen wie z. B. Mimik und Gestik. Daher beziehen sich viele Definitionen auf sichtbare Merkmale oder subjektive Empfindungen von Angst. Deutlich wird dies z. B. an Definitionen, die in der Psychologie verwendet werden: Es gibt motivationale, behavioristische, physiologische und affektive Definitionen. Unter motivationalem Aspekt wird man durch Angst zu einem bestimmten Verhalten motiviert. Behavioristisch gesehen mündet Angst in ein wahrnehmbares Verhalten. Im Rahmen der physiologischen Definition äußert sich Angst in Reaktionen des Körpers, wie z. B. in beschleunigtem Herzschlag oder schnellem Atmen. Das Problem bei dieser Definition ist, dass diese physiologischen Erscheinungen auch bei anderen Emotionen wie z. B. bei Freude oder Erregungszuständen jeglicher Art auftreten können, so dass sie keinen eindeutigen Indikator für Angst darstellen. In der affektiven Definition schließlich wird Angst als ein starkes, unangenehmes, nicht eindeutig lokalisierbares Gefühl bestimmt (vgl. McReynolds, *Assimilation and Anxiety*, 36ff). In meiner Arbeit möchte ich mir einige Einsichten der

Lerntheorie und der kognitiven Psychologie methodisch nutzbar machen, in denen Angst als ein affektiver Zustand eines "hochgradig unangenehm erlebten Erregungsanstieg[s] angesichts der Wahrnehmung bestimmter Gefahrenmomente" (Krohne, *Theorien zur Angst*, 8) verstanden wird. Diese Definition muss für die Anwendung auf fiktionale Texte noch modifiziert werden, da dem Unterschied zwischen dem Leser, der nur über die Bedrohung liest, und einer Person, die der Gefahr wirklich ausgesetzt ist, Rechnung getragen werden muss. Weiterhin muss zwischen Lesern und Romanfiguren differenziert werden. Zudem wird die Angst, die bei der Lektüre entsteht, nicht von allen Lesern als unangenehm empfunden. Daher definiere ich ‚literarische Angst‘, wie sie beim Leser entsteht, als einen Erregungsanstieg angesichts der Wahrnehmung im fiktionalen Text dargestellter Gefahrenmomente.

2.3 Literaturpsychologie

Der methodische Ansatz dieser Arbeit ist im Bereich der Literaturpsychologie anzusiedeln. Unter Literaturpsychologie versteht man "die Erklärung literarischer Phänomene in der Begrifflichkeit der Psychologie" (Langner, *Psychologie der Literatur*, 12). In den letzten Jahrzehnten ist ein wachsendes Interesse an der Psychologie im Zusammenhang mit literaturwissenschaftlichen Problemen zu verzeichnen. Langner führt dies zum einen auf die immer größer gewordene Bereitschaft, interdisziplinäre Fragestellungen in Betracht zu ziehen, zurück und zum anderen auf die zunehmende Einsicht, dass es thematische Überschneidungen von literaturwissenschaftlichen Interessenschwerpunkten und psychologischen Fragestellungen gibt (ebd. 9).

Hinzu kommt die populärwissenschaftlich allgemein anerkannte Ansicht, dass " gewisse Kenntnisse des menschlichen Seelenlebens [dazugehören], will der Leser entsprechende literarische Sachverhalte verstehen" (Geismann, *Psychoanalytische Literaturkritik*, 21). Entschlüsselt man die Ursachen menschlichen Verhaltens und die diesen zugrundeliegenden Prozesse, so kann dies auch dazu beitragen, unser Verständnis literarischer Texte zu erweitern. Aus diesen Gründen soll in meiner Arbeit untersucht werden, inwieweit bestimmte Aspekte der Lerntheorie und der kognitiven Psychologie auf literarische Texte, in denen das Phänomen der Angst konstitutiver Bestandteil ist, angewandt werden können.

Dieser Ansatz scheint mir bei meiner Problemstellung einer Analyse mit bereits etablierten Literaturtheorien wie Strukturalismus, Dekonstruktion, Marxismus o.ä. überlegen zu sein, da diese Theorien von einer umfassenden Interpretation des Textes ausgehen. Leser haben aber affektive Reaktionen, bevor sie den Text vollständig gelesen oder auch nur ansatzweise interpretiert haben. Feagin schreibt zu diesem Problem (Feagin, *Reading With Feeling*, 3):

My topic is not interpretation, but appreciation. One cannot appreciate without interpreting, but I am interested in appreciation in a way that abstracts from the particular interpretive commitments of intentionalism, formalism, reader-response theory, Marxism, feminism, and what have you. Is this abstraction possible? I suggest thinking about it in the following relatively crude way. Think of theories of interpretation as theories of meaning, and think of meaning as having strictly cognitive content. Whatever justifies or warrants or explains how one reached an interpretive conclusion will be, in itself, insufficient to explain and warrant an affective response. I'm interested in that 'gap', as it were, between cognition and affect. What do we need to appeal to in order to explain and warrant emotions and affects, beyond what explains and warrants our cognitive conclusions?

Da die meisten Theorien nicht darauf achten, wie eine spontane affektive Reaktion beim Leser zustande kommt, ist es im Kontext dieser Arbeit nicht sinnvoll, diese einzubeziehen. Es ist unabdingbar, ein neues Theoriemodell zu entwickeln, das erklären kann, wieso der Leser Angst empfinden kann, ohne vorher die kognitive Leistung einer Textinterpretation erbracht zu haben. Wie Feagin richtig feststellt, würde eine affektive Reaktion des Lesers viel zu lange auf sich warten lassen, wenn ihr eine Interpretation vorausgehen müsste (ebd. 37):

One might plausibly say that readers are simply not justified in committing themselves to an interpretation, that is, in endorsing one interpretation or another, until they have read the whole work and have acquired sufficient background information about it and understanding of it [...] However, it is quite implausible to hold such a position about appreciation, as is especially clear with respect to the emotional or affective responses, moods, imaginings, and vague feelings that are partly constitutive of appreciation. If responsible readers had to wait for the results of all these interpretive researches before they responded, they would virtually never respond at all.

Daher scheint es erfolgversprechend, Theorien aus der Psychologie heranzuziehen, die erklären können, wie eine spontane affektive Reaktion beim Leser zustande kommt. Häufig wird dieses Phänomen mit der psychoanalytischen Literaturtheorie erklärt.

2.4 Psychoanalyse

Im Bereich der Anwendung psychologischer Theoriemodelle auf literarische Texte ist bisher fast ausschließlich die Psychoanalyse in Betracht gezogen worden. Psychoanalytische Interpretationsansätze stellen allerdings hermeneutische Adaptionen ihrer Theorie dar. Grundlagen psychoanalytischer Textanalyse sind Analogieschlüsse: Man geht von der Annahme aus, dass Produktionsprozess und literarisches Werk einander entsprechen.

Aus diesen Prämissen wird die Notwendigkeit einer autororientierten Hermeneutik deutlich, wie sie Schönau postuliert "wer das literarische Produkt verstehen will, wird auch den Prozess kennen müssen, in dem es zustande gekommen ist" (Schönau, *Psychoanalytische Literaturwissenschaft*, 1). Daher sind Kreativitätstheorien und frühkindliche Konflikte und Traumata des Autors ein wesentlicher Bestandteil psychoanalytischer Interpretationsansätze. Wie Bachelard pointiert anmerkt, scheint dieser Ansatz wenig vielversprechend (Bachelard, *Poetik des Raumes*, 20):

Und gleich verlässt der Psychoanalytiker das ontologische Studium des Bildes; er gräbt die Geschichte eines Menschen aus; er sieht, er zeigt die verborgenen Leiden des Dichters. Er erklärt die Blume aus dem Dünger.

Dies ist einer der Gründe, warum im Kontext meiner Arbeit ein psychoanalytischer Ansatz nicht sinnvoll erscheint. Mein Theoriemodell soll zwar neben dem Leser auch den Autor einbeziehen, aber unter dem Aspekt seiner Darstellungstechnik. Einem wichtigen Teil meiner Arbeit wird die Untersuchung der Gestaltungsmittel zugrunde liegen, die der Autor einsetzt, um gezielt beim Leser Angst zu erzeugen. Daher erscheint es wenig erfolgversprechend, davon auszugehen, dass die Texte das Unterbewusstsein des Autors widerspiegeln. Ich möchte nicht primär angstauslösende Inhalte der Texte untersuchen, sondern herausfinden, welche Strategien die Autoren anwenden, um dem Leser den Angstgehalt einer Situation zu vermitteln. Meine Fragestellung beinhaltet nicht die Motive der Autoren, angsterregende Sequenzen zu schildern. Außerdem vernachlässigt der psychoanalytische Ansatz den sozialgeschichtlichen Kontext und den Einfluss historischer und gesellschaftlicher Determinanten. Für meine Fragestellung wird jedoch gerade der ideengeschichtliche Hintergrund zur Entstehungszeit des Schauerromans eine große Rolle spielen.

Für die Psychoanalyse ist der Klientenbezug konstitutiv, da dem Deutungsverfahren die Therapiesituation zugrunde liegt. Bei der Anwendung auf literarische Texte werden Aussagen über das Werk in absentia des Autors getroffen. Aus diesem Grund konzentriert sich die Psychoanalyse oft auch auf textimmanente Interpretationen. Da der Text auch nicht in einen Dialog mit dem Therapeuten treten kann, erfolgt das Interpretationsverfahren häufig mittels Symbolanalyse. Dies resultiert laut Groeben in einen Reduktionismus, der Text wird auf eine Teilmenge verengt. Daher kommt es zu einer willkürlichen Selektion der Daten durch den Psychoanalytiker (Groeben, *Empirische Literaturpsychologie*, 116). Zudem werden sexuelle Aspekte und frühkindliche Konflikte überthematisiert und oftmals werden immer wieder dieselben stereotypen Erklärungsansätze wie z. B. Ödipuskomplex und Kastrationsangst etc. angeführt (Grimaud, *Psychoanalysis*, 335), (Hermand, *Synthetisches Interpretieren*, 87ff). Wie bereits Fitzgerald anführt, ist das Interpretationsinventar der Psychoanalyse in Anwendung auf den Schauerroman sehr begrenzt (Fitzgerald, *Shifting Genres*, 83):

Many critics have regarded Gothic novels as psychologically realistic, arguing that the fantastic adventures endured by Gothic heroines explore the inner life behind the eighteenth-century social milieu portrayed by realistic novels. M. H. Abrams comments, for example, that the Gothic opened up to fiction 'the realm of the irrational and of the perverse impulses and the nightmarish terrors that lie beneath the orderly surface of the civilized mind'. Other critics have explored the Freudian implications of Gothic plots: the subterranean passageways, daggers, and other symbols of repressed sexuality.

Da jedoch bestimmte Ängste wie z. B. die Angst vor der Dunkelheit bei allen Menschen auftreten, scheint es nicht sinnvoll, die Ursachen dafür in der Kindheit oder in sexuellen Konflikten einzelner Personen zu suchen. Erlernte Ängste sind nur von der Situation, in der sie erworben wurden, abhängig. Damit sind die Lebensabschnitte, die zeitlich vor diesem Ereignis liegen, für die Entstehung von Angst irrelevant und können nicht in die Untersuchung eingebunden werden.

Im Zusammenhang der Symbolanalyse ist auch noch Jungs Archetypenlehre zu berücksichtigen. Diese kann ebenfalls keine Grundlage für die Analyse der Angst bilden, da die Rückführung von Ängsten auf das kollektive Unbewusste die Frage nach den Ursachen der Angst nicht befriedigend erklären kann, sondern nur weitere Fragen aufwirft wie z. B. die Frage, warum bestimmte archetypische Vorstellungen Angst auslösen.

Innerhalb der psychoanalytischen Literaturkritik gibt es auch rezeptionsorientierte Ansätze. In diesem Kontext ist Norman Holland zu nennen, der in den siebziger Jahren seine Rezeptionstheorie entwickelte. Darin geht er davon aus, dass in früher Kindheit ein Identitätsschema geprägt wird und der Rezeptionsprozess die Anpassung des literarischen Werks an dieses Identitätsschema darstellt. Dies führt in logischer Konsequenz dazu, dass die Interpretation sehr subjektiv ist, da jeder Leser den Text anders rezipiert. Es ist somit nicht möglich, zu allgemeinen Aussagen zu kommen.

Gerade im Bereich der Horrorliteratur sind sehr häufig psychoanalytische Interpretationsansätze herangezogen worden. Generell wird das Erscheinen von Monstern oder anderen übernatürlichen Phänomenen als Ausdruck verdrängter Erlebnisse oder Wünsche gewertet. So schreibt beispielsweise der Schriftsteller und Literaturwissenschaftler Michael Moorcock (Moorcock, *Aspects of Fantasy*, 8):

The increasing interest in the fantasy form seems to show that intelligent people are, indeed, looking beyond its purely sensational and romantic aspects, and finding it a rewarding literary field. Those critics who still decry it for its usual lack of deep characterization do not see that it completely reverses the "real" world of the social novel – placing its heroes in a landscape directly reflecting the inner landscape of the ordinary man. The hero ranges the lands of his own psyche, encountering the various aspects of himself. When we read a good fantasy we are being admitted into the subterranean worlds of our own souls.

Der Hauptgrund, warum nach dieser Auffassung Angst entsteht, liegt darin, dass der Leser verdrängte Aspekte seiner Psyche im Werk wiederfindet und ihn diese unbewussten Sehnsüchte ängstigen (ebd. 19-20):

The feelings of terror and wonder which these descriptions of the "supernatural" inspire in us are created not by the suggestion that there is something "out there" trying to get in, but by the knowledge that there is something "in there" trying to get out. There is no doubt of the significance of the fantasy tale in terms of its often unconscious description of the unconscious mind. This is why it disturbs and terrifies – because we sense the uncontrollable forces which are acting upon us, forces which the writer may describe as supernatural, but which are, in fact, entirely natural. They are the forces locked in our own skulls – and there is nothing we can do to exorcise them.

Auch Wood vertritt diese Theorie (Wood, *Hollywood*, 75):

One might say that the true subject of the horror genre is the struggle for recognition of all that our civilization represses or oppresses, its re-emerge dramatized, as in our nightmares, as an object of horror, a matter of terror, and the happy ending (when it exists) typically signifying the restoration of repression.

Dieser Interpretationsansatz mag zwar zutreffen, wirft jedoch zwei Probleme auf:

1. Wird die angstausslösende Wirkung eines Textes an übernatürlichen Ereignissen festgemacht, die aus verdrängten Teilen der Psyche stammen, ist jeder Text mit diesen Inhalten angsterregend. Die Darstellungstechnik ist damit bedeutungslos. Im Kontext meiner Untersuchung soll aber gerade herausgestellt werden, dass angsterregende Inhalte ohne die geeignete Darstellungstechnik ihre Wirkung verfehlen.
2. Die angsterregende Wirkung eines Textes ist bei dieser psychoanalytischen Interpretation von den verdrängten Erfahrungen des Lesers abhängig. Es kann jedoch nicht vorausgesetzt werden, dass alle Leser über dieselben Erlebnisse verfügen. Eine Generalisierung von Ergebnissen ist damit nicht möglich. Ich suche aber gerade nach einem tragfähigen Modell, in dem diese Objektivierbarkeit angestrebt wird.

Carroll legt dar, dass bestimmte potentiell schreckenerregende Monster auch in anderen Genres als der Horrorliteratur vorkommen (Carroll, *Philosophy of Horror*, 53-54):

[...] virtually the same monster – in terms of its appearance – can figure in both a work of horror and a fairy tale. [...] And yet there is a difference between the reactions of the audience with respect to these two sorts of fiction.

Wie Carroll konstatiert, hat dasselbe Monster in der Horrorliteratur oder im Märchen jeweils eine ganz andere Wirkung: In Märchen wirken potentiell schreckenerregende Gestalten nicht unbedingt angsteinflößend auf den Leser. Dieses Beispiel widerlegt ebenfalls die psychoanalytische Repressionstheorie, da nach ihr Monster in jedem Genre dieselbe Wirkung haben müssten. Dieses Beispiel belegt jedoch explizit, dass es bei der Erzeugung von Angst nicht nur auf die Inhalte, sondern auch auf den erzähltechnischen Kontext ankommt.

Im Folgenden soll daher geklärt werden, inwieweit Lerntheorie und kognitive Psychologie einen Beitrag dazu leisten können, die Existenz des Phänomens „literarische Angst“ zu ergründen.

2.5 Lerntheorie

2.5.1 Instinktives Verhalten

Für das weitere Vorgehen ist es geboten, zwischen primären und sekundären Ängsten zu differenzieren. Primäre Ängste werden durch Gegebenheiten verursacht, vor denen jeder Mensch unweigerlich und unabhängig von bisher gemachten Erfahrungen Angst hat (z. B. Dunkelheit). Sekundäre Ängste beruhen dagegen auf negativen Erfahrungen, sie sind erlernt und

situationsgebunden. Es ist wenig sinnvoll, instinktives von erlerntem Verhalten zu trennen (vgl. Hassenstein, *Verhaltensbiologie*, 169). Will man Verhalten und seine Ursachen erklären, müssen sowohl die kognitive Psychologie, als auch die Lerntheorie herangezogen werden. Angst erfüllt eine wichtige Funktion: Sie sensibilisiert für Gefahrreize, durch die Angstreaktion ist man gewarnt und kann bedrohliche Situationen vermeiden oder ihnen adäquat begegnen. Daher gibt es angeborene Mechanismen, die Angst auslösen.

Gray postuliert vier Klassen von primären Ängsten: Intensität, Neuheit, Gefahrreize und soziale Wechselbeziehungen (Gray, *Angst und Stress*, 20ff). Intensität bedeutet, dass im Prinzip jeder Reiz angstaussendend wirken kann, wenn er in hohem Maß gesteigert wird, z. B. Schmerz, großer Lärm, grelles Licht. Der Aspekt der Neuheit beinhaltet alle neuartigen und unbekannteren Reize, Angst vor Fremdem sowie auch Mangel an Reizen, da das Ausbleiben von Reizen in der Umwelt ebenfalls eine ungewohnte Situation ist. Gefahrreize führen zu erhöhter Aufmerksamkeit, Angst kann zum Überleben oder zum Vermeiden von Leid führen, wenn ein Reiz als gefährlich eingestuft wird. In diese Kategorie gehört z. B. die Angst vor Schlangen. Unter Angst, die durch soziale Wechselbeziehungen entsteht, versteht man, dass Angst ein Teil des Prozesses ist, durch den der Mensch lernt, sich in die Gesellschaft zu integrieren. Durch Einschränkungen und Reaktionen der Mitmenschen kann ein bestimmtes Verhalten gefördert oder abgelehnt werden, wodurch Ängste vor Fehlverhalten oder vor Reaktionen der anderen entstehen können.

Angeborene Ängste können der Reifung unterliegen, d. h. dass man erst ab einem bestimmten Zeitpunkt mit Angst reagiert. So bezeichnen Psychologen z. B. die Angst vor der Dunkelheit als einen Reifungsprozess, sie beginnt im Alter von zwei Jahren und steigt bis zum Alter von fünf Jahren an (ebd. 18). Die Reaktionsstärke ergibt sich aus zwei Bedingungen: Reizbeschaffenheit und Bereitschaft, auf den Reiz zu reagieren. Je größer die Stärke des Reizes und die Bereitschaft, desto wahrscheinlicher und heftiger ist die Reaktion. Diesen Zusammenhang bezeichnet man als doppelte Quantifizierung (Hassenstein, *Verhaltensbiologie*, 174). Daraus ergibt sich eine wichtige Folgerung: Ist die Bereitschaft sehr groß, können schon sehr schwache Reize das Verhalten auslösen.

2.5.2 Erfahrungsbedingtes Verhalten (Lernen)

Lernprozesse sind sinnvoll, da der Körper bereits auf sich ankündigende Stimuli antwortet und somit die schützende Reaktion schneller erfolgen kann und effektiver ist. Es ist möglich, die Ergebnisse der behavioristischen Reiz-Reaktionstheorie bei der Untersuchung des Entstehens von Ängsten zu Rate zu ziehen (vgl. Krohne, *Theorien zur Angst*, 29ff; Levitt, *Psychologie der Angst*, 30ff). Die Lerntheorie befasst sich mit der Entstehung von sekundären Ängsten. In der klassischen Konditionierung geht man davon aus, dass ein anfangs neutraler Reiz zu einem angsterregenden Reiz werden kann, wenn er immer wieder zusammen mit einem bereits reflexhaft

angstauslösenden Reiz auftritt. Die Angstreaktion wird nach der Konditionierung bereits durch Wahrnehmung des eigentlich neutralen Reizes hervorgerufen.

Das klassische Beispiel für eine Konditionierung ist der bedingte Reflex. Dies soll am Beispiel des Lidschlussreflexes erklärt werden. Trifft ein Luftstoß die Hornhaut des geöffneten Auges, so löst dies einen angeborenen Schutzreflex des Auges aus, das Lid wird geschlossen. Kombiniert man den Luftstrahl mit einem akustischen Signal, entsteht ein neuer Reflexzusammenhang: Auch das akustische Signal allein vermag von jetzt an das Schließen des Lids auszulösen. Das Zeitverhältnis ist dabei maßgebend, der eigentlich neutrale Reiz muss unmittelbar vor dem reflexauslösenden Reiz erfolgen. Es gibt im zentralen Nervensystem Stellen, die für das zeitliche Zusammentreffen von Signalen auf zwei Bahnen empfänglich sind und daraufhin eine leitende Verbindung zwischen den beiden Bahnen entstehen lassen (Hassenstein, *Verhaltensbiologie*, 200-201).

Im Folgenden sollen nur noch die für das Phänomen der Angst relevanten Aspekte der Lerntheorie kurz erläutert werden. Bedingte Aversion entsteht dann, wenn auf eine Reizsituation eine abschreckende Erfahrung folgt, die Angst auslöst. Der eigentliche neutrale Stimulus vermag in Zukunft auch Angst hervorzurufen und wird daher nach Möglichkeit gemieden. Diese Reaktion ist mit dem Schutzreflex des Augenlids zu vergleichen, die Wahrnehmung des eigentlich neutralen Reizes bewahrt den Organismus vor Gefahren. Beim bedingten Reflex wird das Verhalten nicht durch die Lernsituation verändert, bei bedingter Aversion wird das gesamte Vermeidungsverhalten (Abwehr, Flucht, Hemmung der Annäherung) an die abstoßend gewordenen Reize geknüpft, also auch Verhaltensweisen, die in der ursprünglichen Lernsituation nicht erworben wurden (ebd. 213). Bedingte Hemmung liegt vor, wenn ein bestimmtes Verhalten unangenehme Erfahrungen und Angst auslöst. Diese Verhaltensweisen werden dann aus Angst vor ihren Folgen nicht mehr ausgeführt, d. h. gehemmt (ebd. 216).

2.6 Kognitive Theorien der Angst

Mit der Lerntheorie lässt sich die Existenz von sekundären Ängsten erklären. Wie jedoch entstehen primäre Ängste? Um diese Phänomene erklären zu können, muss man kognitive Theorien der Angstentstehung heranziehen. Wie Carroll feststellt, beinhaltet jeder emotionale Zustand kognitive Elemente (Carroll, *Philosophy of Horror*, 26):

What then identifies or individuates given emotional states? Their cognitive elements. Emotions involve not only physical perturbations, but beliefs and thoughts, beliefs and thoughts about the properties of objects and situations. Moreover, these beliefs (and thoughts) are not just factual [...] but also evaluative [...]

Demzufolge können kognitive Prozesse Emotionen auslösen. Die kognitive Psychologie befasst sich generell mit dem Problem der Wahrnehmung und Informationsverarbeitung. Daher soll im Folgenden in einem kurzen Abriss geschildert werden, aufgrund welcher Prozesse der Reizverarbeitung Angst entstehen kann.

2.6.1 Wahrnehmung und Informationsverarbeitung: Die Entstehung von Schemata

Die Theorie von Epstein (1967) markiert den Übergang von der Reiz-Reaktions-Theorie zu den kognitiven Theorien der Angst. Mit der Lerntheorie können nur sekundäre Ängste erklärt werden. Primäre Ängste entstehen durch Kognitionen wie Erwartung und Bewertung. Epstein versucht daher, reiz-reaktionstheoretische Modelle - insbesondere die Konfliktforschung von Dollard und Miller - und kognitive Vorstellungen, die um den Begriff der Erwartung zentriert sind, zu einer neuen Theorie der Angst zusammenzufassen. Epstein betrachtet Angst als einen Spezialfall von Erregung. Das Erregungsniveau muss innerhalb tragbarer Grenzen bleiben, zu hohe Erregung löst Angst aus und es erfolgen Abwehrreaktionen. Reize haben einen Hinweischarakter, sie lösen Erwartungen aus. Durch die sich aufbauende Erwartung vergrößert sich die Anzahl der angstauslösenden Stimuli. Folgende Faktoren spielen bei der Erzeugung von Angst eine Rolle:

1. primäre Überstimulation (Intensität und Frequenz)
2. kognitive Inkongruenz (man kann keine konkrete Erwartung aufbauen, z. B. bei Neuheit und Mehrdeutigkeit)
3. Reaktionsblockierung: man kann trotz steigender Erregung keine Hemmung oder Entladung herbeiführen
4. vorangehender Erregungszustand: eine für die Stimmung der Angst empfängliche Person bekommt leichter Angst
5. Stimulusunsicherheit: je vager die Situation, desto eher wird Angst ausgelöst
6. Reaktionsunsicherheit: besteht Verwirrung, welche Reaktion am effektivsten ist, entsteht Angst
7. Reaktionsverzögerung: man muss warten, bevor man adäquat reagieren kann, z. B. bei Prüfungsangst

Lazarus und Averill (1972) definieren Angst als eine Emotion, die entsteht, wenn man eine Situation als bedrohlich bewertet. Damit eine Bewertung erfolgen kann, werden die wahrgenommenen Reize aufgrund von angeborenen Ängsten und Erfahrungen eingeordnet. Die Faktoren, die ein Bedrohlichkeitserlebnis auslösen, sind vergleichbar mit den von Epstein formulierten Auslösereizen. Nachdem die Gefahr erkannt worden ist, setzt ein kognitives Verhalten zur Bewältigung der Angst ein, danach erfolgt die Neubewertung der Situation. Angst entsteht

demzufolge auch dann, wenn man keine Möglichkeiten zu einer angemessenen Bedrohlichkeitsbeseitigung findet. Hier wird zum ersten Mal von der Existenz von Schemata ausgegangen, in die Erfahrungen eingeordnet werden. Bei Epstein fällt dies noch unter den Begriff der Erwartung.

Nach Ulrich Neisser (1979) hängt Wahrnehmung von Erfahrungen und vom Vorwissen des Rezipienten ab. Wahrnehmung dient zwar nicht nur der Bestätigung bereits getroffener Annahmen, sondern auch zur Beschaffung neuer Informationen, jedoch kann ohne vorher existierende Strukturen keine Information aufgenommen werden. Neisser geht daher von der Existenz von Schemata aus, die die Erkundung leiten. Ferner spezifizieren diese Schemata die Art, von der die Information sein muss, um aufgenommen zu werden. Wahrnehmung ist dennoch ein zyklischer Prozess. Schemata leiten die Informationsaufnahme. Das wahrgenommene Bild gelangt so in das Bewusstsein und wird verarbeitet, indem es in das Schema eingeordnet wird. Durch die gemachten Erfahrungen wird das Schema verändert und beeinflusst (Neisser, *Kognition und Wirklichkeit*, 21-51).

Miall erweitert diesen kognitiven Ansatz in Bezug auf ein Verständnis von literarischen Texten sogar noch, indem er konstatiert, dass für die Entstehung von Schemata nicht nur kognitive Impulse, sondern auch Affekte wichtig sind: „Because literary texts are indeterminate, the reading process is directed towards the creation of schemata. I propose that the key agent in this process is affect“ (Miall, *Affective Comprehension*, 56).

2.6.2 Die Inkongruenz von Schemata als Auslöser von Angst

McReynolds (1976) spezifiziert diese allgemeinen kognitiven Theorien der Wahrnehmungsverarbeitung auf das Problem der Angst. Er geht in seiner Vorstellung kognitiver Verarbeitung von einem Kategorienmodell aus, in dem der Verstand alle Wahrnehmungen kategorisiert und somit einordnet. McReynolds beschreibt das Kategoriensystem und die Bildungskriterien von Kategorien folgendermaßen (McReynolds, *Assimilation and Anxiety*, 42):

[...] the representations of past experiences are necessarily highly organized-otherwise it would not be possible, as of course it is possible, for detailed data to be retrieved from the system, or for complex perceptual inputs to be introduced into it in meaningful conjunction with the continuing representations of other, prior inputs. I have used the term category system to refer to this overall internal construction of one's personal reality. [...] We will suppose that it consists of innumerable discrete categories. Each category is a particular item of meaning, in effect a kind of pigeonhole, e. g., objects, such as man, woman, animal, table; persons, such as Mary, Sue, Joe, Cary; actions, such as running, talking, eating; and so on. Categories are assumed to be organized hierarchically, in the sense of co-, supra-, and subordinate relationships. Each category is definable, in principle, in terms of certain attributes-e. g. the category for apple might be defined in terms of attributes such as red, round, edible, and so on. Attributes can be conceptualized as consisting of alternatives on bipolar, multipolar or continuous dimensions such as up-down, good-bad, man-woman, color, length, weight, and so on; other dimensions would include personality trait attributions such as honesty, likeableness, aggressiveness, and

the like. The various dimensions, of which the cognitive system of a mature individual would presumably include thousands, can be referred to as schemata.

McReynolds verwendet ebenfalls den Terminus ‚Schema‘, begreift ihn jedoch als Dimension, d. h. als Bewertung und Gliederung aufgrund von Polaritäten. Die Einordnung von Wahrnehmungen in die einzelnen Kategorien erfolgt durch Vergleich der Attribute der neuen Erfahrung mit der vorhandenen Kategorie und aufgrund der Analyse der Schemata. Kongruente Kategorien stimmen in den Attributen überein, inkongruente Kategorien verfügen über divergierende Attribute in einem Schema, das dasselbe Objekt oder Ereignis beschreibt. Kongruente Wahrnehmungen können sofort eingeordnet und verarbeitet werden. Ist die Erfahrung inkongruent, so muss entweder eine bestehende Kategorie modifiziert oder eine neue Kategorie gebildet werden (ebd. 45-46). Dies soll an einem kurzen Beispiel erläutert werden. Die Kategorie ‚Vogel‘ beinhaltet die Attribute ‚Federn‘, ‚Flügel‘ und ‚fliegen‘. Einige Vögel, wie z. B. der Strauß erfüllen einige der Vorgaben, andere aber nicht: Sie haben Federn und Flügel, können jedoch nicht fliegen. Daher muss entweder die Kategorie ‚Vögel‘ so modifiziert werden, dass sie auch Tiere als Vögel einstuft, die nicht fliegen können oder es muss eine neue Kategorie z. B. mit dem Namen ‚Laufvögel‘ gebildet werden.

Viele kongruente Eingaben erhöhen die Stabilität des Kategoriensystems, inkongruente Wahrnehmungen verringern seine Konstanz. Bei einer Destabilisierung besteht eine erhöhte Bereitschaft, involvierte Kategorien zu verändern. Große Inkongruenz führt zu Spannungen. Ist das Verhältnis von inkongruenten Wahrnehmungen zur Gesamtmenge aller Wahrnehmungen zu groß, kommt die Person mit der Lösung von Problemen nicht mehr zurecht. Dies resultiert in Besorgnis, Überwältigung und Angst.

Angst entsteht demnach durch Diskrepanzen in der Wahrnehmung und wird ausgelöst, wenn entweder eine sehr starke Inkongruenz nicht assimiliert werden kann, oder wenn viele leichte Inkongruenzen aufgrund von Zeitmangel nicht behoben werden können. Eine zu hohe Input-Rate löst daher auch Angst aus, z. B. Stress im Beruf. Verstärkend kommt hinzu, dass unerwartete Stimuli stärkere Emotionen auslösen als erwartete und Ambiguität in der Wahrnehmung ebenfalls negative Gefühle auszulösen vermag. Auch Deassimilation löst starke Angstgefühle aus. Deassimilation bedeutet, dass eine Erfahrung, die über Jahre hinweg in eine Kategorie eingeordnet war, plötzlich nicht mehr in diese Kategorie passt. Über lange Zeit hat sich eine Stabilität aufgebaut, die sich nun als trügerisch erweist und auf einmal zerbricht.

McReynolds Theorie erklärt die Existenz primärer Ängste als komplexe Beziehung kognitiver Elemente: Sie entstehen durch Inkongruenzen in der Wahrnehmung, die durch akkumulative Effekte intensiviert werden können. McReynolds führt auch an, dass sekundäre Ängste auf primären basieren und lerntheoretisch erklärt werden können (ebd. 67ff). Um somit die Gesamtheit aller Ängste verstehen zu können, ist eine Verschmelzung lerntheoretischer und kognitiver Überlegungen notwendig. Aus diesen Gründen sollen beide Theorien der Angst auf literaturwissenschaftliche Fragestellungen übertragen werden.

2.7 Ideengeschichtlicher Hintergrund

Es stellt sich die Frage, warum es bei einer Analyse der Angsterzeugung in Romanen des 18./19. Jahrhunderts überhaupt sinnvoll ist, psychologische Theorien des 20. Jahrhunderts heranzuziehen. Daher soll im Folgenden veranschaulicht werden, dass sich bereits im ideengeschichtlichen Diskurs der damaligen Zeit ab dem 17. Jahrhundert Tendenzen zu einer psychologischen Ästhetik abzeichnen und dass somit die Einbeziehung neuerer psychologischer Methoden eine konsequente Erweiterung der Überlegungen, die zur Entstehungszeit des Schauerromans von Bedeutung waren, darstellt. Die beiden gravierendsten Veränderungen im ausgehenden 17. Jahrhundert waren die an Wichtigkeit gewinnende Frage nach der Wirkung von Texten und das steigende Interesse an dem Phänomen der Angst unter ästhetischen Gesichtspunkten.

Die Analyse der Ursachen von Ängsten soll sich auf den ideengeschichtlichen Kontext der Entstehungszeit des Schauerromans stützen. Vom Barock bis zur Frühaufklärung fand die Thematisierung von Angst und Schrecken – wie schon gesagt – fast ausschließlich unter dem Aspekt ihrer abschreckenden Wirkung statt. Die Intention zielte dabei auf den moralischen Nutzen der Darstellung ab: Durch Abschreckung sollte die Bestrafung von sozial nicht akzeptablem Verhalten deutlich gemacht werden. Erst an der Wende vom 17. zum 18. Jahrhundert begann man, der Angst auch eine ästhetische Komponente abzugewinnen. Oxymora wie Burkes "delightful horror" und seine Neubewertung des Erhabenen als Gegenpol des Schönen machen dies deutlich. Das ehemals Furchtbare und Hässliche wird nun unter dem Begriff des Erhabenen zusammengefasst und ästhetisch gewürdigt.

Gleichzeitig wird auch die traditionelle Darstellungs- von einer Wirkungsästhetik abgelöst, deren Schwerpunkt sich vom Interesse an der Repräsentation von Wirklichkeit auf das an der Evokation von Emotionen beim Rezipienten verschiebt. Vor der Aufklärung wurde der Frage, wie das ästhetische Erleben zustande kommt, keine so große Bedeutung beigemessen. So entsteht während der Aufklärung eine psychologische Ästhetik, die zu ergründen versucht, wie die Wahrnehmung von Gegenständen erfolgt und welche Emotionen durch welche Objekte hervorgerufen werden.

Descartes (1596-1650) geht davon aus, dass man nichts für wahr halten darf, was man nicht selbst als wahr erkannt hat. Daraus folgt, dass man zunächst alle Erkenntnisse anzweifeln muss. Der Verstand ist daher zentral für die menschliche Existenz. Descartes leugnet nicht, dass man Eindrücke durch die Sinne gewinnt, dies ist jedoch unverlässlich, Sicherheit basiert auf kognitiver Kontemplation (Haberlandt, *Cognitive Psychology*, 5-6, Gardner, *The Mind's New Science*, 50-53). Alle Sinneseindrücke sind subjektiv, Schönheit ist nicht im Objekt begründet, sondern in dessen individueller Wahrnehmung. Die dabei ausgelösten Empfindungen gehen darauf zurück, dass in unserem Geist Vorstellungen erweckt werden, bei denen es sich um durch Gewohnheitsbildung und Reflexe erworbene Dispositionen handelt. Daraus ergibt sich die wichtige Schlussfolgerung,

dass der ästhetische Erlebnisakt reflexiv ist (Allesch, *Geschichte der psychologischen Ästhetik*, 121ff). Die sinnliche Erfahrung ist ohne Verarbeitung durch den Verstand nutzlos. Es muss daher angeborene Ideen geben.

Diese Überlegungen Descartes weisen in Richtung der kognitiven Psychologie. Er geht von mentalen Repräsentationen der Wirklichkeit aus, d. h. es gibt im Verstand Gedankenmodelle, die die Wirklichkeit widerspiegeln. Unabhängig von seiner Auffassung der angeborenen Ideen nimmt Descartes aber auch an, dass die sinnliche Erfahrung ein bestimmtes Verhalten auslösen kann, Allesch führt dazu ein treffendes Beispiel an (ebd. 120-121):

Descartes [schildert] in diesem Zusammenhang mehr als ein Vierteljahrtausend ein explizites Beispiel eines bedingten Reflexes [...] Wenn ein Hund fünf- oder sechsmal beim Ertönen einer Geige geschlagen hat, so wird er, sobald er diese Musik ein weiteres Mal hört, zu heulen beginnen und flüchten [...]

Dieses Konzept ist auch auf den Menschen übertragbar. Nach Descartes wird die Bewegung des Körpers durch den Fluss der sogenannten ‚animal spirits‘ ausgelöst. Durch einen Reiz fließen sie durch die Nervenbahnen und führen somit die Aktion herbei. Wenn derselbe Vorgang häufiger ausgeführt wird, wird dies im Gehirn gespeichert und die Bewegung kann anders als ursprünglich erzeugt werden, d. h. die ‚animal spirits‘ fließen durch einen anderen Nerv als den anfangs stimulierten. Hergenhahn beschreibt diesen Vorgang (Hergenhahn, *Theories of Learning*, 38):

[...] sensory experience can also cause behavior. Motion outside the body exerts a pull on the "taut strings" that lead to the brain; the pull opens the pores of the brain, releasing the "animal spirits" which flow into the muscles and cause behavior. Therefore, the mind or the physical environment can initiate behavior. This description of the reflex action was to have a long-lasting influence on psychology. Descartes can be considered a predecessor of the stimulus-response psychologists.

Bei Descartes finden sich also auch schon lerntheoretische Tendenzen, seine Philosophie beruht "eher auf allgemeinspsychologischen Überlegungen [...] als auf einem rein subjektivistischem Relativismus" (Allesch, *Geschichte der psychologischen Ästhetik*, 121).

Locke (1632-1704) streitet die Existenz angeborener Ideen ab. Zu Vorstellungen gelangt das menschliche Bewusstsein durch sinnliche Erfahrung und Reflexion. Entwickelt man im Geist eine Idee, ist dies noch kein Beweis, dass sie in der Realität existiert. Locke unterscheidet primäre und sekundäre Qualitäten. Unter primären Qualitäten versteht er objektiv wahrnehmbare Eigenschaften von Dingen wie Größe, Gewicht, Form, Ausdehnung und Gestalt, wohingegen sekundäre Qualitäten von der individuellen Erfahrung abhängen wie z. B. Farbe, Geschmack, Geruch. Die meisten Wahrnehmungen sind subjektiv kontaminiert, nur die primären Qualitäten sind wirklich objektiv.

Ideen entstehen also durch Erfahrungen und haben zwei Quellen: ‚sensation‘ und ‚reflection‘. Einfache Ideen entstehen direkt durch die sinnliche Erfahrung, komplexe Ideen bildet man entweder durch Verknüpfung von einfachen Ideen oder Vergleich von Ideen, indem man sie in

Relation zueinander sieht. Auch durch Abstraktion können neue Ideen erzeugt werden; dabei werden diese Ideen von den Ideen, die sie normalerweise begleiten, getrennt und somit generelle Vorstellungen gebildet. Kognitive Prozesse sind demnach maßgeblich für die Synthese neuer Gedankengebilde.

Berkeley (1685-1753) geht noch einen Schritt weiter. Seiner Meinung nach existiert die materielle Welt nicht außerhalb der Wahrnehmung. Es gibt keine primären, sondern nur sekundäre Qualitäten.

Auch Hume (1711-1776) vertritt die Auffassung, dass Wissen durch die Sinne in den Geist gelangt. Vernunft (reason) hat die Aufgabe, durch Verknüpfung von Ideen komplexere Vorstellungen zu schaffen. Welchen Gesetzen unterliegt jedoch die Assoziation von Wahrnehmungen? Hume stellt hier Kontiguität und Ähnlichkeit als besonders wichtig heraus. Kontiguität bedeutet, dass Dinge, die zeitlich und räumlich zusammen aufgenommen werden, auch in der Erinnerung kombiniert werden. Gerade dieser Gesichtspunkt weist in die Richtung der Lerntheorie. Unter Ähnlichkeit versteht Hume, dass die Wahrnehmung eines Objektes automatisch auch die Erinnerung an ähnliche Objekte hervorruft. Diese Annahmen gehen auf Aristoteles' Gesetze der Kontiguität und der Ähnlichkeit/des Kontrasts zurück. Aber auch durch Vergleich und den kausalen Zusammenhang von Ursache und Wirkung können neue Ideen entstehen. Wichtig dabei ist, dass Hume Kausalität als habituelle Abfolge von Ideen ansieht - auch dies ist eine im Ansatz lerntheoretische Überlegung. Assoziationen spielen eine wichtige Rolle bei Lernprozessen, bei denen es ebenfalls um die Verknüpfung von unterschiedlichen Reizen geht. Dabei muss beachtet werden, dass Assoziationen im und nicht vom Lernenden gebildet werden. Dieser Prozess ist automatisch und geschieht unbewusst.

Der Empirismus geht zwar davon aus, dass das Wissen durch die Sinne in das Bewusstsein gelangt, jedoch werden die Erfahrungen durch Operationen des Verstandes verarbeitet, Hume z. B. sieht es als wichtigstes Ziel der Wissenschaften an "to know the different operations of the mind, to separate them from each other, to class them under their proper heads" (Gardner, *The Mind's New Science*, 56). Somit finden sich auch im Empirismus kognitive Tendenzen.

Diese kurz dargestellten Theorien beschränken sich jedoch weitgehend darauf, die Art der Wahrnehmung zu beschreiben, machen jedoch keine Aussagen darüber, welche Objekte konkret welche Empfindungen auszulösen vermögen.

Da ich mich in meinen Untersuchungen zum Schauerroman jedoch gerade mit dieser Problematik im Bezug auf Angst auseinandersetzen will, liegt es nahe, die ästhetischen Theorien von Addison und Burke heranzuziehen, die sich um eine Aufstellung von Elementen bemühen, die bestimmte Empfindungen hervorrufen. In meiner Arbeit sollen insbesondere Addisons Unterscheidung zwischen ‚primary‘ und ‚secondary‘ pleasures‘ und Burkes Kategorie des ‚Sublime‘ Beachtung finden. Addison bezeichnet als ‚primary pleasures‘ ein Vergnügen, das durch Gegenstände

ausgelöst wird, die wir vor Augen haben, unter ‚secondary pleasures‘ fasst er das Vergnügen, das durch die bloße Vorstellung von Objekten entsteht. Als Ursachen für die Entstehung der ‚primary pleasures‘ gibt er Größe, Ungewöhnlichkeit und Schönheit an. Burke kontrastiert das Schöne und das Erhabene, für meine Untersuchung wird jedoch das Erhabene von größerer Tragweite sein, da es Angst und Schrecken hervorzurufen vermag. Daher sollen Burkes Begriffe ‚obscurity‘, ‚power‘, ‚vastness‘, ‚privation‘, ‚magnificence‘, ‚infinity‘ und ‚difficulty‘ in die Argumentation einbezogen werden, da diese Elemente das Gefühl des Erhabenen auslösen. Aber auch Burke und Addison geben letztlich weder eine Begründung, warum gerade diese Kategorien ganz bestimmte Ängste evozieren, noch aufgrund welcher mentalen Verarbeitungsprozesse überhaupt Angst entsteht.

Da den philosophischen Diskursen des 17. und 18. Jahrhunderts bereits psychologisierende Ansätze zugrunde liegen, erscheint es mir sinnvoll, deren Gültigkeit und Anwendungsbereich mit Einsichten der heutigen Psychologie zu ergänzen und für die Problemstellung meines Ansatzes zu spezifizieren. Da Descartes und Locke davon ausgehen, dass Emotionen durch Verknüpfung von Erfahrungen entstehen, scheint es mir erfolgversprechend, die Ergebnisse der Lerntheorie heranzuziehen, denn in ihr basiert die Entstehung von Affekten ebenfalls auf einer Verknüpfung von neuen mit bereits gemachten Erfahrungen. Geht man weiterhin wie die psychologische Ästhetik der damaligen Zeit davon aus, dass der ästhetische Erlebnisakt reflexiv ist, muss man berücksichtigen, dass die Reaktionen auf Sinneseindrücke aufgrund von kognitiven Prozessen ablaufen. Daher soll auch die methodologische Anwendung von Einsichten der kognitiven Psychologie auf das Problem der Ursachen von diversen Ängsten in Betracht gezogen werden. In meiner Arbeit soll aus diesen Gründen geklärt werden, inwieweit bestimmte Aspekte der Lerntheorie und der kognitiven Psychologie in Kombination mit dem philosophisch-ästhetischen Diskurs der damaligen Zeit auf literarischen Texte, in denen das Phänomen der Angst konstitutiver Bestandteil ist, angewandt werden können. Dabei soll der Schwerpunkt auf der Analyse der Angsterzeugung durch das Übernatürliche, durch Konfliktsituationen und durch die Raumgestaltung gelegt werden.

2.8 Der Leseprozess als Auslöser der Angst

Die ‚literarische Angst‘ ist kein Affekt, der schlagartig entsteht. Diese Emotion baut sich erst langsam durch den Rezeptionsprozess auf. Die Angst, die beim Leser entsteht, ist nicht unabhängig von den Angstreaktionen der Romanfiguren. Angsterzeugung in einem literarischen Text funktioniert nach dem Mechanismus der Angstübertragung: Der Leser muss sich erst gewahr werden, dass die Protagonisten ein Angsterlebnis haben. Er kann dann diese Emotionen nachvollziehen und nacherleben. Bereits Trautwein weist darauf hin, dass die im Schauerroman ausgelöste Angst eine vermittelte Angst ist: „Schauer entsteht nicht spontan aus einer Situation, in der sich der Leser selbst befindet, sondern – als vermittelte Angst – indem er das dargestellte Geschehen nachvollzieht“ (Trautwein, *Erlsene Angst*, 18).

Somit wird deutlich, wie man Einsichten empirischer Theorien aus der Psychologie auf fiktionale Gebilde wie den Schauerroman anwenden kann. In einem ersten Schritt müssen solche Einsichten auf die Protagonisten angewendet werden, wobei die Fiktionalität der Texte außer Acht gelassen werden soll. Romanfiguren und –ereignisse werden so gesehen als real betrachtet. Erst in einem zweiten Schritt wird analysiert, wie die Emotionen der Protagonisten auf den Leser übertragen werden können. Dabei werden die Theorien zum Empathieempfinden von Bischof-Köhler und Feagin herangezogen und die Rhetorik der Texte berücksichtigt. Ich gehe davon aus, dass nicht nur Romaninhalte eine angsterregende Wirkung haben, sondern dass es speziell auf die Vermittlungsstrategie dieser Inhalte ankommt, wenn Angst beim Leser entstehen soll. Unter diesen Voraussetzungen sollen Erzählperspektive, Raum- und Personenbeschreibungen, Dialogsequenzen sowie Figurenrede analysiert werden. Insbesondere wird die Position des Erzählers und seine Distanz zum Geschehen sowie die Leserlenkung durch ihn zu berücksichtigen sein.

Im Bezug auf Leserreaktionen, die durch Schauerromane hervorgerufen werden, gibt es mehrere Hypothesen. Die meisten Literaturkritiker gehen davon aus, dass der zeitgenössische Leser stärkere Angst bei der Lektüre empfunden haben muss, da er zum einen häufig das dargestellte Geschehen für wahr hielt und zum anderen diese Art der Lektüre für ihn neu war und er damit noch keine Erwartungshaltungen an Genrekonventionen aufbauen konnte. Hans Robert Jauß stellt generell zu diesem Problem fest (Jauß, *Literaturgeschichte*, 135):

Es gibt Werke, die im Augenblick ihres Erscheinens noch auf kein spezifisches Publikum zu beziehen sind, sondern den vertrauten Horizont literarischer Erwartungen so völlig durchbrechen, dass sich ein Publikum für sie erst allmählich heranzubilden kann. Wenn dann der neue Erwartungshorizont allgemeinere Geltung erlangt hat, kann sich die Macht der veränderten ästhetischen Norm daran erweisen, dass das Publikum bisherige Erfolgswerke als veraltet empfindet und ihnen seine Gunst entzieht.

Aus diesem Grund wurde auch *The Castle of Otranto* bei seinem Erscheinen als Meisterwerk gefeiert, wohingegen der Roman heute nur noch belächelt und bestenfalls als genrebildend eingestuft wird. Klassische Motive der Schauerliteratur wie Vampire, der Teufel oder Geistererscheinungen sind derart häufig verwendet worden, dass sie ihre ursprüngliche Funktion verloren haben und nun nicht mehr von sich aus Schrecken erzeugen können. Sie werden heutzutage in einem für sie untypischen Kontext eingesetzt. Der Vampir taucht in der Kelloggs- und Autowerbung auf und erzeugt dort nicht Angst und Schrecken, sondern eher komische Effekte. Der Geschmack der Cornflakes ist so gut, dass der Vampir ihren Genuss dem Blut einer schönen Frau vorzieht, dabei die Zeit vergisst und bei den ersten Sonnenstrahlen zu Staub zerfällt. Mit dem schnellen Opel schafft es der Vampir selbstverständlich, rechtzeitig vor Sonnenaufgang wieder in seinem Sarg zu sein. Seit Angela Sommer Bodenburgs Kinderbuchserie *Der kleine Vampir* ist sogar eine Freundschaft zwischen einem Jungen und einem Vampir möglich. In Anne Rices *Vampire Chronicles* erfährt der Leser aus der Vampirperspektive, dass Vampire keine mordenden Monster sind, sondern auch innere Konflikte durchleben. Der Vampir wird hier zur tragischen

Gestalt, die zum ewigen Leben verdammt ist. Durch diese Umbewertung des Vampirmotivs hat es seinen Schrecken verloren.

Auch die Gestalt des Teufels hat in der heutigen Zeit ihren Schrecken eingebüßt. In Filmen wie *Angel Heart* oder *The Devil's Advocate* verkörpern Robert De Niro und Al Pacino den Teufel als smarten Businessmen, dem die Frauen zu Füßen liegen und der durchaus nicht unmenschliche Züge trägt und sich daher erst am Ende des Films überhaupt als Teufel entpuppt. In der Komödie *Little Nicky* spielt Harvey Keitel den Teufel als gestressten Familienvater, der sich seinen zwei bösen Söhnen gegenüber nicht durchsetzen kann, Opfer ihrer Intrigen wird und sich letztendlich von seinem dritten, dümmlichen Sohn Nicky retten lassen muss. Auch im allgemeinen Sprachgebrauch zeigt sich, dass Anspielungen auf den Teufel humoristisch eingesetzt werden: So nennt der Lebensmittelhersteller Dittmann seine Peperonisכותen „Teufli“. Dieselbe Entwicklung zeichnet sich auch bei Geisterwesen ab: Nicht umsonst sind niedliche Geisterfiguren wie der Zeichentrickgeist Casper entstanden oder das Geisterplüschtier der Spielwarenfirma Beanies mit dem Namen „Sheets“.

Viele Motive sind durch ihren häufigen Gebrauch selbstreferentiell geworden. Sie tragen nicht mehr ihren ursprünglichen Bedeutungsinhalt, sondern nehmen immer wieder Bezug auf ihre Repräsentation in verschiedenen Medien. Für den damaligen Leser war der Teufel noch eine hochgradig angsterregende Gestalt, heute glaubt niemand noch ernsthaft an ihn. Daher wird es immer schwieriger, mit diesen Motiven Angst zu erzeugen. Auch hier wird deutlich, wie wichtig die Darstellungsstrategie ist: Um Angst zu erzeugen, reicht es heute nicht mehr, einfach nur ein Motiv anzuführen, es muss dem Publikum auch angsterregend präsentiert werden.

Ferner müsste man auch noch zwischen einem Leser differenzieren, der große Erfahrung mit der Lektüre von Schauerromanen hat, und einem Leser, der sich solche Werke nur gelegentlich zu Gemüte führt. Dennoch bleiben alle Prognosen über zeitgebundene Leserreaktionen rein spekulativ, hypothetisch und bedürften einer empirischen Überprüfung. Dies könnte die Fragestellung weiterführender Untersuchungen im Bereich der Psychologie sein, beispielsweise könnte man Gehirnströmungen und Pulsfrequenzen von Lesern messen, die einen Textauszug lesen. Weitere Differenzierungen zwischen verschiedenen Lesern in den Polaritäten Mann/Frau, jung/alt, gebildet/ungebildet wären denkbar. Eventuell könnten auch unterschiedliche kulturelle Hintergründe des Lesers das Angsterlebnis bei einer Lektüre intensivieren. Solche Fragestellungen sind jedoch immens komplex und bedürfen weitgespannter soziokultureller Untersuchungen. Mir geht es jedoch um einen neuen Ansatz zum Verständnis der prinzipiellen Interaktion von Text und Leser. Aus diesem Grunde möchte ich in meiner Arbeit mit Wolfgang Iser's Konzept des impliziten Lesers arbeiten. Iser klammert die historischen Rezeptionsbedingungen aus und konzentriert sich auf den kommunikativen Akt zwischen Text und Leser. Diese Interaktion wird durch die Textstruktur gelenkt, da Iser davon ausgeht, dass jedem fiktionalen Werk eine Leserrolle eingeschrieben ist. Der Akt des Lesens ist im Text vorgezeichnet. Der Leser bildet automatisch an jedem Punkt der Lektüre konkrete Erwartungen an den Handlungsfortgang. Dies geschieht auf der

Grundlage seiner bisherigen Lektüre. Wie Iser schreibt, ist gerade durch das Konzept des impliziten Lesers eine Analyse der Wirkungsstrukturen des Textes möglich (Iser, *Der Akt des Lesens*, 60-61):

Der implizite Leser [besitzt] keine reale Existenz; denn er verkörpert die Gesamtheit der Vororientierungen, die ein fiktionaler Text seinen möglichen Lesern als Rezeptionsbedingungen anbietet. Folglich ist der implizite Leser nicht in einem empirischen Substrat verankert, sondern in der Struktur der Texte selbst fundiert. Wenn wir davon ausgehen, dass Texte erst im Gelesenwerden ihre Realität gewinnen, so heißt dies, dass dem Verfasstsein der Texte Aktualisierungsbedingungen eingezeichnet sein müssen, die es erlauben, den Sinn des Textes im Rezeptionsbewusstsein des Empfängers zu konstituieren. [...] So rückt das Konzept des impliziten Lesers die Wirkungsstrukturen des Textes in den Blick, durch die der Empfänger zum Text situiert und mit diesem durch die von ihm ausgelösten Erfassungsakte verbunden wird.

Wie Miall darlegt, sind für ein Textverständnis nicht nur die kognitive Verarbeitung von Informationen wichtig, sondern auch unsere affektiven Reaktionen auf den Text (Miall, *Affective Comprehension*, 57):

the response to literary narrative points more generally to a productive role for affect in cognitive functioning [...] the goals and beliefs of the self are instantiated in the emotions, and [...] the emotions thus play a determining role in cognitive processing (perception, memory, and reasoning).

Im einzelnen sieht Miall folgende Funktionen einer affektiven Textrezeption (Miall, *Affective Comprehension*, 56):

1. affect is self referential: It allows experimental and evaluative aspects of the reader's self concept to be applied to the task of comprehension;
2. affect enables cross-domain categorisation of text elements; and
3. it is anticipatory, pre-structuring the reader's understanding of the meaning of a text early in the reading process

Daher ist es immer wichtig, sich vor Augen zu halten, dass nicht nur kognitive Verarbeitungsprozesse Emotionen generieren, sondern diese Affekte auch Einfluss auf unsere Textwahrnehmung haben und unsere Erwartungen an einen Text lenken. Somit ist auch das Auslösen von Emotionen beim Leser eine Strategie, dessen Herangehensweise an den Text zu beeinflussen. Diese Lenkung der Affekte ist ebenfalls in der Textstruktur zu finden und ein wichtiges Stilmittel für die Übertragung von Emotionen der Protagonisten auf den Leser. Da es sich hierbei um ein Element der Rhetorik der Texte handelt, ist es unabhängig von sozialhistorischen Faktoren und erfordert auch keine Differenzierung der Leser in bestimmte Lesergruppen.

Dieses Modell bietet sich im Kontext meiner Arbeit besonders an, da es somit möglich wird, zu allgemeinen Ergebnissen zu kommen, die nicht an eine konkrete Lesergruppe gebunden sind. Es soll nicht untersucht werden, wie tatsächliche Leser auf Texte reagieren, sondern wie ein Text angelegt sein muss, damit bestimmte Leserreaktionen möglich sind. Wie Carroll feststellt, sind gerade im Horrorgenre die Reaktionen des Lesers bereits im Text festgeschrieben, daher ist es

möglich, dennoch zu normativen Aussagen über affektive Reaktionen zu gelangen (Carroll, *Philosophy of Horror*, 31):

Again, the object of my study concerns the emotional response that works of art-horror are supposed to elicit. This is neither to claim that all works of horror succeed in this matter [...] nor that every audience member will report that they are horrified. [...] I am not preoccupied with the actual relations of works of art-horror to audiences, but with a normative relation, the response the audience is supposed to have to the work [...]

Eine weitere Hypothese zur Rezeption des Schauerromans rankt sich um Burkes Begriff des „delightful horror“. Angst scheint demzufolge auch eine Lustkomponente enthalten zu können. Dies trifft insbesondere auf die literarische Angst zu. Unumstritten ist, dass Leser bis heute ein ungebrochenes Vergnügen bei der Lektüre angsterregender Romane empfinden.

Daraus ergibt sich folgender Problemaufwurf: Fasst man zurückgehend auf Aristoteles Mimesis-Begriff Literatur als Nachahmung der Wirklichkeit auf, stellt sich die Frage, warum bei wirklichkeitsgetreuer Darstellung in der Literatur Dinge gefallen, die im wirklichen Leben Angst auslösen und daher gemieden werden. Eigentlich ist Angst keine erwünschte Emotion, man versucht eher, Ängste zu unterdrücken oder zu verdrängen. Dies verhält sich in der Literatur offenbar nicht so, denn Leser ängstigen sich allzu gerne bei der Lektüre.

Diese Paradoxie war schon häufig Gegenstand literaturwissenschaftlicher Überlegungen. Alewyn stellt die These auf, dass in der Aufklärung durch zunehmende Rationalität die Angst aus der Wirklichkeit verschwunden ist und somit ihr Ventil in der Literatur gefunden hat: In der Literatur werden die Ängste, die im Leben nicht mehr vorhanden sind, ausgelebt. Es wird somit eine Zeremonialisierung der Angst durchgeführt (Alewyn, *Die literarische Angst*, 31). Conrad behauptet, dass die literarische Angst Ausdruck bzw. Nachempfinden historischer Ängste sei. Der Leser empfinde dabei Vergnügen, da ihm die Lektüre den Fortschritt und die Sicherheit seiner eigenen Zeit bewusst mache (Conrad, *Die literarische Angst*, 48ff). Obwohl diese Aussagen berechtigt und nachvollziehbar sind, beantworten sie jedoch nicht die Frage, warum der Leser überhaupt und noch dazu freiwillig den Zugang zu seinen Ängsten sucht und welche menschlichen Bedürfnisse der literarischen Angst zugrunde liegen.

Auch im ideengeschichtlichen Diskurs der damaligen Zeit stellt sich die Frage, welche Ursachen der Lust an der Angst zugrunde liegen. Pascal vertritt die These, dass für den Menschen die Ruhe und ein Leben ohne Leidenschaft unerträglich sei. Auch Hobbes führt die Entstehung von Glückseligkeit auf die Leidenschaften zurück und Dubos postuliert den Einsatz von Empfindungen gegen die Langeweile. Aus diesen Positionen geht die Annahme hervor, dass die Angst in der Literatur die Funktion hat, den Leser aus der Langeweile des Alltags herauszureißen und somit sein Leben interessanter und lebenswerter zu machen. Die Lust an der Angst ergäbe sich demzufolge aus der melancholieprophylaktischen Wirkung angsterregender Literatur. Dabei sollte man jedoch nicht außer Acht lassen, dass alle Emotionen der Gleichgültigkeit und Langeweile

vorzuziehen sind, demzufolge ist es unsinnig, den Diskurs auf „delightful horror“ einzuengen. Generell ist es für den Leser ein Vergnügen, alle Emotionen der Protagonisten nachzufühlen. Das gilt auch für Emotionen wie Freude, Trauer, Neugier oder Melancholie. Für „horror“ scheinen jedoch andere Bedingungen als für die anderen Emotionen zu gelten.

Die Überlegungen von Home und Hume gehen in diese Richtung. Home sieht das Empathieempfinden als Grundtrieb der menschlichen Natur, der die Menschen zusammenführt. Das Vergnügen an der Angst im Schauerroman entstünde somit durch das Mitleiden mit den Protagonisten, durch das Wohlwollen beim Leser erzeugt würde. Hume erweitert diese Ansicht um die Annahme, dass das Leid anderer auch die eigene Sicherheit vor Augen führt und dadurch Freude erzeugt wird.

Ein Konsens über die Lust an der Angst besteht darin, dass eine Distanz zum Geschehen notwendig ist, damit der Leser Vergnügen empfinden kann. Der Leser muss die Sicherheit haben, dass sein Leib und Wohl nicht ernsthaft bedroht sind. Diese These bedarf einer Differenzierung. Die Distanz zu dem bedrohlichen Geschehen und die Garantie, unversehrt zu bleiben, sind kein Auslöser von „delightful horror“, sondern lediglich die Prämisse, die erforderlich ist, damit der Leser sich auf den Text einlässt. Viele Leser, die diese Distanz nicht aufrecht erhalten können, meiden den Konsum von Horrorliteratur, weil sie danach mit Alpträumen etc. rechnen müssen. Der Leser hingegen, der sich auf den Roman einlässt, will sich der Distanz zum Geschehen nicht mehr bewusst sein. Wie sonst lässt es sich erklären, dass Leser bei der Lektüre am liebsten allein und ungestört sind oder Horrorfilme am liebsten in einem großen, abgedunkelten Raum angesehen werden. Nicht der aus der Distanz unbedrohliche Schrecken ist lustvoll, sondern die Illusion, der Schrecken sei real und man sei Bestandteil der fiktiven Welt.

Der Term „delightful horror“ beinhaltet immerhin auch den Begriff „horror“. Daraus folgt, dass das überhaupt erst einmal Angst entstehen muss, bevor diese lustvoll genossen werden kann. Die Analyse der Rahmenbedingungen, unter denen so etwas wie „delightful horror“ entstehen kann, ist daher besonders wichtig. Wie schon eingangs geklärt, ist dafür nicht die Distanz zum Geschehen wichtig, sondern ebenfalls, wie der Schrecken vermittelt wird. Genau dieser Fragestellung werde ich nachgehen.

In meiner Arbeit will ich also der Frage nach den Ursachen von Ängsten und speziell nach den Strategien der Angsterzeugung im englischen Schauerroman mit einer methodischen Anwendung von psychologischen und philosophischen Theorieansätzen nachgehen. Dabei soll noch zwischen drei verschiedenen Angstauslösern differenziert werden:

1. Angst vor übernatürlichen Phänomenen (mit Hilfe von Lerntheorie und kognitiver Psychologie)
2. Angst vor realen Bedrohungen wie z. B. der Inquisition (Sonderfall in der Anwendung der kognitiven Psychologie)

3. Konflikte (nach Dollard & Millers Weiterentwicklung lerntheoretischer Überlegungen)

Ferner soll untersucht werden, ob das Angsterlebnis noch durch andere Faktoren intensiviert werden kann. Folgende Aspekte sind dabei von Bedeutung:

1. Raumdarstellung
2. Plötzlichkeit
3. Bindungstheorie (das Fehlen von sozialen Bindungen als angstverstärkendes Moment)

Gegenstand meiner Untersuchungen werden sowohl Schauerromane der Vorromantik wie auch der Romantik sein. Das zu analysierende Textkorpus ist in dieser historischen Aufeinanderfolge gewählt, um herauszufinden, ob es im Verlauf der Geschichte des Schauerromans zu einer Verschiebung von Ängsten bezüglich der sie auslösenden Faktoren kommt, oder ob die angsterregenden Gegenstände gleich bleiben. In diesem Zusammenhang muss auch darauf hingewiesen werden, dass die Inhalte und Motive der Schauerromane oft ähnlich sind bzw. sich wiederholen, so dass im Laufe der Zeit ein Formelinventar entsteht, innerhalb dessen es Elemente gibt, die in jedem Schauerroman enthalten sind (vgl. Conrad, *Die literarische Angst*, 55). In dieser Arbeit soll daher auch untersucht werden, inwieweit die Intention der Autoren, Angst zu erzeugen, bestimmte Elemente einfach bedingt, da ohne sie eine Entstehung von Angst nicht möglich wäre.

3. Die archaische Angst: *The Castle of Otranto*

Im folgenden Kapitel soll exemplarisch anhand des Romans *The Castle of Otranto* analysiert werden, wie sich die Angst auf der Ebene der Protagonisten mit der Theorie von McReynolds aus der kognitiven Psychologie erklären lässt. In einem zweiten Schritt soll geklärt werden, ob und wie sich die Emotionen der Romanfiguren auf den Leser übertragen lassen. Abschließend wird darauf eingegangen, wie die Raumdarstellung dazu beitragen kann, Angst zu verstärken.

3.1 Übernatürliche Mächte als Auslöser des Schreckens

Walpole entwirft mit seinem Roman *The Castle of Otranto* einen Handlungsraum, der von dem unkontrollierten Einbrechen übernatürlicher Ereignisse beherrscht wird. Das Übernatürliche steht in Verbindung mit einer geheimnisvollen Prophezeiung: Manfred, der den Besitz von Otranto unrechtmäßig usurpiert hat, wird seinen Anspruch verlieren, wenn der wahre Besitzer zu groß geworden ist, es zu bewohnen: „That the castle and lordship of Otranto should pass from the present family, whenever the real owner should be grown too large to inhabit it“ (Walpole, *The Castle of Otranto*, 17).

Die Prophezeiung beginnt sich zu bewahrheiten, als Manfreds Sohn Conrad an seinem Hochzeitstag von einem gigantisch großen Helm erschlagen wird (ebd. 18). Kurz darauf stellt sich heraus, dass der Helm zu der Statue Alphonso, des eigentlichen Herrschers von Otranto gehört (ebd. 19). Dieser Vorgang ist aus zwei Gründen angsterregend: Zum einen beginnt sich die Prophezeiung zu erfüllen und zum anderen ist das Auftauchen eines riesigen Helmes, der jemanden erschlägt, rational nicht erklärbar. Somit löst dieses Ereignis bei den Romanfiguren Angst aus (ebd. 17-18):

The servant [...] came running back breathless, in a frantic manner, his eyes staring, and foaming at the mouth. He said nothing, but pointed to the court. The company were struck with terror and amazement. [...] the company had run into the court, from whence was heard a confused noise of shrieks, horror and surprise. [...] The horror of the spectacle, the ignorance of all around how this misfortune happened, and above all, the tremendous phenomenon before him, took away the prince's speech.

Manfreds Angst wird zusätzlich noch dadurch intensiviert, dass er durch die sich bewahrheitende Prophezeiung seine Position gefährdet sieht. Daher löst bei ihm die Entdeckung, dass der Helm zu der Alphonso-Statue gehört, Panik aus "Manfred, at this news, grew perfectly frantic" (ebd. 19-20).

Im Folgenden soll mit Hilfe des Ansatzes von McReynolds aus der kognitiven Psychologie erklärt werden, warum genau dieses Ereignis für die Protagonisten so schreckenerregend ist. Jeder Mensch hat aufgrund seiner Erfahrungen ein Kategoriensystem aufgebaut. Jede Kategorie ist

durch bestimmte Attribute genau definiert. Dies soll durch ein Beispiel von Reynolds verdeutlicht werden: „the category for apple might be defined in terms of attributes such as red, round, edible, and so on“ (McReynolds, *Assimilation and Anxiety*, 42). Jede Erfahrung ist in diesem Kategoriensystem verankert. Neue Erfahrungen werden daher sofort mit den bereits vorhandenen Kategorien verglichen und daraufhin in das System eingeordnet. Reynolds beschreibt diesen Prozess folgendermaßen (ebd. 43):

Our conception, then, is that all the information a person has about himself or herself and his or her world, including knowledge, attitudes, and feelings, is represented, at any given period, in his or her category system. This system is also conceived to be involved in the person's ongoing perceptual experiencing of the objects and events in his or her environment, in the following manner. Alterations in physical energies are picked up by the sensory receptors and relayed to higher centers. Here the incoming data are encoded and compared with available categories in the category system. Through a process of search and comparison certain of the categories are evoked, and become part of the transient contents of awareness. Perception, then, according to this model, consists in part of the activation of given categories by inputs reflecting the particular nature and state of the environment.

Dieser Vorgang lässt sich anhand des riesengroßen Helmes veranschaulichen. Ein Helm ist für die Romanfiguren ein Gegenstand, den sie aus ihrem Alltag kennen und für den daher eine Kategorie besteht. Diese Kategorie hat bestimmte Attribute, z. B. dass ein Helm aus Metall besteht, unbelebt ist, sich nicht von allein bewegen kann und ungefähr die Größe eines menschlichen Kopfes hat. Die in der Romanhandlung geschilderten Eigenschaften des Helmes stehen im Widerspruch zu Attributen der Kategorie: so zum Beispiel die außerordentliche Größe des Helms und die Tatsache, dass er ohne ersichtlichen Grund vom Himmel fällt und eine Person unter sich begräbt. Daher ist es nicht möglich, diese Erfahrung in die bestehende Kategorie für Helme einzuordnen.

Einen solchen Sachverhalt bezeichnet McReynolds als kognitive Inkongruenz. Wenn die momentane Erfahrung nicht kognitiv verarbeitet werden kann, muss die bestehende Kategorie modifiziert werden oder es muss eine neue Kategorie gebildet werden:

One respect in which this would be the case concerns cognitive innovation, i. e. the modification of existent categories and the development of new categories in the category system [...] I have used the term 'assimilation' to designate the process whereby the contents of one's conscious experiencing, i. e., what I am calling percepts, become part of his overall cognitive structure, i. e., his category system (ebd. 45-46).

Eine Assimilation kann aber nur dann erfolgen, wenn die Wahrnehmungen kongruent sind oder die Inkongruenz leicht behoben werden kann (ebd. 47-48). Im Fall des Helms ist die Inkongruenz jedoch so hoch, dass weder die bestehende Kategorie verändert werden kann, noch eine neue Kategorie gebildet werden kann. Aus diesem Grund entsteht bei dem Wahrnehmenden eine Anspannung, die umso größer ist, je größer die Inkongruenz ist:

Through the course of evolutionary development the existence of cognitive incongruence has come to have an associated aversive affect; this state is difficult to delineate, but it can perhaps best be described as a feeling of psychological *tension*. The adaptive significance of this negative affect is, presumably, that it serves as a negative incentive to, and a reinforcer for behaviors which have the effect of resolving incongruences. This rule implies that the greater

the degree of incongruence in a given perceptual experience the stronger will be the associated affect of tension (ebd. 51).

McReynolds charakterisiert die Reaktion, die dadurch ausgelöst wird, auch mit Adjektiven wie "worried", "overwhelmed", "harried" und "anxious" (ebd. 51). Angst wird in dieser Theorie somit als Inkongruenz in der Wahrnehmung definiert. Kann jemand die auf ihn einströmenden Erfahrungen nicht in sein Kategoriensystem einordnen und verarbeiten, entsteht Angst: „The present theory holds that the major determinant of the affect we call anxiety is the magnitude of the backlog of unassimilated perceptual data“ (ebd. 58). Auch die Romanfiguren in *The Castle of Otranto* haben keine Chance, die Erfahrung mit dem riesengroßen Helm einzuordnen. Aus diesem Grund löst das Ereignis bei ihnen Angst aus.

McReynolds hat auch herausgefunden, dass das Angsterlebnis verstärkt wird, wenn die Wahrnehmung, die nicht assimiliert werden kann, immer wieder auftaucht, Angst entsteht also auch "by the continued occurrence, or recurrence of incongruent percepts which the person is unable to resolve, so that they accumulate and build up over time" (ebd. 59). Genau diesem Sachverhalt sind die Protagonisten in *The Castle of Otranto* ausgesetzt.

Im weiteren Verlauf der Handlung tauchen weitere Teile der Rüstung auf. So berichten Manfreds Diener, einen Fuß und einen Teil des Beins einer gigantischen Rüstung in der Galerie gesehen zu haben. Auch diese Erscheinung kann nicht in eine der bestehenden Wahrnehmungskategorien eingeordnet werden. Es scheint auch nicht sinnvoll, eine neue Kategorie zu bilden, in der riesengroße, belebte Statuen existieren. Der Vorfall ist daher in seiner Singularität immer noch angsterregend, die Diener sind "freightend out of our wits" (Walpole, *The Castle of Otranto*, 28). Die Angst wird auch dadurch gesteigert, dass erneut Teile der Rüstung in Erscheinung treten, der Helm kann somit nicht als einmalige Ausnahmererscheinung gewertet werden. Walpole bemüht in der Darstellung dieser Szene Elemente der Burleske, der Schrecken vermischt sich hier mit Lachen und wird dadurch aufgelöst. Die Diener sind so verängstigt, dass sie nicht in der Lage sind, das Ereignis zusammenhängend zu schildern. Stattdessen stottern und stammeln sie, unterbrechen sich ständig gegenseitig und benötigen unendlich viel Zeit, bevor sie endlich auf den eigentlichen Sachverhalt zu sprechen kommen. Bernsen wertet diese Technik als ein Mittel zur Spannungssteigerung (Bernsen, *Angst und Schrecken*, 277):

Im *Castle of Otranto* entfaltet das Übernatürliche seine Suggestivkraft auf alle Figuren. Aus den unterschiedlichen Reaktionen der Beteiligten angesichts der außergewöhnlichen Vorkommnisse leitet Walpole seine Stilmischung aus Pathos und Komik her, die er wiederum auf Shakespeare zurückführt. Dessen Konfrontation der Totengräber mit dem Prinzen von Dänemark in *Hamlet* hat ihm für diese Szene Pate gestanden, in der er dem dümmlichen Verhalten der Dienstboten die Beklemmung der Protagonisten entgegensetzt. Das Aufeinandertreffen der ernstesten, hochgestellten Helden mit den Dienstboten dient im *Castle of Otranto* vor allem der Spannungssteigerung.

Der Leser muss ebenfalls wie Manfred sehr lange darauf warten, bis er den eigentlichen Grund für das Verhalten der Dienstboten erfährt. Damit wirkt diese Szene als retardierendes Moment und steigert so die Neugier des Lesers.

Das Verhalten der Diener wird konterkariert von Manfred, der sie harsch und ungehalten ständig zur Vernunft ermahnen muss. Aufgrund des hysterischen Verhaltens der Diener kommen Manfred und seine Frau Hippolita zu dem Schluss, dass es sich bei der Erscheinung um ein Hirngespinnst der Diener gehandelt haben muss (Walpole, *The Castle of Otranto*, 30). Aus diesen Gründen wird durch den Vorfall kein nachhaltiges Angsterlebnis bei Manfred ausgelöst.

Später hat auch das Dienstmädchen Bianca eine Begegnung mit der Alphonsostatue: Sie sieht auf dem Weg zum Zimmer ihrer Herrin Isabella im Treppenaufgang des Schlosses die riesige Hand der Statue und berichtet davon (ebd. 72):

At an instant Bianca burst into the room, with a wildness in her look and gestures that spoke the utmost terror. Oh! my lord, my lord! cried she, we are all undone! It is come again! it is come again!-What is come again? cried Manfred amazed.-Oh! the hand! the giant! the hand!-Support me! I am terrified out of my senses, cried Bianca.

Bianca hatte zuvor nur die Geschichte Diegos gehört, der, wie schon erwähnt, den Fuß der Rüstung in der Galerie gesehen hatte. Bianca hat bis zu diesem Zeitpunkt die Rüstung noch nicht mit eigenen Augen gesehen. Sie reagiert daher mit großem Schrecken. Auch sie kann diese Wahrnehmung in keines ihrer bestehenden Schemata einordnen: Sowohl die übernatürliche Größe der Rüstung als auch die Belebtheit der Materie sind unvereinbar mit den Eigenschaften, die Statuen sonst auszeichnen und widersprechen der bestehenden Kategorie von Statuen. Zudem wird ihre Angst dadurch verstärkt, dass sich die von allen belächelte Geschichte Diegos bewahrheitet.

Auch in dieser Episode wird stark darauf hingewiesen, dass ein Zusammenhang zwischen dem Erscheinen der riesengroßen Rüstung und der Prophezeiung besteht. Bianca flicht diesen Sachverhalt gleich zweimal in ihre Berichterstattung ein: "Father Jerome has often told us the prophecy would be out one of these days" (ebd. 72) und sie spricht Fredric an "mayhap you do not know there is a prophecy" (ebd. 73). Dadurch wird dem Leser erneut ins Bewusstsein gerückt, dass die übernatürliche Erscheinung etwas mit einer höheren Gerechtigkeit zu tun hat, die wiederhergestellt werden soll. Interessant ist daher auch Manfreds Reaktion auf Biancas Darstellung. Sobald Bianca die Prophezeiung erwähnt, ist Manfred stark erzürnt, er tut Biancas Schilderung als Unsinn ab und will sie am Weitersprechen hindern. Manfred möchte in keinem Fall, dass Fredric davon erfährt, dass er Otranto unrechtmäßig usurpiert hat. Zudem kann er seine Angst dadurch unter Kontrolle bringen, dass er sich erneut einredet, dass die Berichte über die Statue der übereifrigen Phantasie seiner Dienstboten entspringen. Fredric zerstört jedoch diese Illusion Manfreds, indem er Bianca Glauben schenkt und sie bittet weiterzuerzählen: "This is more than fancy, said the marquis; her terror is too natural and too strongly impressed, to be the work of imagination. Tell us, fair maiden, what it is has moved thee thus" (ebd. 72). Bianca verhält sich

zwar auch hysterisch und kann anfangs ihre Geschichte nur unzusammenhängend erzählen, dennoch wird hier nicht wie in der Sequenz zuvor eine humoristische Darstellung angestrebt. Die Betonung darauf, dass Biancas Schrecken authentisch erscheint, verleiht ihren Aussagen mehr Glaubwürdigkeit.

Generell werden die Protagonisten des Romans andauernd mit dem Einbrechen des Übernatürlichen in ihre Alltagswelt bedroht. Alle Erscheinungen zielen darauf ab, anzudeuten, dass Manfred der unrechtmäßige Herrscher auf Otranto ist. Bernsen sieht diesen Faktor als Hauptauslöser der Angst „Die Erzeugung der archaischen Angst im *Castle of Otranto* ist wesentlich an die alttestamentliche Rachemoral gebunden, die dem Roman zugrunde liegt“ (Bernsen, *Angst und Schrecken*, 273).

Daher konzentrieren sich die übernatürlichen Ereignisse auf Vorfahren, die von Manfreds Verbrechen wissen oder auf die Statue Alfonsos. So bewegen sich beispielsweise die Federn am Helm der Alfonsostatue häufig wie von Geisterhand. Dafür gibt es keine rationale Erklärung, es weht kein Luftzug (Walpole, *The Castle of Otranto*, 22, 44). Auffällig bei dieser Vielfalt an übernatürlichen Vorkommnissen ist auch, dass der Eindruck entsteht, die Protagonisten seien dem Einbrechen des Übernatürlichen schutzlos ausgeliefert. Die übernatürlichen Mächte sind nicht kontrollierbar und machen die Protagonisten zum Spielball ihrer dämonischen Präsenz. Conrad schreibt dazu (Conrad, *Die literarische Angst*, 17):

Es kommt im Schauerroman zu einer auffälligen Verselbständigung des Geschehens, das gleichsam aus eigener Kraft in die einmal eingeschlagene Richtung drängt. Die Protagonisten sind eingespannt in einen undurchschaubaren Ursache-Wirkung-Zusammenhang von der ‚prima causa‘ bis zur Katastrophe. Der Kindsmord in ‚The Castle of Otranto‘ offenbart sich als eine Kette scheinbar blinder Zufälle. Es entsteht der Eindruck, als unterstehe die Handlung fatalistischen Gesetzmäßigkeiten, denen sich die Figuren nicht entziehen können. Entsprechend sind ihre Verhaltensweisen determiniert. Die Funktion der Geister besteht darin, gleichsam als Ordnungspotenzen einer umfassenden moralischen Übernatur zu agieren, die auch irdische Rechtmäßigkeit garantieren. Das Thema der Erzählung ist die Wiederherstellung der durch Manfreds Usurpation gestörten Rechtsordnung mit Hilfe der Geister. Angesichts der umgreifenden Prädestination bestimmen nicht die Charaktere die Handlung, sondern diese die Charaktere. Im Handlungsablauf herrscht das Gesetz des Zwangs. Unvorhergesehene Ereignisse sorgen für immer neue Komplikationen, unabhängig vom Willen der Betroffenen.

Das Wissen, dem Geschehen ausgeliefert zu sein, den Gang der Dinge nicht beeinflussen zu können, ist ein weiterer Faktor, der auf der Ebene der Protagonisten Angst auslöst. Nicht nur die Alfonsofigur löst Schrecken aus, auch andere übernatürliche Erscheinungen fordern die Belastbarkeit der Protagonisten heraus. Als Manfred Isabella in eine Ehe mit ihm drängen will, um weitere männliche Nachfahren zeugen zu können, erwacht das Porträt von Manfreds Großvater zum Leben: Es seufzt, verlässt den Bilderrahmen und geht in ein anderes Zimmer (Walpole, *The Castle of Otranto*, 23):

At that instant the portrait of his grandfather, which hung over the bench where they had been sitting, uttered a deep sigh and heaved its breast. Isabella, whose back was turned to the picture, saw not the motion [...] the picture, which began to move, had however advanced some steps after her [Isabella], still looking backwards on the portrait, when he saw it quit its panel,

and descend on the floor with a grave and melancholy air. [...] The spectre marched sedately, but dejected, to the end of the gallery, and turned into a chamber on the right hand.

Im Gegensatz zu Manfred kann Isabella das Gemälde nicht sehen, die Erscheinung scheint nur für Manfreds Augen bestimmt, der sie als Schreckenserlebnis empfindet, er ist "full of anxiety and horror" (ebd. 23). Er kann nicht begreifen, warum ihm sein eigener Vorfahre erscheint und hat daher das Gefühl, dass sich sein eigenes Geschlecht gegen ihn wendet. Die Existenz eines lebenden Gemäldes ist auch wieder nicht mit dem Kategoriensystem Manfreds vereinbar und daher kognitiv angsterregend. Es gibt zwar eine Kategorie für Porträts, aber in dieser Kategorie sind menschliche Eigenschaften wie Seufzen und Gehen nicht enthalten, daher ist der Anblick einer gemalten Gestalt, die wie ein lebendiger Mensch agiert, angsterregend. Es ergibt auch keinen Sinn, die Kategorie für Gemälde so zu modifizieren, dass lebende Bilder darin enthalten sind. Daher kann diese Erfahrung nicht verarbeitet werden, sie löst Schrecken aus.

Ähnlich verhält es sich mit dem Bluten der Alfonso-Statue: Als Manfred Vater Jerome von der geplanten Heirat Matildas mit Frederic unterrichtet, fallen drei Tropfen Blut aus der Nase der Statue (ebd. 69):

As he spoke those words three drops of blood fell from the nose of Alfonso's statue. Manfred turned pale, and the princess [Hippolita] sunk on her knees. Behold! said the friar: mark this miraculous indication that the blood of Alfonso will never mix with that of Manfred!

Das Bluten einer Statue ist ebenfalls nicht mit bestehenden Wahrnehmungskategorien vereinbar und kann daher nicht verarbeitet werden. Bluten ist eine Eigenschaft belebter Geschöpfe und bei einer steinernen Figur daher undenkbar. Da der Vorfall aber so einzigartig ist, ergibt es auch keinen Sinn, eine neue Kategorie für blutende Statuen zu bilden, oder die bestehenden Kategorien so zu modifizieren, dass sich dieses Erlebnis eingliedern lässt. Daher resultiert der Vorfall in Angst, die an den äußeren Verhaltensweisen der Figuren ablesbar ist: Manfred wird blass und Hippolita sinkt auf die Knie. Jerome wertet das Bluten als Protest Alfonsos gegen die geplante Hochzeit: Sein Blut soll sich nicht mit dem Manfreds vermischen.

Im Verlauf der Handlung wird eine weitere Prophezeiung entdeckt: Im Wald um das Schloss von Otranto wird bei einem Eremiten ein überdimensional großes Schwert gefunden. Die Waffe trägt die Inschrift, dass die Tochter des Usurpators in Gefahr sei, sobald die Rüstung auftauche, zu der das Schwert gehöre (ebd. 59). Auch diese Prophezeiung bewahrheitet sich: Es sind bereits Teile einer gigantischen Statue gesehen worden. Somit wird bei den Protagonisten eine Angstantizipation aufgebaut. Wenn bereits ein Teil der Vorhersage eingetroffen ist, ist es dann nicht wahrscheinlich, dass sich der andere Teil auch noch bewahrheitet? Der Leser beginnt also mit dem Fund des Schwertes zu erwarten, dass Matilda, der Tochter Manfreds, etwas Schlimmes zustoßen wird. Tatsächlich wird Matilda später von ihrem Vater erstochen (ebd. 76ff). Damit erfüllt sich die zweite Prophezeiung. Dadurch wird einerseits wieder Schrecken ausgelöst, andererseits dient dieser Vorfall aber auch dazu, eine erneute Angstantizipation in Bezug auf die erste

Prophezeiung hervorzurufen. Der Leser ist jetzt geneigt, anzunehmen, dass sich die erste Prophezeiung auch noch erfüllen wird.

Kurz vor Ende des Romans erscheint Fredric das Skelett des Eremiten (ebd. 72-73):

Pushing open the door gently, he saw a person kneeling before the altar. [...] the figure, turning slowly round, discovered to Fredric the fleshless sockets of a skeleton, wrapt in a hermit's cowl. Angels of grace, protect me! cried Fredric recoiling. [...] But say, blest spirit, what is thy errand to me? what remains to be done? To forget Matilda! said the apparition-and vanished. Fredric's blood froze in its veins. For some minutes he remained motionless.

Die Erscheinung des Skeletts ist in keiner Weise rational zu erklären. In unseren Wahrnehmungskategorien werden Skelette mit dem Tod assoziiert, sie haben daher keine menschlichen Attribute mehr wie z. B. Bewegung oder Sprache. Dennoch kann das Skelett in dieser Situation sich umdrehen, den Kopf bewegen, gehen und sprechen. Aus diesem Grund hat Fredric ein intensives Angsterlebnis: Er verharrt bewegungslos vor lauter Entsetzen. Zudem verfügt das Skelett auch noch über Informationen, die es eigentlich nicht haben dürfte: Es kennt Fredrics Situation genau und warnt ihn vor einer Heirat mit Matilda. Diese Tatsache trägt dazu bei, das Angsterlebnis noch zu intensivieren.

Am Ende des Romans erscheinen nicht länger nur Teile der Rüstung, sondern die Gestalt Alfonsos taucht vollständig in gigantischer Größe auf und zerstört das Schloss (ebd. 78-79):

A clap of thunder at that instant shook the castle to its foundations; the earth rocked, and the clank of more than mortal armour was heard behind. Frederic and Jerome thought the last day was at hand. The latter, forcing Theodore along with them, rushed into the court. The moment Theodore appeared, the walls of the castle behind Manfred were thrown down with a mighty force, and the form of Alfonso, dilated to an immense magnitude, appeared in the centre of the ruins. Behold in Theodore the true heir of Alfonso! said the vision: and having pronounced those words, accompanied by a clap of thunder, it ascended solemnly towards heaven, where the clouds parting asunder, the form of saint Nicholas was seen; and receiving Alfonso's shade, they were soon wrapt from mortal eyes in a blaze of glory.

Damit ist die zu Beginn des Romans beschriebene Prophezeiung erfüllt: Manfred hat seinen Anspruch auf Otranto verloren, weil der eigentliche Besitzer Alfonso zu groß geworden ist, es zu bewohnen. Erstaunlich ist, dass keiner der Figuren angesichts dieses Ereignisses Angst empfindet. Alle zeigen sich nur demütig angesichts des Übernatürlichen, das als höhere Gerechtigkeit auftritt und geloben Besserung (ebd. 79). Durch die extrem häufigen Auseinandersetzungen mit übernatürlichen Ereignissen im Verlauf des Romans scheinen die Protagonisten über den massiven Einbruch einer übernatürlichen Macht am Ende des Romans nicht einmal mehr überrascht. Dies ist auf der Ebene der Protagonisten vielleicht so zu erklären, dass durch die vielen Erfahrungen, die die Romanfiguren mit dem Übernatürlichen gemacht haben, ihre Schemata so modifiziert wurden, dass das Übernatürliche in ihrem Kategoriensystem zu existieren beginnt. Daher kann es keine Angst mehr auslösen. Diese Vorstellung geht in die Richtung von Todorovs Überlegungen, der bei phantastischen Texten das Unheimliche und das Wunderbare

unterscheidet. Er definiert diese beiden Begriffe folgendermaßen (Todorov, *Einführung in die fantastische Literatur*, 40):

Wenn er [der Leser] sich dafür entscheidet, dass die Gesetze der Realität intakt bleiben und eine Erklärung der beschriebenen Phänomene zulassen, dann sagen wir, dass dieses Werk einer anderen Gattung zugehört: dem Unheimlichen. Wenn er sich im Gegenteil dafür entscheidet, dass man neue Naturgesetze anerkennen muss, aus denen das Phänomen dann erklärt werden kann, so treten wir in die Gattung des Wunderbaren ein.

Das Unheimliche ist also ein übernatürliches Phänomen, auf das später eine rationale Erklärung gefunden wird. Das Wunderbare entsteht, wenn sich herausstellt, dass das Übernatürliche real existiert. Das Wunderbare und das Unheimliche unterscheiden sich in der Wirkung, die sie auf die Protagonisten und auch auf den impliziten Leser ausüben (ebd. 51):

Beim Wunderbaren rufen die übernatürlichen Elemente weder bei den Personen noch beim impliziten Leser eine besondere Reaktion hervor. Nicht die Haltung gegenüber den berichteten Ereignissen charakterisiert das Wunderbare, sondern die Natur dieser Ereignisse selbst.

Ist für Leser und Protagonisten deutlich, dass das Übernatürliche ein fester Bestandteil der alltäglichen Welt ist, kann es nicht länger Angst auslösen. Alle Phänomene des Wunderbaren sind somit nicht schreckenerregend. Nach Todorovs Definition fällt das Erscheinen der Alfonsostatue in die Kategorie des Wunderbaren: Am Ende des Romans ist klar, dass die Rüstung wirklich existiert, keine rationale Erklärung wird geliefert. Somit kann auch nach Todorovs Einschätzung keine Angst mehr durch das Auftauchen der Rüstung ausgelöst werden. Dies ist jedoch erst am Ende des Romans der Fall: Vorher sind sich Leser und Protagonisten unschlüssig, ob es nicht vielleicht doch eine rationale Erklärung geben könnte; wie schon erwähnt, versucht Manfred, die Erscheinung als Hirngespinnst seiner Dienstboten einzuordnen.

3.2 Die Übertragung der Angst auf den Leser

Wie zuvor analysiert, erzeugen die dargestellten Ereignisse auf der Ebene der Protagonisten Angst. Sie werden ausschließlich mit Ängsten konfrontiert, die mit der kognitiven Psychologie erklärbar sind. Im Folgenden soll geklärt werden, inwieweit sich diese Angst auf den Leser zu übertragen vermag. Bernsen feiert Walpole als den Autor, dem es gelingt, den Leser in Angst zu versetzen „Mit dem *Castle of Otranto* wird zum ersten Mal in der englischen Literatur eine Schauerstimmung erzeugt, die über die gesamte Länge des Romans aufrecht erhalten bleibt“ (Bernsen, *Angst und Schrecken*, 266).

Allerdings sprechen viele andere Kritiker dem Roman die angsterzeugende Wirkung auf den Leser ab. Trotz potentiell angsterregender Situationen und Vorfälle vermag sich die Angst der Protagonisten nicht auf den Leser zu übertragen. William Hazlitt stellt schon im Jahre 1819 fest,

dass die übernatürlichen Ereignisse in *The Castle of Otranto* keinen Schrecken erzeugen, da sie zu unrealistisch dargestellt seien (Sabor, *Horace Walpole*, 100):

The great hand and arm, which are thrust into the court-yard, and remain there all day long, are the pasteboard machinery of a phantome; they shock the senses, and have no purchase on the imagination. They are a matter of fact impossibility, a fixture, and no longer a phantom [...]

Punter vergleicht das Übernatürliche im Roman mit dem Märchen und macht durch diesen Vergleich deutlich, dass das Wirken der Geister keine angsterzeugende Wirkung haben kann: "Otranto is light and airy, a fairy tale rather than a nightmare, even when it strives to the horrific" (Punter, *The Literature of Terror*, 49). Auch die Elemente der Burleske, die Walpole durch das Verhalten der Dienstboten in den Roman einbringt, wertet Punter als kontraproduktiv für die Erzeugung von Schrecken (ebd. 52):

This is obviously not a use of the supernatural which is intended to terrify, but an ironic use which is meant to interest and amuse us by its self-conscious quaintness. Manfred's behaviour reminds us of Hamlet's only so that we can smile at its comparative inadequacy and, indeed, the insignificance of the ghost.

Auch Conrad weist darauf hin, dass es Walpole nicht so recht gelingen will, Angst und Schrecken zu erzeugen (Conrad, *Die literarische Angst*, 52-53):

Bei Walpole besaß der Leser stets die Gewissheit, dass der Gespensterglaube sich eindeutig als Angelegenheit einer weltanschaulich überwundenen Zeit erwies. Die allzu eindeutige historische Vergegenwärtigung sowie die ins Lächerliche verzerrte Verwendung des Geisterhaften sind der Grund, warum sich auch heute noch die ‚eigentliche Schauerstimmung‘ nicht so recht einstellen will.

Conrad führt die fehlende Übertragung des Schreckens auf den Leser darauf zurück, dass der Roman in Mittelalter spielt und daher keine Relevanz mehr für heutige Leser hat, sowie auf die schon zu Beginn dieses Kapitels erwähnte burleske Darstellung der Ereignisse. Die Wahl des Settings erscheint kein stichhaltiges Argument, warum keine Angst beim Leser entstehen kann. Wie später noch zu zeigen sein wird, gibt es Schauerromane, die zwar nicht in der Gegenwart spielen, aber dennoch beim Leser Emotionen hervorrufen. Bernsen hingegen sieht gerade einen Verdienst Walpoles darin, Angst bei einer Leserschaft zu erwecken, die durch den Rationalismus der Aufklärung die Angst eigentlich schon überwunden hat (Bernsen, *Angst und Schrecken*, 267):

Das *Castle of Otranto* zielt dagegen auf die Erzeugung einer ganz und gar archaischen Angst. Walpole versucht auszuloten, inwieweit eine solche Angst bei einem Leser hervorgerufen werden kann, dessen Lebenswelt rationalen Bedingungen unterworfen ist [...]

Daher scheint es sinnvoll zu sein, einmal zu untersuchen, wie genau Walpole versucht, den Schrecken für den Leser plastisch zu machen.

Wie Bestgen in seinen Untersuchungen feststellt, vermitteln „linguistic units larger than a word [...] affective tones detectable by the readers“ (Bestgen, *Affective Valence in Stories*, 31). Leser sind

also in der Lage, Emotionsgehalte in Texten festzustellen. Wie ist es jedoch möglich, dass der Leser selbst dabei affektive Reaktionen hat? Damit beim Leser wie bei den Protagonisten Empfindungen entstehen, sind nicht nur schreckenerregende Romaninhalte von Bedeutung, auch die Vermittlung dieser Inhalte, die Darstellungstechniken sind immens wichtig. Trautwein weist darauf hin, dass ‚erlesene Angst‘ eine vermittelte Angst ist: „Schauer entsteht nicht spontan aus einer Situation, in der sich der Leser selbst befindet, sondern – als vermittelte Angst – indem er das dargestellte Geschehen nachvollzieht“ (Trautwein, *Erliesene Angst*, 18).

Nach Trautwein entsteht also Angst, indem der Leser ein von den Protagonisten als schrecklich empfundenen Geschehen nachvollzieht. Wie genau aber vollzieht ein Leser eine Situation nach? Ist es nicht vielmehr so, dass der Leser die Emotionen der Protagonisten nachvollzieht? Daraus ergeben sich folgende Fragen: Warum versetzt sich der Leser überhaupt in die Lage der Romanfiguren und warum kann eine fiktionale Situation für den Leser Relevanz gewinnen? Um herauszufinden, wie sich die Emotionen der Protagonisten auf den Leser übertragen, muss daher zuerst geklärt werden, wie Empathieempfinden entsteht.

Bereits 1757 weist Edmund Burke in seinem *A Philosophical Enquiry into the Origins of our Ideas of the Sublime and Beautiful* auf die Bedeutung des Mitfühlens mit anderen hin (Burke, *Enquiry*, 44):

It is by [...] [sympathy] that we enter into the concerns of others; that we are moved as they are moved, and are never suffered to be indifferent spectators of almost anything which man can do or suffer. For sympathy must be considered as a sort of substitution, by which we are put into the place of another man, and affected in many respects as he is affected; so that this passion may either partake of the nature of those which regard self-preservation, and turning upon pain may be a source of the sublime [...]

Burke deutet darauf hin, dass man sich in dem Prozess der Empathie in die Lage des anderen versetzen muss und dadurch seine Empfindungen nacherleben kann. Wie Burke feststellt, kann dadurch auch eine Emotion wie Schmerz oder Angst übertragen werden.

An dieser Definition der Empathie hat sich bis an das Ende des 20. Jahrhunderts nicht viel verändert. Auch Bischof-Köhler definiert 1989 Empathie als "Erfahrung, unmittelbar der *Gefühlslage eines anderen teilhaftig zu werden und sie dadurch zu verstehen*" (Bischof-Köhler, *Spiegelbild und Empathie*, 89). Wie genau funktioniert aber die Übertragung von Emotionen von einer Person auf die andere?

Bischof-Köhler beschreibt zwei Möglichkeiten, wie Empathieempfinden entstehen kann: ausdrucks- oder situationsvermittelt. Beide Arten der Empathie erfordern ein Selbstkonzept: Die empathieempfindende Person muss die Lage des Anderen von der eigenen unterscheiden können. Die ausdrucksvermittelte Empathie basiert auf der Wirkungsweise der Gefühlsansteckung. Emotionen spiegeln sich im Gesichtsausdruck wider. Durch einen angeborenen Auslösemechanismus führt die Wahrnehmung des Ausdrucks einer Person zur Induzierung dieses

Gefühls im Betrachter, er wird von dem Gefühl des anderen angesteckt. Wenn der Betrachter aber erkennt, dass die Emotion nur den anderen, nicht aber das eigene Erleben betrifft, entsteht ausdrucksvermittelte Empathie.

Zur Entstehungszeit des Schauerromans im 18. Jahrhundert gewann die Darstellung des Übernatürlichen auch im Theater immer mehr an Bedeutung. Die Angst, die bei Theaterbesuchern ausgelöst wird, ist oft ausdrucksvermittelt. Clery berichtet von der pantomimischen Darstellung von Geistern und von den Fähigkeiten des Schauspielers Garrick, Gesichtsausdrücke so naturgetreu wiederzugeben, dass die Zuschauer Angst bekamen (Clery, *The Rise of Supernatural Fiction*, 37-42).

Auch Burke erwähnt den Physiognomisten Campanella, dem es gelang, durch Imitieren der Gesichtszüge Emotionen gezielt bei sich auszulösen (Burke, *Enquiry*, 133):

This man, it seems, had not only made very accurate observations on human faces, but was very expert in mimicking such, as were any way remarkable. When he had a mind to penetrate into the inclinations of those he had to deal with, he composed his face, his gesture, and his whole body, as nearly as he could into the exact similitude of the person he intended to examine; and then carefully observed what turn of mind he seemed to acquire by this change. So that [...] he was able to enter into the dispositions and thoughts of people, as effectually as if he had been changed into the very men. I have often observed, that on mimicking the looks and gestures, of angry, or placid, or frightend, or daring men, I have involuntarily found my mind turned to that passion whose appearance I endeavoured to imitate, nay, I am convinced it is hard to avoid it; though one strove to separate the passion from its correspondent gestures.

In Romanen ist es schwieriger, Angst ausdrucksvermittelt zu induzieren. Die Gesichter der Protagonisten sind für den Leser nicht sichtbar, sie können nur durch Worte dargestellt werden. Dies ist jedoch selten der Fall. Gelegentlich werden Gesichtsausdrücke der Angst beschrieben, so zum Beispiel in Maturins *Melmoth the Wanderer* (Maturin, *Melmoth the Wanderer*, 396, Hervorhebungen hinzugefügt):

He made a sign to the host, who approached him with a slow and unwilling pace, - and appeared to answer all his inquiries with sturdy negatives, - and finally, as the stranger rode on, returned to his station, crossing himself *with every mark of terror and deprecation*.

Maturin beschreibt hier jedoch nur, dass der Ausdruck des Wirts Schrecken widerspiegelt, der Ausdruck selbst wird nicht im Detail dargestellt. Die Angst, die im Schauerroman beim Leser ausgelöst wird, entsteht daher durch die Beschreibung der Situationen, in denen sich die Charaktere befinden.

Situationsvermittelte Empathie wird durch synchrone Identifikation ermöglicht. Synchrone Identifikation bedeutet, zwei gleichzeitig gegebene Sachverhalte als identisch einzuordnen und ist "die Voraussetzung für die Zuordnung der Phantasievorstellungen zu den Wahrnehmungsgegebenheiten, deren Abbild sie sind. Das Phantasieobjekt, das man auf der mentalen Probestühne an einen anderen Ort hinmanipuliert hat, muss weiterhin als identisch erlebt werden mit dem tatsächlichen Objekt, das an seinem Platz geblieben ist" (Bischof-Köhler,

Spiegelbild und Empathie 59). Durch synchrone Identifikation verändert sich die Wahrnehmung, man kann die eigene Person und die des Anderen als wesensverwandt oder zu einer Schicksalseinheit verbunden sehen. Man erlebt dadurch, was dem anderen widerfährt, als sei man selbst betroffen (ebd. 60-61). Erstaunlicherweise beschränkt sich situationsvermittelte Empathie nicht nur auf Erfahrungen, die der Beobachter selbst gemacht hat und deren emotionalen Gehalt er kennt, sondern auf alle Situationen, die eine potentielle Relevanz für ihn haben. Somit ist "die Möglichkeit gegeben, den Anderen *stellvertretend für sich selbst Erfahrungen machen zu lassen* und gegebenenfalls aus diesen zu lernen, ohne die Kosten selbst aufbringen zu müssen" (ebd. 69).

Um Angst situationsvermittelt beim Leser auszulösen, ist es wichtig, dass der Leser genau über die Lage und die Empfindungen der Protagonisten informiert ist. Wie bereits Carroll feststellt, identifiziert sich der Leser nicht mit den Romanfiguren, sondern assimiliert ihre Situation. Damit dies erfolgen kann, muss der Leser wissen, wie die Charaktere die Situation verarbeiten (Carroll, *Philosophy of Horror*, 95):

[...] what we do is not identify with characters but, rather, we assimilate their situation. When I read a description of a protagonist in a certain set of circumstances, I do not duplicate the mind of the character (as given in the fiction) in myself. I assimilate their situation. Part of this involves having a sense of the character's internal understanding of the situation, that is, having a sense of how the character assesses the situation.

Soll beim Leser dieser Assimilationsprozess angeregt werden, muss das Geschehen in der Innenperspektive dargestellt sein. Schon Conrad erkennt die Funktion dieser Erzählperspektive im Schauerroman als wichtig für die Wirkung des Unheimlichen (Conrad, *Die literarische Angst*, 50-51):

Damit das Unheimliche und Schreckliche direkt wirken konnte, musste der Erzähler auf seine kommentierende Haltung verzichten. [Dieser Methode] kam dabei die Übernahme dramenhafter Elemente zugute, besonders die des Dialogs. Der handlungsinformative Dialog machte eine distanzierte, alles überschauende Erzählhaltung überflüssig, von der der Leser sich vertrauensvoll leiten lassen konnte. [...] Der Erzähler wird zum bloßen Berichterstatter; um der Unsicherheit verbreitenden Wirkung des Unheimlichen willen, reduziert sich seine Rolle als Mittler und Verwandler des Geschehens entscheidend.

Ein typischer auktorialer Erzähler ist wenig geeignet, Angst beim Leser auszulösen, da Allwissenheit oder Vorausdeutungen auf das Geschehen den Schrecken zerstören würden (ebd. 50). Besonders wichtig ist aber, dass die beim Leser ausgelöste Angst durch Perspektivenübernahme der Protagonisten entsteht: Dies ist ohne Kenntnis der inneren Disposition der Charaktere nicht möglich.

Da Empathieempfinden in der Literatur also situationsvermittelt ist, ist es wichtig zu analysieren, welche Darstellungsstrategien Walpole einsetzt, um dem Leser die Situation der Charaktere vor Augen zu führen. Die Erzählsituation ist auktorial. Der Erzähler nimmt eine Außenperspektive ein und ist in der Lage, dem Leser Informationen über alle Figuren des Romans zu vermitteln. Der

Leser bekommt dadurch aber eine Distanz zum Geschehen, da er in die Gedankenwelt der Figuren nicht eingeführt wird. Dadurch ist es für ihn schwierig, Empathieempfinden aufzubauen. Dies wird auch besonders bei der Darstellung der Angst der Figuren deutlich: Walpole schildert meist nur, dass seine Protagonisten großen Schrecken empfinden, manchmal gibt er auch noch Informationen, wie die Angst nach außen sichtbar wird, z. B. dass die Personen still stehen oder Schaum vor dem Mund haben etc. Der Leser bekommt aber keinen Einblick in die psychischen Auswirkungen des Schreckens, daher wird die Emotion der Angst nicht auf den Leser übertragen. Punter sieht genau in diesem Punkt den Grund, *The Castle of Otranto* wegen seines Erfindungsreichtums und der Begründung eines neuen Genres zu loben und nicht wegen der gelungenen Einblicke in die Psyche der Protagonisten und der Übertragung von Angst auf den Leser: „all events [...] have the effect of distancing us, of making us look upon the book as a virtuoso performance in novelty and the exotic rather than as a serious attempt at psychological probing“ (Punter, *The Literature of Terror*, 52). Der Handlungsaufbau lenkt den Leser eher von dem inneren Erleben der Figuren ab, als ihm Einblicke in ihr Seelenleben zu gewähren. Dies soll im Folgenden näher analysiert werden.

Walpole konzentriert sich in der Darstellung der Ereignisse nicht auf das Erleben einer einzelnen Person, sondern springt sehr rasch zwischen allen Protagonisten hin und her. Obwohl alle Handlungsstränge kausal aufeinander folgen, fällt es dem Leser schwer, diese unterliegende Kausalität zu erkennen, da die verschiedenen Handlungsbögen wie die Prophezeiung, Theodores Werben um Matilda, Manfreds Komplott, Isabella zu heiraten etc. einander schlagartig ablösen und die Aufmerksamkeit des Lesers ständig auf ein neues Objekt lenken. Bernsen bezeichnet diese Technik als Verrätselung der Handlung und sieht sie als essentiell für den Aufbau einer Angstspannung an: „Neben diesen komischen Elementen ist es jedoch vor allem die neuartige Verrätselung der Handlung, durch die der Roman Walpoles eine anhaltende Angst erzeugt“ (Bernsen, *Angst und Schrecken*, 292). Bernsen vernachlässigt bei dieser These, dass das Empathieempfinden des Lesers nicht allein durch eine verrätselte Handlungsstruktur entsteht: Der Handlungsaufbau kann zwar die Neugier des Lesers anheizen und somit Spannung erzeugen, soll sich die Angst der Protagonisten jedoch auf den Leser übertragen, so ist es unerlässlich, dass der Leser Einblick in die Psyche der Figuren gewinnt. Angstübertragung geschieht nicht auf der Ebene der Handlung, sondern auf der Ebene des Nachvollziehens der seelischen Zustände, in die die Charaktere in der Abfolge der dargestellten Ereignisse geraten. Bleiben die Auswirkungen der Handlung auf die Figuren im Dunkeln, ist eine Angstübertragung auf den Leser nicht zu gewährleisten.

Gerade durch den raschen Wechsel zwischen dem Erleben der einzelnen Figuren ist es dem Leser nicht möglich, sich in das Erleben eines einzelnen Protagonisten einzufühlen. Die Beschränkung auf die Innenwelt einer einzelnen Person ist aber wichtig, wenn sich die Emotion auf den Leser übertragen soll, oder wie Trautwein feststellt (Trautwein, *Erlesene Angst*, 24): „eine konkrete Figur, die derlei im Rahmen eines zusammenhängenden Geschehens erlebt, fehlt. Dies ist jedoch unabdingbar, damit der Leser überhaupt einen Fortgang des Geschehens antizipieren kann“. Der

Leser muss auch eine Kontinuität in den Empfindungen der Figuren erkennen, nur dann kann er sich ausmalen, was auf die Charaktere einströmen könnte und wie sie sich der Gefahr gegenüber verhalten.

Damit beim Leser Angst entstehen kann, ist es also nötig, dass eine konkrete Person die Bedrohung durchleidet und dies in der Innenperspektive dargestellt ist. Zudem muss die Gefahr auch szenisch dargestellt werden, damit der Leser das Ausmaß des Schreckens in dieser Lage begreifen kann. Trautwein schreibt (ebd. 24):

Wie Stanzel darlegt, muss darüber hinaus ein Geschehen szenisch dargestellt sein, wenn der Leser sich darin hineinversetzen soll. Schauer als vermittelte Angst verlangt ein solches Nachvollziehen; deshalb halten wir als weitere Rahmenbedingung der Schauerelemente fest: Das Schauerelement steht in einem Kontext, der zur szenischen Darstellung des Geschehens tendiert.

Die Darstellung der Ereignisse in *The Castle of Otranto* erfolgt auch auf eine Weise, in der der Leser keinen konkreten Eindruck von den angsterregenden Situationen bekommt. Oftmals wird das schreckenerregende Moment nicht szenisch dargestellt. Das gilt insbesondere für das Auftauchen der Alfonso-Statue. Der Leser erfährt von der Statue ausschließlich durch den Bericht von Manfreds Dienerschaft. Da hier, wie bereits erwähnt, auch burleske Effekte eingesetzt werden, wird keine Angst ausgelöst. Bernsen hingegen sieht gerade in den komischen Einlagen ein Mittel, Angst beim Leser zu erzeugen, da der Leser durch die Burleske verunsichert wird:

Auch auf der Ebene des Textes der Geschichte arbeitet Walpole mit den Mitteln der Groteske. Immer wieder setzt er komische Elemente ein, um Erwartungen, die der Leser an bestimmte Erzählfunktionen knüpft, zu enttäuschen. Die grundlegende Verunsicherung des Lesers nutzt Walpole, um im Verlauf der Handlung eine Angstspannung aufzubauen. Der zentrale Aspekt des Textes der Geschichte ist jedoch die Konstitution einer Schauerspannung, die in der Folgezeit zum wichtigsten Gattungskriterium der gothic novel wird (Bernsen, *Angst und Schrecken*, 291)

Walpole nutzt auch diese Komik, um den Leser zu verunsichern: Das langatmige, dümmliche Gestammel der Dienstboten retardierte die Verfolgung Isabellas. Es versetzt den Ursupator – und mit ihm den Leser – in eine Angstspannung (ebd. 292).

Auch hier ist Bernsens Argumentation nicht aufrecht zu erhalten. Es ist zwar mit Sicherheit richtig, dass in diesen Szenen Erwartungshaltungen des Lesers ins Leere laufen. Dadurch kann auch eine Verunsicherung entstehen. Dies ist aber keine Ursache, die Angst beim Leser erzeugen kann. Diese Angst wäre dann eine von den Protagonisten unabhängige Angst, da z. B. Manfred, wie schon zuvor erwähnt, in der Szene mit den Dienstboten gar keine Angst zeigt. Wenn schon auf der Ebene der Protagonisten angesichts des Dienstbotenberichts keine Angst zu verzeichnen ist, scheint es nicht nachvollziehbar, warum Angst beim Leser entstehen sollte, nur weil dessen Erwartungen an die Handlung enttäuscht wurden. Zudem kann beim Leser kein Empathieempfinden ausgelöst werden, wenn die schreckenerregende Situation gar nicht

dargestellt wird. Werden Leser und Protagonisten nicht unmittelbar der Gefahr ausgesetzt, ist der Abstand zum Geschehen zu groß und die Angst kann durch diese Distanz kontrolliert werden.

Erfolgt die Darstellung des übernatürlichen Ereignisses szenisch wie z. B. bei Manfreds Porträt oder dem wandelnden Skelett, sind die Szenen jedoch atmosphärisch wenig überzeugend ausgearbeitet. Der auktoriale Erzähler stellt meistens nur sachlich fest, was passiert. Es gibt keine detaillierten Beschreibungen des Geschehens, die es dem Leser erleichtern, sich in die Situation hineinzusetzen. Durch diese Art der Darstellung folgen die Ereignisse auch extrem schnell aufeinander. Der Leser wird in derart rascher Abfolge mit dem Übernatürlichen konfrontiert, dass er schon fast den Eindruck bekommt, der Strudel der Ereignisse habe parodistische Züge.

Wie bereits Zgorzelski betont, unterscheidet sich die Wahrnehmung des Übernatürlichen bei Leser und Protagonisten (Zgorzelski, *Zum Verständnis phantastischer Literatur*, 59):

Es sieht also so aus, als ob die Normalität der fiktiven Welt für den Autor und das wirkliche Publikum etwas anderes bedeutet als für den Erzähler und den Protagonisten. Die Gefühle der Autoren und des wirklichen Publikums bestimmen nicht die Anwesenheit des phantastischen Elements und können sie nicht bestimmen. Nur ein Mitglied der fiktiven Welt, der die Abnormalität der Welt entdecken kann, ist dazu fähig, denn nur er kennt bis ins Detail ihre als existent vorausgesetzte natürliche Ordnung.

Damit ist das Grundproblem von Texten mit übernatürlichen Handlungselementen beschrieben: Für die Protagonisten ist es kein Problem, das Übernatürliche als solches zu erkennen und darauf zu reagieren. Damit dies jedoch auch dem Leser gelingt, müssen effiziente Vermittlungsstrategien eingesetzt werden. Dies ist in *The Castle of Otranto* noch nicht der Fall.

3.3 Labyrinth des Grauens: Die Raumstruktur als Mittel der Leserlenkung

Auch die Landschaftsdarstellung im Schauerroman kann dazu dienen, den Leser für die Stimmung der Angst zu sensibilisieren. Landschaftsdarstellungen nehmen einen großen Stellenwert ein, nicht umsonst verbindet man ein Inventar bestimmter Handlungsorte mit der *Gothic Novel*. Der Leser denkt unweigerlich an dunkle Gänge, Kellergewölbe, Friedhöfe, Nacht, Wald oder verfallene Ruinen. Bollnow betont in seinen phänomenologischen Betrachtungen die Interaktion von Mensch und Raum: „Jeder [Raum] hat seinen eigentümlichen Stimmungscharakter, der sich uns aufdrängt und der unser Gemüt ergreift, so dass es sich in dieser Stimmung selber mit einstimmt“ (Bollnow, *Mensch und Raum*, 234).

Die Raumdarstellung kann somit explizit dazu beitragen, eine Stimmung zu erzeugen und auf die Protagonisten zu übertragen. Der Schauerroman arbeitet mit dieser Technik. Wie bereits Kullmann

aufgefallen ist, interagieren die Raumdarstellungen mit den Protagonisten (Kullmann, *Vermenschlichte Natur*, 1):

Eine bemerkenswerte Gemeinsamkeit dieser Naturschilderungen besteht nun darin, dass sie immer in der ein oder anderen Weise mit dem Romangeschehen, mit den Befindlichkeiten und Stimmungen der Romanheldinnen und –helden in Beziehung treten. Schilderungen von Landschaften und meteorologischen Phänomenen scheinen durchweg eine Bedeutung zu tragen, die über das jeweilige Phänomen selbst hinausgeht.

Conrad weist ebenfalls auf die besondere Bedeutung der Raumdarstellung im Schauerroman hin und betont zudem noch die Wichtigkeit der Gebäudebeschreibungen (Conrad, *Die literarische Angst*, 23):

Der unheimliche Ort tritt im Schauerroman derart in den Vordergrund, dass er ambivalente Funktionen übernehmen kann. Um dem Schrecken größtmögliche Plastizität zu geben, befolgt der Schauerroman die Methode, alles was im Geschehen wirksam ist, gegenständlich auszudrücken. Die halblatente Schilderung anthropomorpher Architektur ist dabei nur ein hervorstechendes Charakteristikum.

Wenn sowohl die Landschafts-, als auch die Gebäudedarstellung im Schauerroman einen besonderen Einfluss auf die Gefühlslage der Protagonisten hat, könnte sich die durch den Raum ausgelöste Stimmung auch auf den Leser übertragen. Daher soll im Folgenden die Raumdarstellung in *The Castle of Otranto* analysiert werden.

Wie schon der Titel des Romans suggeriert, spielt das Schloss im Roman eine wichtige Rolle. Viele Literaturwissenschaftler, insbesondere auch Horst Conrad, weisen auf die Bedeutung der Burg für den Roman hin: „Das ‚castle‘ erhält eine dämonische Präsenz und wird zum Hauptakteur des Romans. Die Kenntnis der Topographie des Ortes wird wichtiger als alle Handlungsmomente“ (Conrad, *Die literarische Angst*, 21). Auch Bernsen betont die Wichtigkeit der Raumstruktur für die angsterzeugende Wirkung des Romans (Bernsen, *Angst und Schrecken*, 293):

Die für das Castle of Otranto charakteristische, durchgehende Schauerstimmung wird durch die gestimmten Örtlichkeiten erzeugt. Das Schloss übernimmt selbst die Rolle eines Mitspielers. In seinen finsternen labyrinthischen Räumlichkeiten sind die Selbstbewahrungskräfte der Betroffenen in besonderem Maße gefordert.

Tatsächlich geht es in *The Castle of Otranto* einzig und allein darum, wer den Besitz des Schlosses in Anspruch nehmen darf. Der Ursupator Manfred wird durch das Wirken des Übernatürlichen zu Fall gebracht und der rechtmäßige Eigentümer Theodore kann die Burg übernehmen. Auch alle Handlungen finden sich um das Schloss statt. Spielt die Handlung nicht auf Otranto selbst, dann involviert sie zumindest das Anwesen. So führt beispielsweise Isabellas Flucht durch einen unterirdischen Gang von Otranto fort und in ein benachbartes Kloster und verschiedene Höhlen. Diese Lokalitäten sind jedoch mit der Burg verbunden und wirken daher nur wie Ausläufer Otrantos. Später kehrt Isabella auch wieder nach Otranto zurück. Frederic macht eine kurze Expedition in den umliegenden Wald, kehrt aber auch wieder in die Burg zurück. Alle Handlungssegmente im Roman haben daher das Schloss als Zentrum, es wirkt wie ein

Fluchtpunkt, auf den sich alle Linien hinbewegen. Das Schicksal von Otranto ist auch untrennbar mit den Protagonisten verbunden, als Manfred seines Betrugs überführt ist, zerfällt die Burg in eine Ruine. Conrad sieht auch eine Verknüpfung der Handlungsstruktur mit dem Bauwerk (Conrad, *Die literarische Angst*, 22):

Die schreckenerregende Häufung von Hindernissen, Gefahren, Familienverstrickungen und äußerlichen Seltsamkeiten ist die Verworrenheit der Architektur adäquat. Bauliche Asymmetrie wird zum Prinzip. Schmale Gänge, Wendeltreppen, eine unermessliche Wirrnis von Kabinetten, Sälen und Treppen sprengen jede Wohnlichkeit. Dem verwirrenden, disharmonischen Handlungsablauf entsprechen architektonische Disharmonien. Die sinistre Faszination des labyrinthischen Bauprinzips macht das ‚castle‘ schlechterdings zu einem ‚Alptraum‘. Das Burginnere wächst zu erschreckender Weitläufigkeit. Der Raum steigt in ‚das Grausige der verworrenen Vielgestaltigkeit, die den normalen Raumbegriff sprengt‘. Das ‚castle‘ wird zum architektonischen Ungeheuer, dessen Inneres Gruft, Museum und Labyrinth in einem ist.

Das Schloss dient nach Conrad also dazu, eine Atmosphäre des Schreckens aufzubauen. Dies geschieht vor allem dadurch, dass es überhaupt keine wohnliche Funktion mehr hat. Es kann daher den Charakteren nicht als Zufluchtsort oder Schutz dienen. Damit eine Behausung wohnlich wirkt, muss sie Spuren der darin lebenden Menschen zeigen, so zum Beispiel Gegenstände des persönlichen Gebrauchs o.ä. Bollnow äußert sich auch zu diesem Punkt (Bollnow, *Mensch und Raum*, 152):

Es ist schon, wenn auch noch so schwer zu fassen, die Ausstrahlung eines Menschen, die einen Raum wohnlich macht. So wird die Wohnung zum Ausdruck des Menschen, der sie bewohnt, ein Raum gewordenes Stück dieses Menschen selbst.

In *The Castle of Otranto* zeigt der Raum überhaupt keine Spuren menschlicher Präsenz, das Schloss erhält somit einen Eigencharakter, unabhängig von seinen Bewohnern. Dadurch gewinnt es an Kälte und Bedrohlichkeit.

Besonders auffällig ist auch, dass Walpole darauf verzichtet, das Gebäude detailliert zu beschreiben. Im Vorwort äußert er sich zu den Ortsangaben in *The Castle of Otranto* (Walpole, *The Castle of Otranto*, 9):

The scene is undoubtedly laid in some real castle. The author seems frequently, without design, to describe particular parts. *The chamber*, says he, *on the right hand; the door on the left hand; the distance from the chapel to Conrads apartment*: these and other passages are strong presumptions that the author had some certain building in his eye.

Walpole gibt dem Leser hauptsächlich Inventarangaben, der Leser weiß, dass es in Otranto einen Innenhof gibt, eine Kapelle, eine Galerie etc. Die Räume selbst werden gar nicht beschrieben und auch das Gebäude wird nicht von außen dargestellt. Angaben beziehen sich immer nur auf Distanzen einzelner Gebäudeteile zueinander oder auf ihre Anordnung im Raum z. B. "the spectre marched [...] to the end of the gallery, and turned into a chamber on the right hand" (ebd. 23) oder "she lies in the watchet-coloured chamber, on the right hand, one pair of stairs" (ebd. 72). Trotz dieser Angaben kann sich der Leser kein genaues Bild von der architektonischen Struktur Otrantos

machen, die Vorstellung der Burg bleibt diffus und abstrakt. Potter stellt über Walpoles Beschreibung von Otranto fest (Potter, *Disintegration of the Castle*, 3):

From the beginning, Otranto is a complete castle devoid of overwrought description and excessive detail. Of the castle's physical appearance, the details are sparse at best. The chief properties of the castle include a chapel, where the solemn marriage ceremony between Isabella and Conrad is about to take place and the courtyard, where rests a giant casque atop of the young Conrad. The castle itself contains various rooms, oratories and corridors, whose walls are adorned with ancestral portraits, a banqueting hall and galleries shadowed in darkness which hide love and dark secrets. Subterranean passages leading to the church of St. Nicholas and a cave in the forest beyond the walls, echo in the silence of their gloomy solitude and wait for a fleeing heroine to fly it for safety.

Dies wird besonders in der Passage deutlich, in der Isabella durch die unterirdischen Gänge der Burg flieht (Walpole, *The Castle of Otranto*, 24-25):

The lower part of the castle was hollowed into several intricate cloisters; and it was not easy for one under so much anxiety to find the door that opened into the cavern. An awful silence reigned throughout those subterraneous regions, except now and then some blasts of wind that shook the doors she had passed, and which grating on the very rusted hinges were re-echoed through that long labyrinth of darkness. [...] she approached the door that had been opened; but a sudden gust of wind that met her at the door extinguished her lamp, and left her in total darkness. [...] It gave her a kind of momentary joy to perceive an imperfect ray of clouded moonshine gleam from the roof of the vault, which seemed to be fallen in, and from whence hung a fragment of earth or building, she could not distinguish which, that appeared to have been crushed inwards.

Diese Textstelle liefert die ausführlichste Raumbeschreibung im ganzen Roman. Dennoch sind die Angaben, die sich auf die Beschaffenheit der Lokalität beziehen, sehr spärlich: Der Leser erfährt lediglich, dass die Kellergewölbe halbverfallen, dunkel und labyrinthisch sind. Detaillierter wird die Geräuschkulisse, wie das Heulen des Windes und das Hallen der eisernen Türen, beschrieben. Die Atmosphäre, die dadurch entsteht, ist zwar charakteristisch für die unterirdischen Gänge, aber vermittelt dennoch keinen umfassenden, spezifischen Eindruck von Otranto: Die Burg bleibt ein Abstraktum. Der Leser gewinnt wiederum den Eindruck des Fragmentarischen, Unvollständigen, es will kein vollständiges Bild der Burg vor dem inneren Auge entstehen. Auch dadurch wird der Eindruck eines Labyrinths, in dem man zwangsläufig die Orientierung verlieren muss, weil man keinen Überblick über die Gesamtstruktur hat, gefestigt. Conrad sieht das Labyrinthische der Architektur als einen Faktor, der Angst auf der Ebene der Protagonisten auslöst (Conrad, *Die literarische Angst*, 21):

Im Gegensatz zur Tragödie diktiert im Schauerroman der ‚gotische‘ Ort das Geschehen. Endlose Gänge suggerieren permanente Flucht. Die Einheit des Ortes wird durch die Schreckenseinheit labyrinthischer Topophobie erreicht. Die bange Geschehenserwartung der verfolgten Heldin ist nicht nur durch physische Drangsalierungen des Schurken zu erklären, sondern auch durch die spezifisch ängstigende Wirkung des Labyrinths. Schon die Topophobie allein führt bei der Heldin zu arteriellem Hochdruck.

Zudem folgen in der Raumdarstellung Einzelheiten so schnell aufeinander, dass der Leser in seiner Raumorientierung verunsichert wird. War die Galerie jetzt links von Isabellas Zimmer? Geht es davon aus rechts zur Kapelle? Potter sieht in der raschen Abfolge von Details in der

Beschreibung der Burg die Absicht Walpoles, den Leser zu desorientieren und somit eine Wirkungsstrategie, um Unsicherheit bei ihm zu erzeugen (Potter, *Disintegration of the Castle*, 3):

With the few details provided, suffice it to say that Otranto is a formidable edifice. It is the very rapidity of these details that obscures the clear hues of the castle walls and blurs the brilliant colours, constricting the physical structure depriving the reader 'of the power of discrimination'. The obscured details of the physical structure itself convey a vague sense of the remote past, sufficient to displace the moral standards of eighteenth century society and offer the reader an uncertainty, accentuated by its association with barbarity, superstition and apprehension.

Gerade die Vagheit der Beschreibung lässt dem Leser viele Freiräume für die eigene Vorstellung, die er füllen muss. Der Leser extrapoliert von den gegebenen Fakten bis er zu seiner persönlichen Schreckensvorstellung eines mittelalterlichen Schlosses kommt. In der Passage, in der Fredric das Skelett des Eremiten erscheint, ist auch eine kurze Raumbeschreibung zu finden: "The door was ajar; the evening gloomy and overcast. Pushing open the door gently, he saw a person kneeling before the altar" (Walpole, *The Castle of Otranto*, 74). Auch hier kann der Leser keinen konkreten Raumeindruck gewinnen. Das Zimmer wird nicht beschrieben, in der Dunkelheit sind keine Einzelheiten sichtbar. Das kniende Skelett vermittelt somit den Eindruck, den gesamten Raum auszufüllen. Das Übernatürliche ist das Wesentliche in dieser Szene und bestimmt daher die Raumdarstellung. Walpole setzt diffuse Lichtverhältnisse dazu ein, um die Übersicht auf den Raum zu verwehren: Nie findet man ein komplett ausgeleuchtetes Zimmer, in dem alle Einrichtungsgegenstände erkennbar sind. Potter bemerkt dazu (Potter, *Disintegration of the Castle*, 3):

The function of light to obscure is used by Walpole to obfuscate reality enabling terror to actively operate without exposing it to eighteenth century skepticism. Most action in the Castle of Otranto takes place in the twilight, by the light of a torch or moonbeams breaking the darkness. The diffused light evokes terror by obscuring the physical structure. Such architectural effects evoke terror which operates distinctly different in the castle than in the atmosphere. Within the castle, terror is external, centered within the structure which confines and constricts.

In Ansätzen bemüht sich Walpole bereits, die Landschaft in Bezug zu den Empfindungen seiner Figuren zu setzen. Kullmann analysiert in diesem Kontext die Passage, in der Theodore klar wird, dass seine Liebe zu Matilda unerfüllt bleiben muss, da Manfred die Verbindung zu einem Bürgerlichen nie akzeptieren wird. In dieser Stimmung verlässt er das Schloß, um in einem nahen Wald Trost zu finden: "Arriving there, he sought the gloomiest shades, as best suited to the pleasing melancholy that reigned his mind" (Walpole, *The Castle of Otranto*, 54). Kullmann interpretiert diesen Vorgang als Interaktion von Mensch und Natur (Kullmann, *Vermenschlichte Natur*, 80-81):

„Motivsyntaktisch“ liegt hier neben dem ästhetischen Vergnügen eine ‚Affinität‘ zur Landschaft vor. Es ist ein Ansatz erkennbar zu jener Funktionalisierung von Naturmotiven zum ‚motivpragmatischen‘ Zweck der Emotionsdarstellung, der viele spätere *Gothic Novels* kennzeichnen wird. Ausgedehnte Naturschilderungen finden sich in *The Castle of Otranto* jedoch noch nicht.

Aus diesen Gründen ist es in *The Castle of Otranto* auch problematisch, durch die Landschaft ausgelöste Empfindungen auf den Leser zu übertragen. Die Raumdarstellung ist schon von großer Bedeutung für den Roman. Walpole schildert jedoch nicht die Auswirkungen, die seine Räume auf die Protagonisten haben, der Leser bekommt keinen Eindruck davon, wie das halbverfallene Schloss auf die Psyche der Figuren wirkt. An keiner Stelle wird bei den Protagonisten eine Emotion geschildert, die auf Schrecken des Raums zurückzuführen wäre. Somit könnte eine durch die Raumdarstellung hervorgerufene Angst beim Leser nur unabhängig von den Protagonisten erfolgen. Sind die Naturschilderungen nicht in die Innenperspektive der Charaktere eingebunden, kann der Leser sie nicht als emotional aufgeladen empfinden, da er der Landschaft nicht die Gefühle der Protagonisten zuordnen kann. Auch Smuda sieht die Interaktion von Raum und Charakteren als eine Prämisse für ein Raumerleben (Smuda, *Landschaft*, 49-50):

Diese ‚Resonanz‘ entsteht nur, wenn die Physiognomie des Raumes zur Eigenart des erlebenden Subjekts passt und wenn dieses seinerseits eine gewisse ‚Aufgeschlossenheit‘ und ‚Eindrucksempfänglichkeit‘ für derartige Erfahrungen mitbringt. [...] Zu einer Resonanz auf den Raum in uns kommt es jedoch nur, wenn wir ihn physiognomisch erfassen, und das heißt, als Landschaft sehen, oder wie es Friedländer formuliert: ‚Das Land ist die Erdoberfläche [...], Landschaft dagegen das Gesicht des Landes, das Land in seiner Wirkung auf uns.

Alle Charaktere in *The Castle of Otranto* sind ‚flach‘ und auf ein einziges Prinzip reduzierbar: So verkörpert Manfred den tyrannischen Herrscher, Hippolita die unterwürfige Frau, Matilda die ergebene Tochter und Theodore den edlen Helden. Die Charaktere scheinen nicht zu einem individuellen Raumempfinden fähig, ihnen fehlt dazu die Komplexität. Daher ist es auch schwierig, ihre Raumwahrnehmungen auf den Leser zu übertragen.

Generell ist damit festzustellen, dass die Raumdarstellung in *The Castle of Otranto* hauptsächlich dramaturgische Funktion hat, sie bestimmt die Handlungsstruktur. Eine Atmosphäre, durch die die übernatürlichen Ereignisse in ihrer Bedeutung unterstrichen werden, ist nur fragmentarisch vorhanden. Auch dadurch wird das Gefühl der Angst beim Leser nur sehr begrenzt erzeugt, der Leser ist nicht so stark in den Raum eingebunden und kann daher die Geschehnisse eher aus Distanz betrachten und fürchtet sich nicht. Walpole legt mit seinem Roman vielmehr ein Formelinventar für den Schauerroman fest, das viele Autoren für ihre Romane übernommen haben. So wurden die düstere Burg mit ihren unterirdischen Gewölben, zugige Gänge, die verfolgte Unschuld, der tyrannische Herrscher, der jugendliche Held, Intrige und Mord konstitutive Bestandteile dieses Genres.

4. Die Angst vor dem Abstoßenden: *The Monk*

Lewis entwirft in *The Monk* eine Welt, in der das Übernatürliche als real existierend vorgestellt wird. Der Roman besteht aus zwei Handlungssträngen: in dem einen geht es um die Versuchung des Mönchs Ambrosios durch die schöne Matilda, im anderen um die Liebesgeschichte von Agnes und Raymond. In beiden Handlungssträngen werden die Charaktere mit dem Übernatürlichen konfrontiert. Wie Punter bereits bemerkt, gibt es keinen inhaltlichen Zusammenhang zwischen beiden Geschichten, dennoch bietet der Wechsel zwischen ihnen Lewis Möglichkeiten, die Spannung des Romans zu steigern (Punter, *The Literature of Terror*, 68):

The Monk is two stories in one, and although there seems little narrative connection between them, their co-presence allows Lewis scope for the dramatic alternations which give the book a pace and energy [...]

Im Folgenden soll analysiert werden, wie das Übernatürliche in beiden Handlungssträngen eingesetzt wird, um ein Gefühl der Angst beim Leser zu erzeugen. In *The Castle of Otranto* werden die Protagonisten ausschließlich mit Ängsten konfrontiert, die mit Hilfe der kognitiven Psychologie erklärbar sind. Sie erleben das Übernatürliche als etwas, das nicht mit ihrem Kategoriensystem verarbeiten lässt und daher Angst erzeugt. Im folgenden Kapitel soll nun untersucht werden, ob diese Technik auch in *The Monk* angewendet wird, und ob auch noch andere Möglichkeiten der Angsterzeugung auf der Ebene der Protagonisten angewendet werden. In einem weiteren Schritt soll wiederum geklärt werden, wie die Angstübertragung auf den Leser erfolgt und wie sich beide Romane in ihrer Darstellung angsterregender Inhalte unterscheiden.

4.1 Die subterrane Welt als Ort des Grauens

Lewis arbeitet in *The Monk* stark mit der Darstellungstechnik des Kontrasts. Daher setzt er der anständig wirkenden Gesellschaft Spaniens das skrupellose Wirken des nach außen hin respektablen Mönchs Ambrosio entgegen. Gleich zu Beginn des Romans wird Ambrosio dadurch eingeführt, dass sich die Bürger Madrids über ihn unterhalten. Eine große Menschenmenge hat sich in einer Kirche versammelt, um Ambrosio predigen zu hören. Er ist über die Stadtgrenzen Madrids für seine beispielhafte Tugendhaftigkeit bekannt (Lewis, *The Monk*, 171):

He is now thirty years old, every hour of which has been passed in study, total seclusion from the world, and mortification of the flesh. [...] In the whole course of his life He has never been known to transgress a single rule of his order. The smallest stain is not to be discovered upon his character; and He is reported to be so strict an observer of Chastity, that He knows not in what consists the difference of Man and Woman. The common people therefore esteem him to be a Saint.

Der Leser ist erst einmal geneigt, diese Bewertung Ambrosios zu übernehmen. Es wird jedoch schnell klar, dass der Schein trügt: Der tugendhafte Mönch Ambrosio kann seinem sexuellen Verlangen nicht widerstehen und erliegt daher den Reizen von Matilda, einer Abgesandten des Teufels. Als er ihrer überdrüssig geworden ist, führt er mit ihrer Hilfe Teufelsbeschwörungen durch, um die junge Antonia zu verführen. Punter sieht diesen Widerspruch zur Erwartungshaltung des Lesers als eine Möglichkeit, den Leser zu aktivieren (Punter, *The Literature of Terror*, 91):

The book is full of psychological contrasts which have little to do with the verisimilitude of the portrayal of particular characters, but are meant to enhance the general sense of precariousness which Lewis wishes to encourage; he tries constantly to challenge his audience, to upset its security, to give the reader a moment of doubt about whether he may not himself be guilty of the complicated faults attributed to Ambrosio. Nothing in *The Monk* is what it seems, for any state can slide into the repression of its opposite.

Der Leser wird durch diese Darstellungstechnik schon gleich zu Beginn des Romans dazu angehalten, alle Informationen wachsam zu überprüfen und nichts als gegeben hinzunehmen. Diese Sensibilisierung des Lesers ist auch für die Wirkung des Übernatürlichen wichtig. In diesem Handlungsstrang wird das Übernatürliche hauptsächlich durch den Teufel, bzw. Matilda und die Beschwörungen repräsentiert. Auffällig an Lewis' Kontrastverfahren ist, dass er das Wirken des Übernatürlichen auf die Welt unterhalb der Erdoberfläche konzentriert und somit ein Reich des Schreckens aufbaut. Im Einzelnen soll jetzt analysiert werden, wie es Lewis gelingt, durch diese Art der Raumgestaltung den Leser für die Stimmung der Angst empfänglich zu machen. Wie kann der Raum eine angsterregende Wirkung gewinnen? Ist es die Raumdarstellung allein, oder müssen zusätzlich noch andere Techniken angewandt werden, um Angst zu erzeugen? Um diese Fragen beantworten zu können, ist es notwendig, sich die Situation, in der sich Ambrosio befindet, vor Augen zu führen.

Matilda wird von einer Schlange gebissen und liegt im Sterben. Sie deutet an, dass es eine Möglichkeit gibt, wie sie sich retten kann und verlangt Ambrosios Mithilfe, ohne ihm die Methode für ihre Genesung offenzulegen "Ambrosio, give me your solemn oath never to enquire, by what means I shall preserve myself" (Lewis, *The Monk*, 305). Ambrosios Verlangen nach Matilda ist so stark, dass er ihren Tod unbedingt verhindern will und er ermutigt sie, die von ihr angedeutete Möglichkeit zur Heilung wahrzunehmen (ebd. 305):

His only fear was, lest Death should rob him of enjoyments, for which his long Fast had only given a keener edge to his appetite. Matilda was still under the influence of poison, and the voluptuous Monk trembled less for his Preserver's than his Concubine's. Deprived of her, He would not easily find another Mistress, with whom He could indulge his passions so fully, and so safely. He therefore pressed her to use the means of preservation, which She had declared to be in her possession.

Matilda muss den Heilungsprozess an einem bestimmten Ort vollziehen; in den Gruftgewölben des Friedhofs der zwei Klöster. Die Atmosphäre, die Lewis an dieser Stelle aufbaut, unterstützt die

Wirkung des Unheimlichen: Es ist rabenschwarze Nacht, nicht einmal die Sterne oder der Mond scheinen "the night was perfectly dark; neither Moon or Stars were visible" (ebd. 308).

Bollnow weist in Anlehnung auf Minkowski darauf hin, dass der dunkle Raum immer unterschwellig mit dem Verborgenen und Geheimnisvollen assoziiert wird (Bollnow, *Mensch und Raum*, 226-227):

Im Unterschied zur nüchternen Klarheit des hellen Raums ist dieser dunkle ‚undurchsichtig‘ und dadurch voller Geheimnisse. ‚Alles ist dunkel und geheimnisvoll in dem schwarzen Raum‘. Man fühlt die Gegenwart des Unbekannten. So ist die Dunkelheit keinesfalls ein absolutes Nichts, im Gegenteil, sie ist voller Überraschungen und Geheimnisse.

Zudem führt Lewis an dieser Stelle auch Ekelelemente an, er weist auf die verwesenden Leichen in den Gewölbekellern hin "the subterraneous Vaults, where reposed the mouldering Bodies of the Votaries of St. Clare" (Lewis, *The Monk*, 308). Dies trägt dazu bei, Gefühle des Unbehagens bei Ambrosio zu erzeugen.

Der Vorgang wird aus Ambrosios Sicht geschildert, der draußen in völliger Dunkelheit warten muss, und nicht weiß, was in den unterirdischen Kammern vorgeht. Es dringt nur das Gemurmel von Matildas Stimme zu ihm durch und er vernimmt einen Lichtblitz, Donnern und Beben der Erde (ebd. 310). Danach ist Matilda von dem Schlangengift genesen. Ambrosio schöpft zwar keinen Verdacht, vermutet aber hier bereits ein Wirken übernatürlicher Kräfte, da er sich Blitz, Donner und Erdbeben nicht erklären kann und kognitiv nicht erfassbar ist, welcher kausale Wirkungszusammenhang zwischen diesen Phänomenen und Matildas Heilung besteht. Phänomene wie Blitz und Donner sind Attribute der Kategorie ‚Gewitter‘, es ist nicht mit dem Kategoriensystem vereinbar, dass diese Phänomene auch ohne ein Gewitter auftreten können. Aus diesem Grund resultieren diese Ereignisse bei Ambrosio in „terror“ (ebd. 310). Es wird hier, vergleichbar mit *The Castle of Otranto*, durch die Verwendung kognitiver Inkongruenzen Angst erzeugt. Die Protagonisten werden mit einem übernatürlichen Ereignis konfrontiert, das im krassen Widerspruch zu ihren bisherigen Erfahrungen steht und daher Angst auslöst. Neu ist in *The Monk* die Verknüpfung dieser kognitiv angsterregenden Inhalte mit der Raumdarstellung: Dadurch dass die angsterregenden Ereignisse immer in den unterirdischen Kellern stattfinden, wird die Angst vor dem Übernatürlichen auf den Raum übertragen und der Raum gewinnt ebenfalls eine angsterregende Komponente. Dieses Phänomen ist mit der Lerntheorie erklärbar: Die Teufelsbeschwörungen ereignen sich immer in dem selben Raum, so lange, bis der eigentlich nicht angsteinflößende Raum so untrennbar mit dem Übernatürlichen verbunden ist, dass er ebenfalls die Angstreaktion auszulösen vermag. Anders als bei der kognitiven Angst ist diese ‚erlernte‘ Angst nicht sofort vorhanden, sondern kann sich erst langsam entwickeln: Der Zusammenhang von Übernatürlichem mit dem Raum muss erst etabliert werden, bevor Angst entstehen kann. Der Schrecken, den die Umgebung auslöst, ist daher keine primäre, sondern eine sekundäre Angst, die mit der Zeit wächst.

Schon in der oben beschriebenen Passage wird dem aufmerksamen Leser suggeriert, dass das Übernatürliche in der unterirdischen Welt verankert ist: Matilda kann ihre Beschwörung nicht an

einem beliebigen Ort ausführen, sie benötigt dazu unbedingt die Gewölbekeller. Wenig später wird dem Leser bestätigt, dass Matilda sich dunkler Mächte bedient (ebd. 332):

I speak of those arts, which relate to the world of the spirits [...] You remember that night, which I past in St Clare's Sepulchre? Then was it, that surrounded by mouldering bodies, I dared to perform those mystic rites, which summoned to my aid a fallen Angel.

Als Ambrosios Interesse an Matilda erlischt, richtet er sein Verlangen auf die unschuldige Antonia. Matilda bietet an, Ambrosio bei Antonias Verführung behilflich zu sein. Daher lässt sich Ambrosio zu einer zweiten Beschwörung überreden, um zu einem Mittel zu kommen, mit dem er Antonia verführen kann. Auch dieses Mal findet das Ritual in dem unterirdischen Grabgewölbe statt. Ambrosio darf Matilda jetzt in die Gruft folgen. Die Atmosphäre ist mit der ersten Beschreibung vergleichbar. Lewis legt großen Wert darauf, die Dunkelheit der Umgebung darzustellen (ebd. 335, Hervorhebungen hinzugefügt):

As yet the beams of the full Moon had guided their steps, but that resource now failed them. Matilda had neglected to provide herself with a Lamp. Still holding Ambrosio's hand She descended the marble steps; But the *profound obscurity* with which they were over-spread, obliged them to walk slow and cautiously.

Die Dunkelheit verhindert hier eine sichere Fortbewegung, Matilda muss sich an Ambrosio festhalten und beide müssen sich ihren Weg ertasten. Bollnow stellt diesen Faktor als wesentlichen Unterschied zum Tagraum heraus (Bollnow, *Mensch und Raum*, 225):

Dieser Raum bedeutet nicht das völlige Fehlen der Sichtbarkeit. So wie die Geräusche an mich herandrängen, [...] so gibt es auch gewisse Restbestände der Sichtbarkeit [...] In allem aber ist es nur eine vage Nahzone, die hier für mich erkennbar ist. Dahinter aber verschwindet die Welt in einer gleichmäßigen Finsternis. Selbst die wenigen Lichter, die zu mir durchdringen, haben keine bestimmte Entfernung. [...] Das bedingt zugleich meine veränderte Bewegung in der Dunkelheit. Weil ich diesen Raum nicht ‚übersehe‘, habe ich in ihm nicht den Spielraum einer freien, selbstverständlichen Bewegung. Und wenn es gar so finster ist, dass man ‚die Hand nicht vor den Augen sieht‘, kann man sich nur vorsichtig tastend in diesem Raum bewegen. Man muss jeden Augenblick fürchten, über eine Unebenheit des Bodens zu stolpern oder irgendwie schmerzhaft anzustoßen. [...] Ich muss die Aufmerksamkeit überall anspannen, weil die normale ‚Vor-sicht‘, nämlich die Übersicht über den vor mir liegenden Raum fehlt.

Lewis verzichtet in seiner Beschreibung der Dunkelheit weitestgehend auf Vergleiche, Metaphern etc um die Vorstellung seiner Leser anzuregen, er stellt einfach nur faktisch fest, dass es dunkel ist, dabei verfährt er repetitiv: Er verwendet sogar dieselben Worte "darkness the most profound" (Lewis, *The Monk*, 336), "profound obscurity" (ebd. 335, 337) und "total obscurity" (ebd. 339). Dem Leser wird so die Schwärze der engen Gänge immer wieder ins Bewusstsein gerückt. Zudem werden die Lichtstrahlen und Dunkelheit personifiziert, "the beams [...] guided their steps", "cheerless beams" (ebd. 335) sowie "the thick gloom, in which the Vaults above were buried" (ebd. 336) und "a profound obscurity hovered through the void" (ebd. 337). Auch die herumliegenden Leichenteile haben noch menschliche, lebendige Attribute "Skulls, Bones, Graves, and Images whose eyes seemed to glare on them with horror and surprise" (ebd. 337). Der Handlungsraum gewinnt durch diese Personifizierungen eine dämonische Präsenz: Er erscheint dem Leser als

aktiv. Trautwein wertet Personifizierungen als Evokation des Animismus und begreift sie aus diesem Grund als angsteinflößend (Trautwein, *Erlsene Angst*, 60, Hervorhebungen hinzugefügt):

Dies ruft das Unheimliche des Animismus wach, wo Lebloses belebt, Unbeseeltes beseelt erscheint. Die Verbwahl, in einem anderen Kontext eine austauschbare stilistische Variante, suggeriert hier, wo inhaltlich unbestimmte Schauerantizipationen nachwirken, gezielt animistische Ängste. [...] Die animistische Bedeutungskomponente der Verben *veranlasst den Leser, den Schauer in der Sachebene auf an sich neutrale Gegenstände auszuweiten*.

Was Trautwein hier feststellt, lässt sich lerntheoretisch deuten: Die Angst vor der Teufelsbeschwörung wird durch Konditionierung auf eigentlich neutrale Attribute des Raumes übertragen: So erscheinen auf einmal Dinge wie die Lichtstrahlen der Lampe und die herumliegenden Knochen angsterregend. Zwar sind Leichenteile oder die undurchdringliche Dunkelheit Faktoren, die schon von sich aus Unbehagen erzeugen, durch die Verknüpfung mit der Angst vor dem Übernatürlichen wird der Schrecken, den sie auszulösen vermögen, noch einmal gesteigert.

Ambrosios Unbehagen erstreckt sich zudem nicht nur auf die Dunkelheit, es sind mehrere Sinnesebenen betroffen: Die Räume sind kalt und feucht, und es sind seltsame Geräusche wie z. B. ein leises Stöhnen zu hören. Ambrosio empfindet daher, noch bevor das Ritual vollzogen wird, Angst "his predominant sensation was that of terror" (Lewis, *The Monk*, 336). Da sich die Angst nicht nur auf einer Wahrnehmungsebene abspielt, ist es unmöglich, ihr auszuweichen: Selbst wenn Ambrosio sich die Ohren zuhielte, spürte er immer noch die modrigen, dunklen Gänge.

Die eigentliche Teufelsbeschwörung, die Matilda durchführt, ist kognitiv angsterregend. Alle Ereignisse entziehen sich einem kausalen Wirkungszusammenhang: Matilda tropft eine Flüssigkeit auf den Boden, spricht eine Formel und es entsteht eine Stichflamme. Das Feuer ist nicht heiß, sondern kalt, und es sieht blau aus. Rauch steigt auf, Donner und Erdbeben sind zu verspüren und der gefallene Engel erscheint (ebd. 338ff). Diese Vorkommnisse sind für den Leser unerklärbar, das Prinzip von Ursache und Wirkung greift hier nicht, alle hier dargestellten Wirkungen haben in der Erfahrung des Lesers andere Ursachen. So sind beispielsweise der Kategorie ‚Feuer‘ die Attribute rötlich-gelb und heiß zugeordnet. Die Tatsache, dass Ambrosio das Feuer hier als blau und kalt wahrnimmt, steht im massiven Widerspruch zu der bestehenden Kategorie ‚Feuer‘. Daher ist diese Erfahrung überhaupt nicht zu verarbeiten und sie mündet in Angst. Auch das Erdbeben und die Erscheinung einer Geistergestalt sind mit keiner bestehenden Kategorie erfassbar. Für Trautwein ist dieser übernatürliche Wirkungszusammenhang ebenfalls ein Auslöser der Angst (Trautwein, *Erlsene Angst*, 55):

Der ‚übersinnliche Wirkungszusammenhang‘ ruft Schauer hervor, indem er die geltenden Naturgesetze übersteigt oder außer Kraft setzt. Erst der Zusammenhang der beiden unselbständigen Schauerelemente Ursache und Wirkung schafft die besondere Qualität dieser Schauerrelation.

Was Trautwein hier mit dem Begriff des ‚übersinnlichen Wirkungszusammenhang‘ beschreibt, ist im Grunde genommen eine Anwendung der kognitiven Psychologie auf den Roman: Angst entsteht, weil das Außerkraftsetzen von Naturgesetzen in Widerspruch zu dem gebildeten Kategoriensystem steht: Schon der Begriff ‚Naturgesetz‘ impliziert, dass ein Vorgang immer wieder auf die selbe Art und Weise abläuft. Aus diesem Grund sind auf Naturgesetzen gebildete Kategorien besonders stabil: So wird jeder verinnerlicht haben, dass Donner und Blitz Begleitumstände eines Gewitters sind. Tauchen jetzt Donner und Blitz unabhängig von einem Gewitter auf, kann dieses Phänomen kognitiv nicht erfasst werden und löst daher Angst aus.

In dieser Passage wird beim Leser der Zusammenhang von der unterirdischen Welt als Aufenthaltsort dunkler Kräfte noch stärker gefestigt. Die Gruft wirkt durch die bereits analysierten Attribute ohnehin schon unbehaglich, durch die Verknüpfung mit dem Dämonischen gewinnt sie zusätzlich das Potential, Angst auszulösen. Die kognitiven Ängste werden durch diese Konditionierung auf die Raumebene ausgeweitet. Lewis arbeitet in *The Monk* ganz stark mit einem Effekt, den man als Kontrast oder sogar als Polarisierung bezeichnen könnte: Die Welt unter der Erdoberfläche ist in der Vorstellung der Leser dem Wirken des Dämonischen und des Übernatürlichen zugeordnet, das Angst erzeugt. Die Welt auf der Erdoberfläche ist dem gegenübergestellt: In ihr gehen die Bedrohungen nicht von Dämonen, sondern von Menschen aus.

In dem Handlungsstrang, der die Geschichte Ambrosios erzählt, konzentriert sich das Wirken des Übernatürlichen auf die unterirdische Welt. Die dunklen Gewölbekeller werden als Ort des Dämonischen dargestellt. Der Leser wird schon in der ersten Beschwörungsszene Matildas darauf vorbereitet, dass das Übernatürliche unterhalb der Erde auftreten muss. Durch diese Verknüpfung von kognitiven Ängsten mit der Raumdarstellung erwartet der Leser bei allen folgenden Passagen, die sich unterhalb der Erde abspielen, eine übernatürliche Bedrohung. Conrad deutet die unterirdischen Gewölbe als Korrelat zur Psyche Ambrosios. Auch durch diese Korrelation wird Angst erzeugt (Conrad, *Die literarische Angst*, 23):

In Lewis ‚Monk‘ etwa stellt die subterrane Welt eine Fassade des Scheins und gesellschaftlicher Konventionen dar. Abt und Äbtissin gelten in der Volksmeinung als heiligmäßig, ihre Abteien als Bereiche des Friedens und der Ordnung. Doch die Dimensionen des Klosters erweitern sich plötzlich durch geheime Türen zu einem unentwirrbaren Labyrinth mit Wendeltreppen und Falltüren. Die normale, Sicherheit und Geborgenheit verheißende Baulichkeit wird brüchig. Dem Leser wird durch präzise Schilderung unterirdischer Gänge das Gefühl vermittelt, die gewohnte Welt sei entgrenzt. Symptome der Unsicherheit sind labyrinthische Gänge, Wendeltreppen und verborgene Korridore, die fast nie waagrecht, linear verlaufen, sondern durch immer neue Treppen und Falltüren noch tiefer hinabführen. Die subterrane Welt ist das Korrelat zu den erweiterten psychischen Dimensionen des Mönchs Ambrosio. Hier kann er seinen unterdrückten Leidenschaften ungestört nachgehen. Psychopathologisches wird in ausgedehnte räumliche Visionen umgesetzt.

Conrad weist auf die Bedeutung der Volksmeinung hin, in der Klöster mit bestimmten positiven Attributen belegt werden. Die Volksmeinung ist nichts anderes als das, was McReynolds in seiner kognitiven Theorie der Angstentstehung als Kategoriensystem bezeichnet: Aufgrund von Erfahrungen bilden sich bestimmte Meinungen und Vorstellungen zu Personen, Institutionen oder

Sachverhalten heraus. Daraus ergeben sich Erwartungshaltungen an eben diese: Wenn dann Ereignisse oder Verhaltensweisen diesen Erwartungen widersprechen, entsteht Angst. Somit finden sich bei Conrad bereits Ansätze zu einer Textinterpretation nach Gesichtspunkten der kognitiven Psychologie, sie werden nur nicht als solche erkannt und benannt.

Im Gegensatz zu *The Castle of Otranto* arbeitet Lewis in *The Monk* nicht nur mit kognitiven Ängsten, sondern er erweitert die Wirkung des Schreckens noch dadurch, dass die kognitiven Ängste durch Konditionierung auf eigentlich neutrale Gebiete ausweitert werden. Diese Technik zeichnet sich auch im zweiten Handlungsstrang in der Geschichte von Agnes und Raymond ab.

4.2 Die blutende Nonne als Schreckenselement

Der zweite Handlungsstrang in *The Monk* beinhaltet die Beziehung von Raymond und Agnes. Auch in diesem Handlungsstrang erzeugt Lewis Angst dadurch, dass eine angsterregende Geistererscheinung – die blutende Nonne – mit prinzipiell nicht angstausslösenden Elementen verknüpft wird. Um diese Hypothese zu verifizieren, ist es notwendig, sich noch einmal den Kontext, in dem die Nonne erscheint, vor Augen zu führen. Agnes soll aufgrund eines Versprechens ihrer Mutter Nonne werden. Sie verliebt sich jedoch in Raymond und verspürt nicht den Wunsch, in ein Kloster einzutreten. Daher will sie mit Raymond davonlaufen. Für ihren Fluchtplan machen sie sich die Legende von der blutenden Nonne zunutze. Dieser Geist erscheint alle fünf Jahre am fünften Mai um ein Uhr nachts und wandert durch das Anwesen, in dem Agnes bei Bekannten ihrer Eltern untergebracht ist. Agnes will sich als Nonne verkleiden und somit ungehindert das Gebäude verlassen.

Die Gestalt der Nonne wird wie folgt beschrieben (Lewis, *The Monk*, 250):

a female of more than human stature, clothed in the habit of some religious order. Her face was veiled; On her arm hung a chaplet of beads; Her dress was in several places stained with the blood which trickled from a wound upon her bosom. In one hand She held a Lamp, in the other a large Knife [...]

Die Nonne wirkt kognitiv angsterregend, weil eine Inkongruenz der Vorstellungen des Lesers von einer Nonne und der Erscheinung der "bleeding nun" besteht. Der Leser assoziiert mit dem Begriff Nonne eine gütige, hilfsbereite Person. Dies ist nicht in Einklang mit einem blutverschmierten Gewand und einem Dolch zu bringen. Der Dolch kann nach Gray auch als Gefahrreiz interpretiert werden. Nach Gray sind bestimmte Angstreaktionen angeboren (vgl. Gray, *Angst und Stress*, 13ff). Gefahrreize gehören zu den angeborenen Angstreizen und sind folgendermaßen definiert (ebd. 21):

Wenn eine bestimmte Situation über hinreichend lange Zeit hinweg [...] immer wieder zum Tod einer beachtlich großen Zahl von Mitgliedern einer Art führt, kann man erwarten, dass sich bei den Individuen dieser Art eine angeborene Furcht vor den für diese Situation charakteristischen Reizen herausbildet, die dazu führt, dass sie diese Situation meiden. [...] Auch bei der Furcht vor Toten [...] ist dieses Prinzip ohne Zweifel wirksam.

Da der blutverschmierte Dolch darauf hindeutet, dass die Nonne jemanden ermordet hat, kann er als Gefahrreiz gedeutet werden. Auch aus diesem Grund löst die Gestalt der Nonne Angst aus. Zudem müsste sie schon seit Hunderten von Jahren tot sein, wandelt aber noch immer durch das Schloss. Dieser Sachverhalt ist für Leser und Protagonisten ebenfalls ein Widerspruch zu den Gesetzen der Ratio und daher beunruhigend.

Die Erscheinung der Nonne ist auch an bestimmte Gegebenheiten gebunden, sie taucht immer am 5. 5. jedes 5. Jahres um genau ein Uhr nachts in einem Raum des Schlosses auf, verlässt ihn für genau eine Stunde und kehrt dann in ihn zurück. Durch diese enge Anbindung an Zeit und Raum verknüpft der Leser die Nonne mit diesen Faktoren. Das Erscheinen der Nonne wird von Lewis sorgfältig durch das Verhalten der Charaktere und die Raumdarstellung vorbereitet.

Agnes und Raymond glauben nicht an den Geist der Nonne. Dies wird schon gleich an der Einführung der Nonne durch Agnes Schilderung deutlich. Agnes Darstellung trägt burleske Züge, dies zeigt sich in ihrer Wortwahl und in ihren Kommentaren (Lewis, *The Monk*, 250, Hervorhebungen hinzugefügt):

She began to amuse herself by knocking about the tables and chairs in the middle of the night. Perhaps, She was a bad sleeper, but this I have never been able to ascertain. According to the tradition, this entertainment commenced a Century ago. It was accompanied with shrieking, howling, groaning, swearing, and many other agreeable noises of the same kind. But though one particular room was more especially honoured with her visits, She did not entirely confine herself to it. [...] On that night the Porter always leaves the Gates of the Castle open, out of respect to the Apparition: Not that this is thought by any means necessary, since She could easily whip through the Key-hole if she chose it; But merely out of politeness, and to prevent her from making her exit in a way so derogatory to the dignity of her Ghost-ship.

Da Agnes und Raymond nicht an den Geist der Nonne glauben, wollen sie ihn sich für ihre geplante Flucht zunutze machen. Dieser ironische und humorvolle Umgang mit der blutenden Nonne weckt beim Leser eine Erwartungshaltung: Wird sich das Gespenst für die Respektlosigkeit der Protagonisten rächen und wirklich in Erscheinung treten?

Lewis spielt mit dieser Antizipation des Lesers, indem er mit einer Zeitdehnung arbeitet. Raymond befindet sich an besagtem Abend vor dem Schloss und wartet auf Agnes. Seine Wartezeit wird detailliert beschrieben, Lewis schildert seine Gedanken und Beobachtungen. Besonders auffällig ist daran, dass Lewis an dieser Stelle auch die Landschaft eingehend darstellt; dies ist an keiner anderen Stelle des Romans der Fall (ebd. 259):

I concealed the Carriage in a spacious Cavern of the Hill, on whose brow the Castle was situated: This Cavern was of considerable depth, and among the peasants was known by the name of Lindenberg Hole. The night was calm and beautiful: The Moonbeams fell upon the

antient Towers of the Castle, and shed upon their summits a silver light. All was still around me: Nothing was to be heard except the night-breeze sighing among the leaves, the distant barking of Village Dogs, or the Owl who had established herself in a nook of the deserted Eastern Turret. I heard her melancholy shriek, and looked upwards. She sat upon the ride of a window, which I recognized to be that of the haunted Room. This brought to my remembrance the story of the Bleeding Nun, and I sighed while I reflected on the influence of superstition and weakness of human reason.

Raymond schildert die Nacht als sehr idyllisch, was an der Sprache zur Beschreibung der Szenerie deutlich wird. Die Wortwahl scheint schon fast poetisch verklärt, so seufzt die Nachtbrise in den Blättern und das Rufen der Eule klingt melancholisch. Durch die Personifizierungen wirkt die Natur belebt. Zudem ist bis auf das Schloss kein Anzeichen menschlicher Gegenwart vorhanden, auch in der Geräuschkulisse kann man nur die Natur und Tiere vernehmen. Durch diese Art der Beschreibung wirkt die Natur dem Alltag entrückt, in dieser Atmosphäre scheint das Übernatürliche nicht fremd zu sein. Besonders wichtig an dieser Landschaftsdarstellung ist jedoch, dass sie bei Raymond eine Kette von Assoziationen auslöst. Er sieht die Eule vor dem Fenster des Spukzimmers und muss sofort an die Geschichte der Nonne denken. Dadurch wird die blutende Nonne auch noch einmal in das Bewusstsein des Lesers gerückt, der somit noch gespannter auf ein mögliches Erscheinen der Nonne wartet.

Lewis arbeitet in dieser Passage auch stark mit Kontrasten. Unmittelbar nach der idyllischen Landschaftsbeschreibung wird der Umtrieb der Schlossbewohner geschildert. Raymond hört Sprachfetzen, das Zuschlagen eines Tores und sieht Lichter, die sich hin und her bewegen (ebd. 259). Auch dies beeinflusst Raymonds Gedanken, er fragt sich, ob Agnes den Plan wohl ungehindert durchführen kann. Direkt danach ist wieder alles still. Raymonds Wahrnehmung ist nur noch von der Landschaft erfüllt (ebd. 260):

While I sat upon a broken ridge of the Hill, the stillness of the scene inspired me with melancholy ideas not altogether unpleasing. The Castle which stood full in my sight, formed an object equally awful and picturesque. Its ponderous Walls tinged by the moon with solemn brightness, its old and partly-ruined Towers lifting themselves into the clouds and seeming to frown on the plains around them, its lofty battlements over-grown with ivy, and folding Gates expanding in honour of the Visionary Inhabitant, made me sensible of a sad and reverential horror.

Auch hier werden wieder Personifizierungen gebraucht, um die Größe des Gebäudes zu verdeutlichen. Die Türme "lift themselves up" und "frown". Dadurch wird die Macht, die das Gebäude ausstrahlt, spürbar. Die Beschreibung der Szenerie fällt in Burkes Kategorie des „Sublime“: Das Gebäude löst allein durch seine Dimensionen das Gefühl des Erhabenen aus und erfüllt den Betrachter mit Ehrfurcht. Burke bezeichnet dieses Phänomen mit dem Begriff *magnitude in building* (Burke, *Enquiry*, 76):

To the sublime in building, greatness of dimension seems requisite; for on a few parts, and those small, the imagination cannot rise to any idea of infinity. No greatness in the manner can effectually compensate for the want of proper dimensions.

Zusätzlich zu den großen Dimensionen wirkt hier auch das, was Burke mit dem Begriff der *difficulty* beschreibt „Another source of greatness is Difficulty. When any work seems to have required immense force and labour to effect it, the idea is grand“ (ebd. 77).

Das große, majestätisch anmutende Gebäude, dessen Erbauung viel Mühe und Kraft erfordert haben, vermag die Empfindung des Erhabenen auszulösen. So fühlt auch Raymond eine melancholische Stimmung, die ihn für die Angst empfänglich macht. Kullman betont den Einfluss Radcliffes bei dieser Darstellung des Schlosses (Kullmann, *Vermenschlichte Natur*, 218):

Hier werden verschiedene Motive Radcliffes miteinander vermengt, die erhabene Melancholie beim ‚Genuss‘ der Szenerie und ehrfurchteinflößende, pittoreske Schloss. Diese Naturschilderung erfolgt in einer Situation, in der sie bei Radcliffe unangebracht erscheinen würde: Raymond ist ungeduldig, weil er um das Gelingen seines Entführungsplans bangt. Motivpragmatisch ist nur noch der Hinweis auf eine Krise präsent.

Der rasche Wechsel von ruhiger Natur zu menschlicher Aktivität und wieder zu stiller Landschaft vermittelt den Eindruck, dass in der eigentlich kurzen Zeit, in der Raymond wartet, viel passiert. Das Auftreten der Nonne wird dadurch weiter hinausgezögert und die Erwartung des Lesers weiter angeheizt. Zudem erwähnt Lewis auch immer das Schlagen der Uhr (Lewis, *The Monk*, 259-260), so dass die Annäherung an das Ereignis langsam erfolgt, der Leser sich aber dennoch bewusst ist, dass es kurz bevorsteht.

Endlich ist es soweit: Als die Uhr eins schlägt, zeigt sich die Nonne. Der Zusammenhang zwischen der Uhrzeit und der Erscheinung wird dadurch gefestigt. Raymond berichtet dies in der Ich-Perspektive. Daher geht er davon aus, dass es sich bei der Nonne um Agnes handelt. Der Leser nimmt jedoch eine andere Position ein. Seine Wahrnehmung ist nicht durch Raymonds Subjektivität getrübt, daher fallen dem Leser einige Unstimmigkeiten auf. Die Nonne ist verschleiert und spricht nicht. Dann erfolgt eine radikale Veränderung in der Landschaftsdarstellung (ebd. 261):

Immediately thick clouds obscured the sky: The winds howled around us, the lightning flashed, and the Thunder roared tremendously. Never did I behold so frightful a Tempest! Terrified by the jar of contending elements, the Horses seemed every moment to increase their speed.

Die Natur wirkt nicht länger friedlich, sondern nimmt einen bedrohlichen Charakter an. Der hereinbrechende Sturm tobt mit aller Macht und die Pferde gehen durch. Durch diese Veränderung in der Landschaft bekommt der Leser einen weiteren Hinweis, dass es sich nicht um Agnes, sondern wirklich um den Geist der Nonne handelt. Dennoch ist die Situation ambivalent, der Leser weiß nicht wirklich, ob die blutende Nonne Agnes Stelle eingenommen hat. Auch Kullmann betont diese hinweisgebende Funktion der Landschaftsdarstellung (Kullmann, *Vermenschlichte Natur*, 219):

Hier liegt erneut die ‚Indexfunktion‘ vor: Die Natur unterstreicht die Gefährlichkeit der Situation. Allerdings besteht keine Parallele zum emotionalen Zustand Raymonds, der seinen Fehler noch nicht bemerkt hat. Während das Unwetter bei Radcliffe die Angst der entführten Emily [in *The*

Mysteries of Udolpho] zum Ausdruck bringt, verweist es hier auf das Spiel, das dämonische Mächte mit Raymond treiben.

Nachdem die Pferde durchgegangen sind, hat die Kutsche einen Unfall und Raymond wird bewusstlos. Als er nach Agnes fragt, teilt man ihm mit, dass keine Frau in der Kutsche gewesen sei. Außerdem hat er in der einen Nacht eine Entfernung zurückgelegt, die so weit ist, dass sie mit einer Kutsche nicht zu bewältigen wäre (Lewis, *The Monk*, 262). Dies sind für den Leser weitere Indizien für den Einfluss übernatürlicher Kräfte. Die Häufung von nicht rational erklärbaren Einzelheiten schwächt den Glauben des Lesers an die Vernunft und erzeugt daher Unbehagen.

In der Schilderung der folgenden Nacht bewahrheiten sich die Vermutungen des Lesers. Um ein Uhr nachts erscheint Raymond die Nonne (ebd. 263):

The agitation of my bosom chased away sleep. Restless in my mind, in spite of the fatigue of my body I continued to toss about from side to side, till the clock in a neighbouring steeple struck one. As I listened to the mournful hollow sound, and heard it die away in the wind, I felt a sudden chillness spread itself over my body. I shuddered without knowing wherefore; cold dews poured down my forehead, and my hair stood bristling with alarm. Suddenly I heard slow and heavy steps ascending the staircase. By an involuntarily movement I stared up in my bed, and drew back the curtain. A single rush light, which shimmered upon the heath shed a faint gleam through the apartment, which was hung with tapestry. The door was thrown open with violence. A figure entered, and drew near my bed with solemn measured steps. With trembling apprehension I examined this midnight visitor. God Almighty! It was the Bleeding Nun! It was my lost companion! Her face was still veiled, but She no longer held her lamp and dagger. She lifted up her veil slowly. What a sight presented itself to my startled eyes! I beheld before me an animated corse. Her countenance was long and haggard; her cheeks and lips were bloodless, the paleness of death was spread over her features, and her eye-balls fixed steadfastly upon me were lustreless and hollow.

Lewis bereitet das Erscheinen der Nonne sorgfältig vor: Noch bevor ihr Geist erscheint, kann der aufmerksame Leser den Beschreibungen entnehmen, dass eine Gefahr droht. Dies geschieht einmal auf einer inhaltlichen Ebene durch Raymonds Schlaflosigkeit, die Kälte, die er empfindet, sein zuberger stehendes Haar oder seinen kalten Angstschweiß. Zum anderen evoziert Lewis aber auch durch seine figurative Sprache das Unbehagen des Lesers: So klingt der Glockenschlag hohl und klagend und verstirbt im Wind. Durch diese Wortwahl gewinnt das eigentlich neutrale, nicht schreckenerregende Glockengeläut eine Angstkonnotation. Lewis arbeitet wieder einmal mit Personifizierungen, um unbelebten Dingen menschliche Züge zu geben. Damit deutet er auch schon geschickt darauf hin, dass ein Wirkungsfeld besteht, in dem unbelebte Körper agieren: Somit kann auch die tote Nonne in dieser Situation zum Leben erwachen. Trautwein weist ebenfalls darauf hin, dass Lewis die Technik verwendet, Schauerelemente vorzubereiten (Trautwein, *Erlsene Angst*, 64):

Die Ausweitung des Schauers vermag im unbestimmten Schauerkontext auch auf einen Bedroher hinweisen. Schritte, quietschende Türen, knarrende Dielen, Schatten, gebauschte Vorhänge u. a. können den Leser entweder auf eine falsche Spur locken oder, wie in Lewis' ‚The Monk‘ handfestere Schauerelemente vorbereiten.

Die Erscheinung der Nonne lässt sich mit der Theorie von McReynolds als kognitiv angsterregend deuten: Ihr Erscheinungsbild befindet sich im Einklang mit den Attributen, die sich in der Kategorie ‚toter Körper‘ befinden: Sie ist leichenblass, sogar Lippen und Wangen sind farblos und ihre Augen sind starr und bewegen sich nicht. Die Tatsache, dass die Nonne jedoch weiterhin ihren Körper bewegen und in Raymonds Zimmer gehen kann, steht im krassen Widerspruch zu der Kategorie für Tote. Bewegung ist ein Element, das nur lebenden Personen oder Tieren zukommt. Durch diese Unvereinbarkeit der Kategorien entsteht bei Raymond Furcht. Er realisiert auf einen Schlag, dass nicht Agnes, sondern die Geistergestalt mit ihm in der Kutsche gefahren ist und empfindet extreme Angst vor dem "animated Corse" (Lewis, *The Monk*, 263):

I gazed upon the spectre in horror too great to be described. My blood was frozen in my veins. I would have called for aid, but the sound expired, ere it could pass my lips. My nerves were bound up in impotence, and I remained in the same attitude inanimate as a Statue.

Lewis schreibt hier explizit, dass Raymond Schrecken empfindet, damit bleibt dem Leser kein Interpretationsspielraum: Er kann die Reaktion der Figur eindeutig einordnen.

Das Auftreten der Nonne ist fest mit der Uhrzeit verbunden. Dadurch kommt es zu einer Verlagerung der Angst. Die Uhrzeit ist eigentlich nicht angsterregend, da sie aber unauslöschbar mit der blutenden Nonne verknüpft ist, vermag schon allein das Geräusch der Uhr, die eins schlägt, Schrecken auszulösen. Dies wird in der folgenden Nacht deutlich. Raymond beginnt schon bei Einbruch der Nacht, sich unbehaglich zu fühlen. Als die Uhr schlägt, erfasst ihn Panik (ebd. 265):

But the impression left on my mind by my nocturnal Visitor, grew stronger with every succeeding moment. The night drew near; I dreaded its arrival. [...] I sank into a profound and tranquil slumber, and had already slept for some hours, when the neighbouring Clock roused me by striking ' One' . Its sound brought with it to my memory all the horrors of the night before. The same cold shivering seized me.

Die Nonne sucht Raymond in jeder Nacht heim und er empfindet immer größere Angst (ebd. 265). Der Schrecken wird auch dadurch intensiviert, dass andere Personen Raymond nicht schützen können. Befindet sich noch jemand außer ihm in seinem Zimmer fällt diese Person beim Schlag der Uhr in eine Ohnmacht und erwacht erst, wenn die Nonne wieder verschwunden ist. Auch dieses übernatürliche Phänomen ist rational nicht zu erklären und löst daher Schrecken aus.

Raymond wird dann von dem Ewigen Juden kontaktiert, der seine Hilfe zur Vertreibung der Nonne anbietet. Der Ewige Jude löst auch Angst bei Raymond aus, da er ebenso wie die Nonne über Eigenschaften verfügt, die sich einer logischen Erklärung entziehen. Er weiß von Raymonds Problem mit der blutenden Nonne, obwohl Raymond es niemandem erzählt hat (ebd. 268). Er kann den Geist der Nonne sehen und fällt nicht beim Schlag der Uhr in Ohnmacht, er kennt Leute persönlich, die schon seit Jahrhunderten tot sind, er kann nicht sterben und sich nur vierzehn Tage an ein und demselben Ort aufhalten und auf seiner Stirn zeichnet sich ein brennendes Kreuz ab (ebd. 269-271). Es kommt durch den ewigen Juden zu einer Verlagerung von Angst. Raymond fürchtet sich nicht länger beim Schlag der Uhr "The Clock struck ' One' As usual I heard the

Spectre's steps upon the Stair-case: but I was not seized with the accustomed shivering. I waited her approach with confidence" (ebd. 270). Die Nonne löst keine Angst mehr aus, da Raymond jemanden gefunden hat, der ihm beisteht. Dafür löst der ewige Jude jetzt bei Raymond Angst aus. "Yet there was something in his look, which the moment that I saw him, inspired me with secret awe, not to say horror. [...] There was in his eyes an expression of fury, despair, and malevolence, that struck horror to my very soul" (ebd. 268-269).

Wichtig ist auch, dass die Nonne nicht durch die Ratio oder wissenschaftliche Erkenntnis vertrieben wird, sondern durch Gegenmagie. Der Jude ist ebenso übernatürlich wie die Nonne und auch der Exorzismus, den er vollzieht, ist in seiner Wirkungsweise eben so unerklärlich wie Matildas Rituale zur Teufelsbeschwörung, er ähnelt sogar Matildas Vorgehensweise. Der ewige Jude zeichnet einen Kreis auf den Boden, holt diverse magische Gegenstände wie Knochen und Totenköpfe hervor und murmelt unverständliche Worte (ebd. 270). Danach ist der Geist gebannt. Der Jude benutzt lediglich christliche Symbole wie auch eine Bibel oder Kruzifixe, er ruft nicht wie Matilda den Teufel an. Magie kann also sowohl zum Guten, als auch zum Bösen verwendet werden, sie löst aber immer durch ihre Unerklärbarkeit und Unverständlichkeit Angst aus.

4.3 Angst vor realen Bedrohungen

Als am Ende des Romans der Teufel persönlich Ambrosio erscheint, befindet sich dieser ebenfalls unter der Erde in den Kerkern der Inquisition. Diese Tatsache ist allein deshalb angsterregend, weil Ambrosio eingesperrt ist und sich selbst nicht befreien kann. Er ist damit den Machenschaften der Inquisiteure hilflos ausgeliefert. Trautwein sieht diesen Faktor als Auslöser von Angst „Verhindert ein Sich-nicht-rühren-Können, ein Gefesselt- oder Eingesperrt-Sein die Flucht aus einer potentiell bedrohlichen Situation, entsteht Angst“ (Trautwein, *Erlsene Angst*, 33). Conrad vergleicht diese Situation mit dem Ausgeliefertsein der Protagonisten in *The Castle of Otranto*: Der angstauslösende Faktor ist seiner Meinung nach der Aufenthalt in einer Umgebung, die jeglicher Rechtsstaatlichkeit entzogen ist, die Protagonisten befinden sich zwar formal inmitten der Zivilisation, sind aber doch der Willkür von anderen ausgeliefert (Conrad, *Die literarische Angst*, 39):

Die alleinige Jurisdiktion ist die des Besitzers; das Schloss betreten heißt, sich dessen Willkür ausliefern. Dadurch erklärt sich der desperate Zustand der vom Schurken Verfolgten. Die Aufenthalte [...] der Gefangenen [...] beschwören alle das gleiche Bild: den desolaten Zustand klientellosen Ausgeliefertseins an die Willkür eines einzelnen oder einer autokratischen Institution. Die Betroffenen sind einer allgemeinen Rechtsstaatlichkeit entzogen.

Bereits in der Ästhetiktheorie des 18. Jahrhunderts wurde die Bedeutung von Machtausübung für die Erzeugung von Angst erkannt. Edmund Burke deklariert daher ‚power‘ als eine Kategorie, die das ‚sublime‘ hervorruft. Das ‚sublime‘ definiert er folgendermaßen (Burke, *Enquiry*, 39):

Whatever is fitted in any sort to excite the ideas of pain, and danger, that is to say, whatever is in any sort terrible, or is conversant about terrible objects, or operates in a manner analogous to terror, is a source of the sublime; that is, it is productive of the strongest emotion which the mind is capable of feeling.

Burke ordnet das 'sublime' dem Selbsterhaltungstrieb zu. Eindrücke wie Schmerz, Gefahr, Krankheit oder Tod erfüllen den Geist mit Horror und machen daher das Erhabene aus (ebd. 38ff). Hervorzuheben ist auch, dass das 'sublime' in der Lage ist, starke Emotionen wie Horror oder Angst auszulösen (ebd. 57):

The passion caused by the great and sublime in nature, when those causes operate most powerfully, is Astonishment; and astonishment is that state of the soul, in which all its motions are suspended, with some degree of horror. In this case the mind is so entirely filled with its object, that it cannot entertain any other, nor by consequence reason on that object which employs it.

Burke definiert demzufolge 'power' als einen Auslöser des 'sublime', da durch Macht mit dem 'sublime' assoziierte Ideen wie Tod oder Schmerz ausgelöst werden können (ebd. 65)

And indeed the ideas of pain, and above all of death, are so very affecting, that whilst we remain in the presence of whatever is supposed to have the power of inflicting either, it is impossible to be perfectly free from terror.

McReynolds geht – wie bereits dargestellt – in seiner Theorie davon aus, dass Angst aufgrund von Inkongruenzen im Kategoriensystem entstehen. Dabei vernachlässigt er, dass nicht nur Angst entsteht, wenn eine neue Erfahrung mit einer bereits gebildeten Kategorie in Widerspruch steht, sondern auch, wenn eine Erfahrung einer Kategorie zugewiesen wird, die mit dem Attribut 'Angst' belegt ist. Das Beispiel der Inquisition zeigt deutlich, dass es Kategorien geben muss, die von vorne herein Angst erzeugen. Die Inquisition ist in unserer Vorstellung mit Folter, Tod und Verbrechen einer Willkürjustiz verbunden. Diese Greuelthaten der Inquisition lösen Angst aus, ohne dass Inkongruenz mit irgendeiner Kategorie besteht. Somit stellt diese Art von Angst einen Sonderfall in der Anwendung der kognitiven Psychologie dar, sie belegt die Existenz von Kategorien, die von allein Angst erzeugen. Die Tatsache, dass diese Elemente als von sich aus angstausslösend eingestuft werden, schlägt sich auch in Untersuchungen über die Angst im Schauerroman nieder: Kein anderes Handlungsmoment ist so flächendeckend untersucht worden, wie der Schrecken durch reale Bedrohungen. Aus diesem Grund wird dieser Aspekt hier nur kurz behandelt und der Schwerpunkt auf das gelegt, was an der Darstellung der Inquisitionsverbrechen neu ist: Lewis verknüpft die reale Angst mit der im Laufe des Romans erlernten Angst vor der Raumdarstellung.

Das Verlies, in dem Ambrosio den Machenschaften der Inquisiteure ausgeliefert ist, wird ähnlich wie die Klostergruft beschrieben: Auch hier gibt es viele dunkle Gänge, ein "Labyrinth of terrors", wie es der Erzähler beschreibt. (Lewis, *The Monk*, 433). Lewis verzichtet auf eine detaillierte Darstellung der Lokalität und betont die undurchdringliche Dunkelheit der Räumlichkeit: "as the few beams of day, which pierced through the bars of his prison window, gradually disappeared, and

their place was supplied by the pale and glimmering Lamp" (ebd. 434), "his Lamp was burning dimly" (ebd. 434) und "the solitary Lamp scarcely gave light sufficient to guide the Monk to a Chair" (ebd. 437). Die Finsternis macht Ambrosio empfänglich für die Stimmung der Angst "he gazed with terror upon the surrounding darkness, and often did he cry, 'Oh! Fearful is the night to the Guilty!'" (ebd. 434). Die Dunkelheit seiner Zelle spiegelt auch die Ungewissheit, in der sich Ambrosio befindet. Er weiß nicht genau, welche Schrecken die Inquisition für ihn bereit hält und fürchtet aufgrund seiner Verbrechen eine schwerwiegende Strafe.

Ambrosio muss in den Kerkern der Inquisition um sein Leben fürchten. Die Tatsache, dass er seine Lage nicht genau einschätzen kann, ist ein Faktor, der auch nach Burke das Sublime evoziert: Er bezeichnet diesen Faktor mit dem Begriff ‚obscurity‘ und stellt heraus, dass diese mit Dunkelheit verbundene Ungewissheit Angst auslöst (ebd. 58-59):

To make anything very terrible, obscurity seems in general to be necessary. When we know the full extent of any danger, when we can accustom our eyes to it, a great deal of the apprehension vanishes.

Burkes Kategorie der *obscurity* kommt hier gleich zweimal zum Tragen: Der Effekt des Sublime wird sowohl durch die Unbestimmtheit der Lage verstärkt als auch durch die undurchdringliche Dunkelheit. Ambrosio hätte weniger Angst, wenn er wüsste, was ihm bevorstünde und er Licht in seiner Zelle hätte. Auch Trautwein bezeichnet die Dunkelheit als einen Faktor, der die Erzeugung von Angst begünstigt (Trautwein, *Erlsene Angst*, 30):

Vor allem die Dunkelheit löst nach Konrad Lorenz instinktive Angst aus: ‚Die Unsicherheit, das Sich-nicht-Auskennen, das Unorientiertsein machen im Augenblick eine furchtbare Angst. Das geht sicher durch die ganze Menschheitsgeschichte [...] Spezifischer sind die Angaben eines angeborenen Auslösemechanismus nie als: ‚Fürchte dich im Dunkeln!‘ Demnach greift die Schauerliteratur, wenn sie das Angstmoment Dunkelheit nützt, auf ein vorliterarisch geprägtes Verhaltensmuster zurück. Doch löst die literarische Darstellung von Dunkelheit nur in solchen Situationen Schauer aus, in denen klare Übersicht wichtig wäre. Sie muss, mit Burke gesprochen, eine Privation darstellen.

Burke begreift auch die Privation als einen Auslöser des Sublime. Unter diesem Begriff versteht er die Isolation eines Individuums von seinem Umfeld. „All *general* privations are great, because they are all terrible; *Vacuity, Darkness, Solitude and Silence*“ (Burke, *Enquiry*, 71). Die Dunkelheit ist unter diesem Aspekt auch noch einmal ein Verstärker der Angst, da sie den Menschen wie ein Mantel einhüllt, ihn seiner Umgebung entfremdet und auf sich selbst zurückwirft.

Lewis belässt es jedoch nicht bei der Antizipation des Schreckens, sondern beschreibt wenig später, wie Ambrosio gefoltert wird (Lewis, *The Monk*, 431ff):

He perceived various iron instruments lying scattered upon the floor. Their forms were unknown to him, but apprehension immediately guessed them to be engines of torture. [...] Having in vain exhorted him to confess, the Inquisitors ordered the Monk to be put to the question. The Decree was immediately executed. Ambrosio suffered the most excruciating pangs, that were ever invented by human cruelty: Yet so dreadful is Death when guilt accompanies it, that He had sufficient fortitude to persist in his disavowal. His agonies were redoubled in consequence. Nor

was he released till fainting from excess of pain [...] His dislocated limbs, the nails torn from his hands and feet, and his fingers mashed and broken by the pressure of screws [...]

Auch hier werden wieder Ekelemente eingesetzt, um das Unbehagen des Lesers zu verstärken. Trautwein sieht dies ebenfalls als Möglichkeit, Angst beim Leser zu erzeugen. Die bildhafte Darstellung von Schrecken „aktiviert [...] die Angst des Lesers auf andere Weise. Die Unlustsituation wird nicht antizipiert, sondern tritt in der Werksemantik selbst auf“ (Trautwein, *Erlsene Angst*, 18). Zudem ist es nach Trautwein auch wichtig für die Erzeugung von Angst, dass der Protagonist wirklich existentiell bedroht ist (ebd. 19):

Wie sich noch zeigen wird, vermag der Leser nicht in jedem Fall, Auswirkungen der antizipierten bzw. dargestellten Unlustsituation auf die betroffene Figur zu erkennen. Sind solche jedoch absehbar, müssen sie die Existenz der Figur bedrohen. Entweder als äußere Bedrohung der physischen Existenz oder, [...] als Bedrohung der psychischen Existenz.

Dieses Kriterium ist durch die Darstellung der Auswirkungen der Folter erfüllt. Die Folter ist wiederum ein Element, das von sich aus Angst auslöst, ohne dass eine Inkongruenz mit dem Kategoriensystem vorliegt. Wichtig ist, in welchem Umfeld sich die Folter abspielt. Bereits durch die Raumdarstellung wird Angst evoziert. Diese Angst wird durch die Konditionierung des Lesers hervorgerufen, der durch seine vorhergehende Leseerfahrung bereits soweit sensibilisiert ist, dass er in unterirdischen Räumlichkeiten den Schrecken vermutet. Somit kann bereits Angst ausgelöst werden, noch bevor Ambrosio der Folter unterzogen wird. Auf diese Art und Weise wird die Angst vor der realen Gefahr noch durch die Raumdarstellung verstärkt und auch in ihrer Dauer ausgeweitet. Nicht nur die Szene der Folterung ist angsterregend, sondern alle Passagen in den Kerkern der Inquisition, da durch die Raumdarstellung ein permanenter Schrecken erzeugt wird.

Die Vorstellung des Lesers ist durch die Darstellung der Klostergruft schon vorgeprägt, daher führt die ähnliche Beschreibung des Inquisitionsverlieses auch zur Antizipation des Übernatürlichen: Immer, wenn sich die Charaktere an einem düsteren Ort unterhalb der Erdoberfläche befinden, ist mit übernatürlichen Erscheinungsformen zu rechnen. Daher ist es für den Leser nicht verwunderlich, dass der Teufel sofort erscheint, als Ambrosio ihn anruft. Dies ist von denselben Effekten wie auch schon bei Matildas Beschwörungen begleitet: Donner, blaues Feuer und ein Beben der Erde (Lewis, *The Monk*, 437ff). Die Gestalt des Teufels ist für den Leser kognitiv angsterregend, da er den Gesetzen der Vernunft widerspricht. Wie auch schon zuvor kehrt Lewis den Zusammenhang von Ursache und Wirkung um. Der Leser kann den Teufel als Ursache von Donner und Beben nicht in sein Kategoriensystem einordnen, er verfügt auch über keine gemeinsame Kategorie der Eigenschaften 'Feuer' und 'blau'. Die Teufelssequenz löst daher Angst aus.

Lewis arbeitet auch mit der von Burke als *intermitting* bezeichneten Kategorie des Sublime. Das Erscheinen des Teufels ist von Feuer begleitet, das die Zelle erhellt. Danach erscheint die Dunkelheit umso undurchdringlicher "the momentary glare which the flames poured through the dungeon, on dissipating suddenly, seemed to have increased its natural gloom" (ebd. 437). Durch

den Kontrast von Licht und Dunkelheit wird das Sublime verstärkt, da die dem Licht folgende Schwärze bedrohlicher wirkt als die Dunkelheit allein, Burke schreibt dazu: „but a light now appearing, and now leaving us, and so off and on, is even more terrible than total darkness“ (Burke, *Enquiry*, 84)

Die Inquisitionspassagen sind insofern bemerkenswert, als in ihnen reale Ängste sowohl mit kognitiver Angst (Erscheinen des Teufels) und übertragenen Ängsten (Raumdarstellung) verknüpft werden. Anders als in *The Castle of Otranto* kommt hier nicht nur eine Komponente der Angst zur Wirkung, sondern gleich mehrere. Der Schrecken ist dadurch intensiver, dass er sich auf mehrere Ebenen erstreckt, es gibt keine Möglichkeit, ihm auszuweichen.

Lewis setzt die Strategie der Verknüpfung von subterranean Welt mit der angsterregenden Wirkung des Übernatürlichen auch an anderen Stellen geschickt ein, realen Gefahren eine höhere Intensität zu verleihen. So findet Ambrosios Vergewaltigung und Ermordung Antonias auch in den Gewölbekellern statt (Lewis, *The Monk*, 404ff). Der Leser ist durch die Schilderung des Raumes schon auf ein bedrohliches, wenn auch übernatürliches, Ereignis vorbereitet und empfindet Unbehagen. Schon allein die Erwähnung der Gewölbekeller mit den für sie typischen Attributen wie „dungeon“, „long passages“ oder „windings“ reicht dazu aus, eine Angsterwartungshaltung beim Leser aufzubauen. Die Reaktion des Lesers wird schon allein durch die Raumdarstellung ausgelöst. Das Unbehagen wird noch dadurch intensiviert, dass Lewis Ekelemente einführt, er beschreibt die verwesenden Leichen in der Gruft, neben denen Antonia liegt: „by the side of three putrid half-corrupted bodies lay the sleeping beauty [...] He gazed upon their rotting bones and disgusting figures“ (ebd. 404). Die Erwartungen des Lesers wird jedoch nur bedingt erfüllt, es tritt keine übernatürliche Bedrohung auf, sondern das äußerst reale Verbrechen an Antonia. Der Schrecken, den diese Greuelthat auslöst, wird später noch dadurch intensiviert, dass sich herausstellt, dass Antonia Ambrosios Schwester ist (ebd. 442). Die Abscheu, die der Leser vor Ambrosios Machenschaften ohnehin bereits empfindet, wird dadurch noch gesteigert. Auch Conrad betont diesen Faktor (Conrad, *Die literarische Angst*, 37):

Die Beschäftigung mit der Welt des Familiären steht im Schauerroman allerdings unter einem besonderen Aspekt, dem der Angsterzeugung. Die eingangs verrätselten Verwandtschaftsverhältnisse entwickeln sich im Laufe des Geschehens zu der Schrecken und Unbehagen evozierenden Erkenntnis familialer Verirrungen.

Punter deutet diesen Aspekt aus psychoanalytischer Sicht: Das Grauen, das der Leser empfindet, resultiert aus unterdrückten Trieben in der Psyche des Lesers. Die Darstellung dieser verdrängten Aspekte ist daher für den Leser beunruhigend (Punter, *The Literature of Terror*, 91-92):

Lewis wants his reader to be impressionable, admiring, spectatorial, and open to sudden doubt about whether the author's paradoxes do not in fact undermine his own moral pretensions and show him unwholesome and repressed aspects of his own psyche.

Besonders wichtig ist auch, dass sich diese Vorgänge nicht oberhalb der Erdoberfläche abspielen, sondern, wie auch das Übernatürliche, in den Gewölbekellern verankert sind. Conrad stellt auch

die Wichtigkeit der Raumdarstellung für das Handlungsmoment des Inzests und Geschwistermords heraus (Conrad, *Die literarische Angst*, 24):

Die unterirdischen Gewölbe sind dem ‚gothic villain‘ eine Zuflucht – wenn auch eine trügerische – vor der ausmerzenden Allmacht einer sich absolut setzenden Gesellschaft. In den Gewölben setzt er sich über eine unerschütterliche Gesellschaftskonvention hinweg, das Inzestverbot. Die ‚subterranean vaults‘ sind der angemessene Schauplatz für Geschwisterliebe, Kindes- und Muttermord. Neben der Funktion, bauliches Pendant zur verworrenen Handlung zu sein, erfüllt das ‚gothic castle‘ die Bestimmung, anthropomorphes Korrelat psychischer Abnormität zu sein.

Conrad stellt zwar fest, dass die Raumdarstellung Angst auslöst, liefert aber keine überzeugende Erklärung für dieses Phänomen: Für die durch den Raum ausgelöste Angst ist nicht von Bedeutung, dass Räumlichkeit mit der Psyche korreliert, sondern die erlernte Angst vor der Raumdarstellung. Der Leser wurde durch die Raumdarstellung bereits für ein angsteinflößendes Ereignis sensibilisiert, so dass es letztendlich unwichtig ist, ob das antizipierte Ereignis dann auch letztendlich eintritt. Die Wirkung der realen Bedrohung wird dadurch begünstigt: Der Leser erwartet das Übernatürliche, denn die Angstreaktion ist schon bei ihm ausgelöst worden. Die Tatsache, dass die vorliegende Bedrohung dann gar nicht übernatürlich ist, ist für den Leser nicht mehr relevant. Er empfindet bereits Schrecken, bevor das Ereignis eintritt und in dem Moment, wo die Bedrohung realisiert wird, empfindet er auch Schrecken angesichts des Angriffs einer Romanfigur, die nicht übernatürlich ist. Dieses Verfahren trifft auch auf Agnes Einkerkelung in den Verliesen zu (Lewis, *The Monk*, 419ff). Der Leser empfindet Schrecken bezüglich des Ortes. Dieser Schrecken resultiert aus den vorhergegangenen Leseerfahrungen. Daher ist es unwichtig, ob das Verbrechen an Agnes von Menschen oder übernatürlichen Gestalten begangen worden ist. Der beim Leser durch die Ortsbeschreibung ausgelöste Schrecken bleibt bestehen.

Bereits Punter stellt heraus, dass dem Leser von *The Monk* eine besondere Rolle zukommt (Punter, *The Literature of Terror*, 92):

It is not merely the contents of *The Monk* which makes it a disturbing book, and which has caused it to be censored almost continuously since the time it was written; it is also the unnerving mixture of inadequacy and revulsion in the reader which Lewis deliberately sets out to produce, and the sense the reader gets that he himself is the main object of the author's savage animosity.

Die Rolle des Lesers in *The Monk* ist besonders wichtig, insbesondere auch für die Erzeugung von Angst und für die Übertragung der Emotionen auf den Leser. Daher soll die Funktion der Leserrolle im nächsten Abschnitt besonders detailliert analysiert werden.

4.4 Angst durch Empathie: Die Rolle des Lesers

Wie bereits bei den Überlegungen zu *The Castle of Otranto* ausgeführt, entsteht laut den psychologischen Erkenntnissen von Bischof-Köhler Empathieempfinden entweder ausdrucks- oder situationsvermittelt. Bischof-Köhlers Theorie bezieht sich zwar nicht auf literarische Texte, dennoch ist eine Anwendung auf den fiktionalen Text nur eine logische Fortführung ihrer Gedanken zur situationsvermittelten Empathie. Überträgt man diese Ergebnisse auf fiktionale Texte, führt dies zu dem Schluss, dass in der Literatur Empathie nur situationsvermittelt erfolgen kann. Die bereits gewonnenen Ergebnisse sollen im Folgenden Abschnitt um Theorieansätze erweitert werden, die sich explizit auf Texte beziehen. Auch in der Phänomenologie gibt es Überlegungen zu der Fragestellung, wie eine fiktionale Situation für einen Leser an Relevanz gewinnen kann. Feagin definiert Empathie im Bezug auf fiktionale Charaktere wie folgt „one empathizes with a fictional character [...] when one ‚shares‘ an emotion, feeling, desire, or mood of that character” (Feagin, *Reading With Feeling*, 83).

Auch Carroll betont in seinen Überlegungen zur Angsterzeugung im Horrorgenre, wie wichtig die Romanfiguren für die Entstehung von Emotionen beim Leser sind (Carroll, *Philosophy of Horror*, 17):

For horror appears to be one of those genres in which the emotive responses of the audience, ideally, run parallel to the emotions of characters. Indeed, in works of horror the responses of characters often seem to cue the emotional responses of the audience.

Wichtig ist dabei, dass Leser und Charaktere nicht dieselben Emotionen empfinden, die Emotionen des Lesers laufen lediglich parallel zu denen der Romanfiguren. Feagin betont die aktive Rolle, die der Leser einnehmen muss, wenn er einen Text liest und Empathie empfinden will. Sie setzt die Rezeption einer Aktivität gleich: der mentalen Interaktion von Buch und Leser: „The extent of one’s ability to appreciate depends, in part, on how is able to interact mentally with the relevant kinds of objects“ (Feagin, *Reading With Feeling*, 25). Es ist wichtig, zwischen affektiven Reaktionen auf einen Text und seiner Interpretation zu differenzieren. Die emotionale Auseinandersetzung mit einem Text ist nicht produktorientiert. Emotionen wie Angst oder Freude sieht Feagin nicht als Produkte, da man sie nicht wie eine Interpretation auf Papier festhalten kann. Diese Reaktionen sind nichts, was nach der Lektüre übrig bleibt, sie entstehen beim Lesen. So kann beispielsweise in einem Kapitel Angst bei der Lektüre entstehen, diese Angst kann aber auch schon ein paar Seiten später wieder abflauen. Das ist auch wichtig für den Leseprozess: Der Leser, der emotional auf den Text reagiert, will nicht so schnell wie möglich zu einem Ergebnis gelangen, sondern zieht Vergnügen aus dem Prozess der Lektüre. Feagin schreibt zu diesem Unterschied (ebd. 35-36):

An interpretation is a product, something one can have, hold on to, summarize and communicate to others. This product can be written up in a book and is subject to the preceding sorts of evaluative judgements. An appreciation [...] is not a product [...]

Empathie wird also während des Rezeptionsprozesses aufgebaut und der Leser muss sich auf den Text einlassen und sich aktiv an diesem Prozess beteiligen, damit bei ihm Emotionen ausgelöst werden können. Feagin bezeichnet den Vorgang, den der Leser leisten muss, als *mental shift*. Diesen Begriff definiert sie als „a change in cognitive and emotive orientation [...] a change in attitude or point of view, that governs the way we think and feel about things“ (ebd. 60). Ein *mental shift* kann beim Leser automatisch durch den Text ausgelöst werden (ebd. 67), er kann aber auch vom Leser bewusst herbeigeführt werden:

This is a very important fact about mental shifts: they can be inaugurated without changes in our beliefs and desires but simply by ideas about, prompted by comments about, how one might see or experience the text differently.

Dabei muss der Leser nicht einmal den psychologischen Prozess kennen, der den Perspektivenwechsel auslöst, er kann auch so auf den Text reagieren. Feagin führt dazu ein gutes Beispiel an: Um Auto fahren zu können, muss man auch nicht die Funktionsweise des Motors kennen, man muss nur wissen, wie man die Mechanik bedient. Das ist beim Lesen eines Textes ähnlich: Man muss auch nicht verstehen, welche psychologischen Prozesse beim Lesen ablaufen, um auf den Text emotional zu reagieren. Das Empathieempfinden entsteht durch einen Simulationsprozess. Der Verstand des Lesers ahmt dabei den psychologischen Prozess des Protagonisten nach, dabei wird auf bestehende Erfahrungen und Ideen zurückgegriffen. Feagin beschreibt diesen Vorgang (ebd. 88):

The kind of imagination employed in empathy involves simulation. The extent to which one empathizes is the extent to which one's own mental functioning simulates that of another person, and the empathizing is no more about the empathizer than the *protagonist's* mental activity is about the empathizer.

Wie genau wird aber dieser Simulationsprozess beim Leser ausgelöst? Der Leser reagiert auf Auslöser im Text, der Text generiert eine Situation, die den Leser dazu animiert, einen mentalen Übergang in die Lage des Protagonisten zu vollziehen. Der Leser muss dabei erkennen, dass er Emotionen empfindet und diese Veränderung in der eigenen Verfassung auf den Protagonisten zurückführen.

When one empathizes with a fictional character one is in a psychological condition such that one processes verbal input in a way that simulates the mental activity and processes of the one with whom one empathizes – the protagonist. What goes on in the reader's mind simulates a process that constitutes having a given sort of emotion, affect, or desire, or being in a given sort of mood. For this simulation to constitute empathy with a fictional character, one must engage in the reflective component of appreciation, that is, recognize that this emotion is attributable to the character (ebd. 113).

Diese reflexive Komponente bei dem Empathieempfinden für fiktionale Gestalten ist besonders wichtig und mit Bischof-Köhlers Beschreibung des Selbstkonzepts zu vergleichen. Wenn der Leser nicht in der Lage ist, zwischen der eigenen und der Situation der Protagonisten zu differenzieren, kann kein Mitgefühl entstehen. Auch Miall betont diese selbst-referentielle Komponente einer affektiven Reaktion auf einen literarischen Text (Miall, *Affective Comprehension*, 62):

Finally, affect is self-referential. The most obvious self-referential effect is the frequent experience of readers that they 'identify' with the experience and motives of the main character or characters in the narrative; that is, the reader comes to share a character's feelings and goals. But affect has a wider scope in narratives than this: Any affective response involves self concept issues. This provides the interpretive process with a range of potential contexts for attributing meaning to text elements, drawn from the reader's prior experience and concerns.

Es ist möglich, dass der Leser sich im Voraus darauf einstellt, mit einer der Romanfiguren mitzuleiden, das Empathieempfinden kann sich aber auch ohne festen Vorsatz des Lesers spontan entwickeln (Feagin, *Reading With Feeling*, 145):

What goes on, psychologically, in the empathizer is structurally similar in significant ways to what goes on in the person with whom one empathizes. For readers of fiction, the simulation model entails that what goes on in the reader is structurally similar to what goes on when one has an emotion, mood or affect – perhaps so similar, that it counts as having that emotion, mood or affect. Whether one has identified a protagonist in advance or whether one simply finds oneself empathizing with a character, the reflective component of appreciation is necessary to identify what one is experiencing as the emotion or affect it is and as empathy.

Die Auslöser für das Empathieempfinden sind im literarischen Text zu suchen, „feelings are generated by qualities of the prose“, wie Feagin schreibt (ebd. 98). Der Text muss gezielt Strategien anwenden, um die Aufmerksamkeit des Lesers in die intendierte Richtung zu lenken.

Important to explaining affective responses to fiction is the way the novel or short story brings one's desires or interests "on line", how it gets readers into a psychological condition so that they are sensitive to certain thoughts or ideas (ebd. 123).

Dabei betont Feagin, dass die Darstellung möglichst szenisch sein muss, um den Simulationseffekt in Gang zu setzen. Der Autor sollte dem Leser nicht explizit vorschreiben, wie er eine Situation zu bewerten hat, sondern ihm lieber anschaulich vor Augen führen, wie die Charaktere denken und handeln.

Time-honoured advice to writers includes the exhortation, "Don't tell them; show them". In other words, don't describe what someone felt; describe what they did, how they acted and behaved, what they thought, and how they saw things. The simulation account explains why. An author is more likely to induce a simulation of an emotion or other affect felt by a character by "showing" rather than "telling" (ebd. 105-106).

Sowohl in dem psychologischen als auch in dem phänomenologischen Ansatz wird deutlich, dass der Leser Kenntnis von der Innenperspektive der Charaktere haben muss, um an ihren Emotionen empathisch teilhaben zu können. Beide Theorien führen zu dem Schluss, dass eine szenische Darstellung dafür von Vorteil ist. Der phänomenologische Ansatz betont zudem die aktive Rolle, die der Leser einnehmen muss. Er muss die mentalen Prozesse der Charaktere nachvollziehen.

Bereits Todorov hat festgestellt, dass es für das Phantastische von besonderer Wichtigkeit ist, dass der Leser in die Welt der Charaktere einbezogen wird (Todorov, *Einführung in die fantastische Literatur*, 31):

Das Fantastische impliziert also die Integration des Lesers in die Welt der Personen. Es definiert sich aus der ambivalenten Wahrnehmung der berichteten Ereignisse durch den Leser selbst. [...] Die Wahrnehmungen dieses implizierten Lesers sind dem Text mit der gleichen Präzision eingeschrieben, wie die Haltung der Personen.

Auch Gernsbacher betont, dass Leser von Texten die Emotionen der Protagonisten mental repräsentieren (Gernsbacher, *Do Readers Mentally Represent Characters' Emotional States*, 90):

When we read, we often feel that we are developing elaborate, perhaps lifelike, mental representations. If we did not form these rich, lifelike, mental representations, we would never be disappointed by movie adaptations of novels we have read.

Um der Fragestellung nachzugehen, ob Leser wirklich Emotionen bei fiktionalen Personen nachvollziehen, hat Gernsbacher mehrere Experimente durchgeführt, in denen Leser kurze Geschichten vorgelegt bekamen und den Protagonisten Empfindungen zuordnen mussten. Aus den Ergebnissen geht eindeutig hervor, dass Leser fiktiven Charakteren Emotionen zusprechen (ebd. 108):

Our research was intended to answer the question: Do readers mentally represent fictional characters' emotional states. Our results suggest that readers do represent characters' emotional states. Furthermore, our results suggest that reader's representations of characters' emotional states are very explicit.

Besonders wichtig an dieser Studie ist, dass die Thesen von Feagin dadurch experimentell verifiziert worden sind.

Wie bereits eingangs erwähnt, kommt dem Leser in *The Monk* eine sehr aktive Rolle zu. Er muss alle Informationen, die ihm der Erzähler gibt, gründlich hinterfragen. Nichts ist, wie es scheint: Der tugendhafte Mönch Ambrosio ist ein Verbrecher, der Novize Rosario entpuppt sich als Matilda, Matilda letztendlich als Verkörperung des Teufels.

Wie bereits *The Castle of Otranto* ist *The Monk* auktorial erzählt. Dennoch gibt es einen signifikanten Unterschied zwischen beiden Romanen. Der auktoriale Erzähler in *The Monk* tritt weitestgehend hinter die Charaktere zurück, so dass er sich deutlich dem personalen Erzählen annähert. In allen Handlungssträngen blickt der auktoriale Erzähler durch die Augen des jeweiligen Protagonisten, er kommentiert fast nicht, sondern nimmt nur die Gedanken und Handlungen der Figuren auf. Ein Beispiel dafür, wie der Leser in die Gedankenwelt der Charaktere eingeführt wird, bietet die Szene, in der Rosario Ambrosio gesteht, kein Mann, sondern die Frau Matilda zu sein (Lewis, *The Monk*, 203):

He found it impossible for some time to arrange his ideas. The scene in which He had been engaged, had excited such a variety of sentiments in his bosom, that He was incapable of deciding which was predominant. He was irresolute, what conduct He ought to hold with the disturber of his repose, He was conscious that prudence, religion, and propriety necessitated his obliging her to quit the Abbey: But on the other hand such powerful reasons authorized her stay, that He was but too much inclined to consent to her remaining. He could not avoid being

flattered by Matilda's declaration, and at reflecting that He had unconsciously vanquished an heart, which had resisted the attacks of Spain's noblest Cavaliers: The manner in which He had gained her affections was also the most satisfactory to his vanity [...]

Dorrit Cohn bezeichnet die hier verwendete Technik der Bewusstseinsdarstellung eines Charakters als *psycho-narration*. Sie definiert diesen Begriff als „the narrator's discourse about a character's consciousness“ (Cohn, *Transparent Minds*, 14). Auch in dem oben angeführten Beispiel wird deutlich, dass Ambrosios Gedanken durch den Erzähler wiedergegeben werden. Der Erzähler berichtet, was in Ambrosio vorgeht, er verwendet dazu Phrasen, die auf die innerlichen Geschehnisse hindeuten, wie „he could not avoid being flattered“ oder „he was incapable of deciding“. Dennoch ist der Erzähler nicht als separate Person in dem Text wahrnehmbar, er kommentiert das Innenleben Ambrosios nicht, nimmt keine Bewertungen oder Verallgemeinerungen von anderen Personen vor und er spricht den Leser auch nicht an. Der Leser bekommt so einen Eindruck von den Vorgängen in Ambrosios Psyche, obwohl keine personale oder ich-Erzählsituation vorliegen. Der Vorteil der *psycho-narration* liegt in diesem Fall sogar darin, dass der Erzähler präzise wiedergeben kann, was in Ambrosio vorgeht, wohingegen Ambrosio in dieser Situation der emotionalen Aufruhr wahrscheinlich dazu nicht in der Lage wäre. Cohn beschreibt diesen Vorteil der *psycho-narration* (ebd. 46):

One of the most important advantages of psycho-narration over the other modes of rendering consciousness lies in its verbal independence from self-articulation. Not only can it order and explain a character's conscious thoughts better than the character himself, it can also effectively articulate a psychic life that remains un verbalized, penumbral, or obscure. Accordingly psycho-narration often renders, in a narrator's knowing words, what a character 'knows', without knowing how to put it into words.

Wichtig ist also, dass der Leser auch in der auktorialen Erzählsituation detaillierte Einblicke in die Gedankenwelt der Charaktere erhalten kann. Anders als in *The Castle of Otranto* wird hier durch den auktorialen Erzähler keine Distanz zu den Protagonisten aufgebaut. Der Leser von *The Monk* kann sich mit Hilfe des auktorialen Erzählers die Probleme und Empfindungen der Figuren deutlich vor Augen führen. Es ist damit also die Voraussetzung gegeben, situationsvermittelte Empathie zu empfinden.

Eine weitere Methode, die Lewis verwendet, um seinen Lesern die Emotionen der Charaktere zu offenbaren, sind Dialogszenen. Als Beispiel dafür soll ein Dialog zwischen Antonia und ihrer Mutter Elvira dienen, in dem sie sich über Lorenzo unterhalten (Lewis, *The Monk*, 293):

'Perhaps you judge him less favourably than I do. [...] Still he may have struck you differently: You may think him disagreeable, and.....'

'Disagreeable? Oh! Dear Mother, how should I possibly think him so? [...] His figure is so graceful, so noble! His manners so gentle, yet so manly! I never yet saw so many accomplishments united in one person, and I doubt whether Madrid can produce his equal.'

'Why were you then so silent in praise of this Phoenix of Madrid? Why was it concealed from me, that his society had afforded you pleasure?'

'In truth I know not: You ask me a question, which I cannot resolve myself. I was on the point of mentioning him a thousand times: His name was constantly on my lips, but when I would have pronounced it, I wanted courage to execute my design. However, if I did not speak of him, it was not that I thought of him the less.'

In dieser Dialogsequenz wird deutlich, wie sehr sich Antonia in Lorenzo verliebt hat. Der Leser nimmt die Position von Elvira ein und wird somit zum Vertrauten Antonias und erfährt von ihr die intimsten Geheimnisse. Die Dialoge sind eine Form der szenischen Darstellung. Generell sind fast alle Ereignisse im Roman szenisch dargestellt, der Leser sieht die Ereignisse durch die Augen der Protagonisten. Der auktoriale Erzähler nähert sich so dem personalen an. Der Leser hat durch diese Darstellungstechnik Einblick in die Gedanken- und Gefühlswelt der Protagonisten, so dass sich Empathie situationsvermittelt übertragen kann. Wie Carroll bemerkt, geben die Emotionen der Charaktere dem Leser Anhaltspunkte, wie der Leser auf die Situation reagieren soll (Carroll, *Philosophy of Horror*, 17-18):

The emotional reactions of characters, then, provide a set of instructions or, rather, examples about the way in which the audience is to respond to the monsters in the fiction – that is, about the way we are meant to react to its monstrous properties. [...] In horror fictions, the emotions of the audience are supposed to mirror those of the positive human characters [...]

Lewis arbeitet zudem noch mit einer anderen Technik, um dem Leser die Situation, in der sich die Charaktere befinden, darzulegen. Er setzt den auktorialen Erzähler dazu ein, dem Leser Zusatzinformationen über die Charaktere zu geben. Das bringt den Leser in eine besondere Lage: Er hat manchmal einen Informationsvorsprung gegenüber den Charakteren, er kennt manchmal die Bedrohung besser, als der Protagonist selbst. Ein Beispiel dafür bietet die Darstellung von Ambrosios Gedanken, als Matilda ihm ihre Gefühle für ihn gesteht (Lewis, *The Monk*, 201):

While She spoke, a thousand opposing sentiments combated in Ambrosio's bosom. Surprise at the singularity of this adventure, Confusion at her abrupt declaration, Resentment at her boldness in entering the Monastery, and Consciousness of the austerity with which it behoved him to reply, such were the sentiments of which he was aware; But there were others also which did not obtain his notice. He perceived not, that his vanity was flattered by the praises bestowed upon his eloquence and virtue; that he felt a secret pleasure in reflecting that a young and seemingly lovely woman had for his sake abandoned the world, and sacrificed every other passion to that which He had inspired; Still less did He perceive that his heart throbb'd with desire, while his hand was pressed gently by Mathilda's ivory fingers.

Der Leser erfährt bereits hier, dass sich Ambrosio durch Matildas Verhalten geschmeichelt fühlt. Daraus folgt, dass er empfänglich für ihre Versuchungen sein könnte. Der Leser kann daher zu diesem Zeitpunkt Matilda als Bedrohung einstufen, Ambrosio noch nicht. Die Unwissenheit Ambrosios lässt den Leser viel stärker mit ihm mitleiden, da der Leser schon absieht, dass sein Verhalten ins Verderben führen wird. Der Leser hofft damit die ganze Zeit, dass Ambrosio sich anders entscheiden möge, ahnt aber bereits, dass dies nicht der Fall sein wird. Wenig später erhält der Leser einen weiteren Hinweis. Als Ambrosio erneut von Matilda in Versuchung geführt wird, fügt Lewis auktorialer Erzähler an: "Ambrosio was yet to learn, that to a heart unaquainted with her, Vice is ever most dangerous when lurking behind the Mask of Virtue" (ebd. 215). Hier offenbart Lewis dem Leser, dass Matilda ein Werkzeug des Teufels ist und eine Falle für Ambrosio darstellt. Der Leser wird gezwungen, hilflos mit anzusehen, wie er in Matildas Falle tappt, ohne es verhindern zu können. Durch diesen Informationsvorsprung wird das Empathieempfinden des Lesers stark forciert, er wünscht sich, er könne Ambrosio helfen und das Übel verhindern.

Wie bereits eingehend erläutert, entsteht in *The Monk* Angst beim Leser über empathisches Empfinden mit den Charakteren. Lewis verwendet aber auch noch eine andere Technik der Angsterzeugung, die nicht zwangsläufig an die Charaktere gebunden ist. Dies geschieht über die Verknüpfung der schreckenerregenden, übernatürlichen Ereignisse mit der subterranean Welt. Der Leser überträgt die Angstepfindungen vor dem Übernatürlichen auf den Ort, an dem sich diese Dinge abspielen. Dadurch gewinnt die unterirdische Welt eine dämonische Präsenz und kann damit –wie bereits erläutert – Angst auslösen, ohne dass auch wirklich ein übernatürlicher Vorgang stattfindet. Bachelard vertritt die These, dass Raumbeschreibungen in der Literatur immer automatisch die Vorstellung des Lesers aktivieren (Bachelard, *Poetik des Raumes*, 40):

Auf der Ebene einer Philosophie der Literatur und der Poesie, auf die wir uns stellen, hat es also einen Sinn zu sagen: man ‚schreibt ein Zimmer‘, man ‚liest ein Zimmer‘, man ‚liest ein Haus‘. Denn sehr bald, nach den ersten Worten, nach der ersten poetischen Eröffnung, unterbricht der Leser, der ‚ein Zimmer liest‘, seine Lektüre und beginnt an irgendeinen früheren Aufenthaltsort zu denken. Ihr möchtet alles sagen über euer Zimmer. Ihr möchtet den Leser für euch selbst interessieren, wo ihr doch der Träumerei eine Tür geöffnet habt. Die Werte des Intimen sind so absorbierend, dass der Leser euer Zimmer nicht mehr liest: er sieht das seinige wieder.

Der Leser wird also von sich aus bei der Beschreibung der unterirdischen Gewölbekeller an Kellerräume seiner eigenen Erfahrung denken. Nach Bachelard sind Keller in unserer Vorstellung immer mit einer gewissen Irrationalität verbunden, der Leser weiß zwar, dass es dort keine Gespenster gibt, ist aber nur allzu gerne dazu bereit, sich dennoch unbehaglich zu fühlen und die Präsenz dämonischer Mächte dort anzunehmen (ebd. 43-44):

Und der Keller? Gewiss wird man ihn nützlich finden. Man wird ihn rationalisieren, indem man seine Bequemlichkeiten aufzählt. Zuerst ist er jedoch das dunkle Wesen des Hauses, das Wesen, das an den unterirdischen Mächten teilhat. Wenn man dort ins Träumen gerät, kommt man in Kontakt mit der Irrationalität der Tiefen. [...] was den Keller betrifft, so gräbt sich der passionierte Bewohner in ihn ein, gräbt ihn immer wieder nach, schachtet ihn aus, macht seine Tiefe aktiv. Das Faktum genügt nicht, die Träumerei arbeitet. Wenn sie sich in die Tiefe der Erde eingraben, gibt es für die Träume keine Grenze.

Die Vorstellungskraft des Lesers wird aktiviert und der Leser ergänzt dadurch praktisch die Raumbeschreibung eigenständig. Kellerräume sind nach Bachelard besonders geeignet, Angst zu evozieren (ebd. 45):

Der Kellerträumer weiß, dass die Mauern des Kellers in der Erde stecken, und die ganze Erde hinter einer einzigen dünnen Scheidewand. Und das Drama wird dadurch gesteigert, und die Angst übertrieben. Aber was ist eine Angst, die aufhört zu übertreiben?

Die Wahl des unterirdischen Raumes als Handlungsort des Dämonischen ist also bereits an sich eine gute Wahl, um Angst zu evozieren. Dennoch gewinnt der Raum gerade durch die Verknüpfung mit den Mächten des Übernatürlichen in *The Monk* seine angsterregende Funktion für den Leser. Der Leser wird von Lewis so darauf eingestellt, dass er in den subterranean Räumen dem übernatürlichen begegnet, dass durch diese Erwartungshaltung allein bereits Angst evoziert wird.

4.5 Das *explained supernatural* bei Lewis

Literaturkritiker kontrastieren häufig die Werke von Lewis mit denen von Radcliffe. Radcliffe gilt allgemein als Vertreterin des *explained supernatural*, wohingegen in Lewis Roman *The Monk* übernatürliche Kräfte uneingeschränkt wirken und nicht rational erklärbar sind. Es ist aber wichtig, herauszustellen, dass an einigen Stellen des Romans das Übernatürliche auch eine rationale Erklärung findet und dies von Lewis geschickt dazu eingesetzt wird, den übernatürlichen Elementen, die als real dargestellt werden, Glaubwürdigkeit zu verleihen.

Antonia begegnet nach dem Tod ihrer Mutter Elvira deren Geist. Kurz vor der Erscheinung liest Antonia eine Gespenstergeschichte und Lewis weist auf ihre Leichtgläubigkeit bezüglich des Übernatürlichen hin (Lewis, *The Monk*, 364):

The perusal of this story was ill calculated to dispel Antonia's melancholy. She had naturally a strong inclination to the marvellous; and her Nurse who believed firmly in Apparitions, had related to her when an Infant so many horrible adventures of this kind, that all Elvira's attempts had failed to eradicate their impressions from her Daughter's mind. Antonia still nourished a superstitious prejudice in her bosom.

Antonia ist durch ihre Erziehung im Geisterglauben großgeworden. Dadurch deutet Lewis schon gleich zu Beginn des Kapitels an, dass bei Antonia eine Disposition vorliegt, die sie eventuell natürliche Vorkommnisse als Geistererscheinungen einordnen lässt. Zudem befindet sie sich in dem Zimmer ihrer verstorbenen Mutter. Auch das Wetter begünstigt den Eindruck übernatürlicher Kräfte. Es wütet ein heftiger Sturm, der an Fenstern und Türen rüttelt. Schwerer Regen fällt, Antonias Öllampe flackert auf, und sie hört ein unheimliches Stöhnen und Flüstern (ebd. 365). Darauf bewegt sich der Riegel der Tür, die Tür schwingt hin und her und Elvira's Geist erscheint.

Der auktoriale Erzähler tritt in dieser Szene ganz zurück und schildert alles aus Antonias Perspektive. Das Dargestellte könnte somit auch die Ausgeburt von Antonias Phantasie sein. Für Antonia ist dies jedoch nicht relevant, für sie ist der Schrecken real und rechtfertigt damit auch ihre Angstreaktion. Der Leser befindet sich in einer ambivalenten Haltung: Da alles aus Antonias Perspektive geschildert wird, ist der Schrecken auch für den Leser greifbar. Da Lewis aber zu Beginn Antonias Aberglauben detailliert geschildert hat, ist Antonias Glaubwürdigkeit als Erzählerin in Frage gestellt. Wichtig an dieser Szene ist jedoch vor allem, dass sie die nächste Sequenz, in der Ambrosio in dem Zimmer der von ihm ermordeten Elvira übernachtet, vorbereitet.

Antonias Erzieherin Jacintha berichtet Ambrosio von der Geistererscheinung und bittet ihn, im besagtem Zimmer zu übernachten, um den Geist zu vertreiben. Ambrosio glaubt nicht an Jacinths Bericht (ebd. 370), will aber die Gelegenheit nutzen, um Antonia doch noch verführen zu können. Auch Matilda bekräftigt Ambrosios Beschluß, den Geist Elvira's als Unsinn abzutun (ebd. 372):

She confirmed the arguments, Which Himself had already used: She declared Antonia to have been deceived by the wandering of her brain, by the Spleen which opprest her at the moment,

and by the natural turn of her mind to superstition, and the marvellous. As to Jacintha's account, the absurdity refuted itself; the Abbot hesitated not to believe, that she had fabricated the whole story, either confused by terror, or hoping to make him comply more readily with her request.

An dieser Stelle neigt auch der Leser dazu, sich Matildas Argumentation anzuschließen und den Geist im Nachhinein als Phantasiegestalt Antonias zu bewerten. Trotz aller Rationalität sind sowohl Ambrosio als auch der Leser "impressed with a certain mysterious horror" (ebd. 377). Die folgende Sequenz wird durch die Augen Ambrosios geschildert. Ambrosio glaubt zwar nicht an den Geist, als sich aber eine vorher verschlossene Schranktür bewegt, die Bettvorhänge auf einmal zurückgezogen sind, leicht flattern und eine weiße Gestalt erscheint, verliert er doch die Contenance und erschrickt. Kurz darauf entpuppt sich die Gestalt als das Dienstmädchen Flora (ebd. 379). Während der scheinbar übernatürlichen Ereignisse ist diese rationale Erklärung jedoch unwichtig, Ambrosio empfindet Unbehagen und der Leser ist auch verunsichert, ob die geheimnisvolle Erscheinung nicht vielleicht doch wirklich existieren könnte. Lewis gelingt es in jedem Fall, die Spannung der Erzählung durch den scheinbaren Geist zu steigern.

Gegen Ende des Romans wird der Leser noch mit einem weiteren scheinbar übernatürlichen Ereignis konfrontiert. Als Lorenzo in die Gewölbekeller des Klosters vordringt, begegnet er einigen Nonnen, die vor dem aufgebrachten Mob dorthin geflohen sind. Die Nonnen sind völlig außer sich vor Angst, da ein unheimliches Stöhnen die Gewölbe erfüllt. Es kommt von einer Statue, um die sich viele Sagen ranken. Das Gewölbe ist für den Leser durch Matildas Beschwörungen mit dem Walten überirdischer Kräfte behaftet, der Leser geht also zunächst davon aus, dass es sich um ein übernatürliches Ereignis handelt. Demzufolge wirkt die Angst der Nonnen auf ihn nicht überzogen und realistisch motiviert. Lorenzo geht dem Geräusch nach und entdeckt, dass es von Agnes herrührt, die vor Schmerzen stöhnt (ebd. 394-396). Das Übernatürliche findet also auch an dieser Stelle eine rationale Erklärung. Die Angst der Nonnen ist zwar für den Leser nachvollziehbar, erweist sich aber als unbegründet. Eine stöhnende Statue ist kognitiv angsterregend, da ein lebloses Objekt nicht mit einer menschlichen Tätigkeit in Verbindung gebracht werden kann. Auch hier wird die Spannung durch das vermeintlich Übernatürliche gesteigert. Bemerkenswert ist, dass Lewis das *explained supernatural* gezielt einsetzt, um es mit dem Übernatürlichen, das keine rationale Erklärung findet, zu kontrastieren. Durch die Existenz eines nur scheinbar Übernatürlichen, das sich später nur als Täuschung entpuppt, wirkt das tatsächlich Übernatürliche umso schreckenerregender, da dem Leser die Unerklärlichkeit der Ereignisse bewusster wird. Die als authentisch präsentierten übernatürlichen Ereignisse werden durch diese Strategie auch beglaubigt, da dem Leser vorgegaukelt wird, dass es für einige Ereignisse zwar eine rationale Erklärung gibt, für andere aber nicht. Lewis erweckt dadurch den Anschein, dass er dem Leser logische Erklärungen nicht vorenthält. Wenn er das Übernatürliche nicht als Trugbild enthüllt, muss der Leser annehmen, dass es die Geister wirklich gibt. Durch diesen Einsatz des *explained supernatural* wird also der Eindruck verstärkt, dass das Übernatürliche wirklich existiert.

4.6 Das Wunderbare: Übernatürliche Ereignisse ohne Angstepfindungen

Bisher wurde davon ausgegangen, dass das Übernatürliche der Auslöser von Angst ist. In einigen Passagen in *The Monk* erweckt das Übernatürliche jedoch keine Angst bei den Protagonisten und auch nicht beim Leser. Im Folgenden soll daher geklärt werden, warum es manchmal trotz eines nicht erklärbaren Phänomens nicht zu einer Angstreaktion kommen kann.

Ambrosio erhält bei der zweiten Teufelsbeschwörung einen Myrthenzweig, mit dem er die Türen zu Antonias Zimmer öffnen und sie in einen tiefen Schlaf versetzen kann (Lewis, *The Monk*, 353ff):

No sooner did He touch the door with the silver Myrtle, than it flew open, and presented him with a free passage. [...] The door was fastened and resisted his efforts: But no sooner was it touched by the Talisman, than the Bolt flew back. [...] He breathed thrice upon the silver Myrtle, pronounced over it Antonia's name, and laid it upon her pillow. The effects which it had already produced, permitted not his doubting its success in prolonging the slumbers of his devoted Mistress.

Ambrosio ist nicht einmal von der Wirkung des Zweiges überrascht, er nimmt den Effekt als gegeben hin. Diese Reaktion des Protagonisten wie auch des Lesers ist mit Todorovs Analyse des Wunderbaren zu erklären. Todorov definiert das Wunderbare als übernatürliches Phänomen, das nur dann erklärt werden kann, wenn man neue Naturgesetze anerkennt (vgl. Todorov, *Fantastische Literatur*, 40). Todorov differenziert zwischen dem Fantastisch-Wunderbaren und dem unvermischt Wunderbaren. In fantastisch-wunderbaren Texten fragt sich der Leser über lange Zeit, ob die dargestellten Ereignisse eine rationale Erklärung haben oder übernatürlicher Herkunft sind. In unvermischt wunderbaren Texten geht der Leser davon aus, dass neue Naturgesetze bestehen und das Übernatürliche daher real existiert. Oftmals wird das Märchen als Beispiel für dieses Phänomen angeführt. Im Märchen wird eine Welt dargestellt, die weit entfernt von unserem Alltag ist. Daher ist der Leser des Märchens auch nicht von der Existenz von Feen, Hexen, Zaubersprüchen etc. überrascht, weil sie in dieser Welt nicht ungewöhnlich, sondern alltäglich sind. Generell spricht Todorov dem Wunderbaren ab, Emotionen auszulösen (ebd. 51):

Beim Wunderbaren rufen die übernatürlichen Elemente weder bei den Personen noch beim impliziten Leser eine besondere Reaktion hervor. Nicht die Haltung gegenüber den berichteten Ereignissen charakterisiert das Wunderbare, sondern die Natur dieser Ereignisse selbst.

Ambrosio hat den Myrthenzweig von dem gefallenen Engel erhalten. Da der Engel als Person auftritt und durch seine Begleiterscheinungen wie Donner, blaue Flammen etc. eindeutig als übernatürlich zu erkennen ist, muss der Zweig auch übernatürlichen Ursprungs sein. Somit löst er nach Todorovs Definition des Wunderbaren keine Angst aus: Der Leser und Ambrosio haben die Romanwelt um das Gesetz, nach dem diese Phänomene real existieren, erweitert. Dies lässt sich auch in der kognitiven Psychologie nach Reynolds Theorie erklären: Die Fähigkeiten des gefallenen Engels und der Myrthe lassen sich nicht in eine bestehende Kategorie einordnen. Wenn

die Person, die mit diesen Ereignissen konfrontiert wird, eine neue Kategorie bildet, die vorgibt, dass in der Alltagswelt Geister und magische Gegenstände vorhanden sind, so sind diese nicht länger angsterregend, da die Angst nur aus der Destabilisierung des Kategoriensystems resultiert.

Ambrosio empfindet daher beim Anblick des Engels auch keine Angst. Kurz bevor der Dämon erscheint, hegt Ambrosio noch Schrecken (Lewis, *The Monk*, 338). Als der gefallene Engel dann aber wirklich auftritt, wandeln sich Ambrosios Gefühle in "delight and wonder" (ebd. 339). Gegen Ende des Romans materialisiert sich die Teufelsgestalt in Ambrosios Zelle in den Kerkern der Inquisition abermals und – wie schon erwähnt – vermag der Teufel in dieser Situation bei Ambrosio Angst auszulösen, obwohl Ambrosio die Existenz des Teufels in seiner Welt akzeptiert hat. Der Teufel gehört somit immer noch in den Bereich des Wunderbaren, erzeugt aber trotzdem Schrecken. Innerhalb des Wunderbaren ist es also sinnvoll, weitere Differenzierungen vorzunehmen. Warum sind einige Elemente des Wunderbaren angsterregend, andere aber nicht? Dieser Widerspruch ist in der Natur der wunderbaren Ereignisse oder Personen begründet. Dafür ist es notwendig, Burkes Verständnis des ‚Sublime‘ heranzuziehen. Burke ordnet das Erhabene dem Selbsterhaltungstrieb zu. Nur wenn wir uns existentiell bedroht sehen, empfinden wir Ehrfurcht. Der gefallene Engel in der Teufelsbeschwörung stellt für Ambrosio keine Bedrohung dar. Er sieht wunderschön aus, es ertönt melodische Musik und die Gestalt kniet vor Matilda nieder und unterwirft sich ihr. Als der Teufel Ambrosio in den Kerkern der Inquisition erscheint, ist seine Gestalt abstoßend und er verlangt Ambrosios Seele als Gegenleistung für seine Dienste (438ff). Dadurch wird Ambrosios Dasein attackiert, er empfindet daher Angst.

Eine weitere Sequenz in *The Monk* ist dem Wunderbaren zuzuordnen. Matilda gibt Ambrosio einen magischen Spiegel. Spricht man eine bestimmte Beschwörungsformel, kann man in dem Spiegel die Person sehen, an die man gerade denkt. Ambrosio lenkt seine Gedanken zu Antonia und sieht daraufhin, wie sie sich entkleidet und ein Bad nimmt (ebd. 334-335). Auch in diesem Fall erweckt das Übernatürliche keine Angst, da der Spiegel von Matilda stammt und sowohl Leser als auch Ambrosio akzeptiert haben, dass es in der dargestellten Welt übernatürliche Ereignisse gibt. Zudem ist der Spiegel nicht bedrohlich und stellt keine Gefahr dar. Später zerbricht der Spiegel in tausend Stücke, als einer der Inquisitoren ein Kreuz daran hält (ebd. 432). Dadurch wird explizit bestätigt, dass der Spiegel magische Kräfte hat. Sowohl Leser als auch Ambrosio haben dies nie angezweifelt, die Wirkung des Wunderbaren wird dadurch also nicht unterminiert.

Zusammenfassend kann man sagen, dass in *The Monk* drei Strategien angewendet werden, um Angst auszulösen. Lewis arbeitet mit realen Ängsten, wie sie gegenüber der Inquisition und deren Folter entstehen, sowie auch mit kognitiv erzeugten Ängsten wie die Teufelsbeschwörungen und die Macht des Übernatürlichen. Diese beiden Arten von Angst werden durch die Verknüpfung mit der Raumdarstellung zu einer weiteren Dimension von Angst: der übertragenen. Diese ist mit einer Konditionierung zu vergleichen: Kognitive und reale Ängste tauchen so lange gemeinsam mit der Vorstellung von unterirdischen Gewölbekellern auf, bis der subterrane Raum allein schon Angst

erzeugt. Zur Darstellung des Schreckens verwendet Lewis einen auktorialen Erzähler, der sich sehr dicht an einen personalen Erzähler annähert und der Einblicke in die Psyche der Protagonisten gewährt. Die Darstellung ist meist szenisch, der Leser kann sich somit gut in die Handlung und die Figuren einfühlen, wodurch situationsvermittelte Empathie entsteht und die Angst der Protagonisten auf den Leser übertragen wird.

5. Die antizipierte Angst: *The Italian*

In *The Monk* finden wir erstmals eine Kombination von primären und sekundären Ängsten. Lewis verwendet Elemente des Übernatürlichen, die durch kognitive Inkongruenzen Angst erzeugen. Diese primäre Angst wird von Lewis auf die Raumdarstellung übertragen und damit zu einer sekundären. Auch Radcliffe verwendet die Technik der Angstübertragung. Bei ihr wird der Schrecken nur nicht auf den gesamten Raum übertragen, sondern auf einen spezifischen Bestandteil des Raums, auf einen Torbogen. Dadurch wird die Angstsituation konkretisiert, sie ist nicht länger unbestimmt, die Furcht richtet sich auf genau diesen Gegenstand. Ist dieser erst einmal als Angstauslöser etabliert worden, übt er seine Funktion auch ohne das Erscheinen des Übernatürlichen aus. Damit ist neu bei Radcliffe, dass durch diese Konsequenz in der Darstellungsstrategie auch Angst ausgelöst werden kann, ohne dass es überhaupt zu einer bedrohlichen Situation kommt.

Radcliffe entwickelt aber auch zusätzliche Strategien, um Angst zu evozieren. In diesem Kontext werden die Zeitstruktur des Textes und die sozialen Bindungen der Protagonisten zu untersuchen sein.

5.1 Die Angst vor dem Harmlosen: Übertragene Ängste

In Radcliffes *The Italian* wird das Übernatürliche durch einen geisterhaften Mönch repräsentiert, der Vorhersagen über die weitere Handlung macht, die dann auch tatsächlich eintreffen. Das erste Mal erscheint der Mönch Vivaldi, der sich auf dem Weg nach Altieri zu Ellena befindet (Radcliffe, *The Italian*, 12):

[...] as he [Vivaldi] emerged from the dark arch of a ruin, that extended over the road, his steps were crossed by a person in the habit of a monk, whose face was shrouded by his cowl still more than by the twilight. The stranger, addressing him by his name, said, 'Signor! your steps are watched; beware how you revisit Altieri!' Having uttered this, he disappeared, before Vivaldi could return the sword he had half drawn into the scabbard, or demand an explanation of the words he had heard. He called loudly and repeatedly, conjuring the unknown person to appear, and lingered near the spot for a considerable time; but the vision came no more.

Schon an dieser Stelle wird eine Korrelation zwischen dem Mönch und dem Torbogen der alten Ruine deutlich. Der Mönch erscheint Vivaldi in dem Moment, als dieser den Torbogen passiert hat und gibt von Anfang an Rätsel auf. Er scheint aus dem Nichts zu kommen, Vivaldi kann nicht sehen, wie er sich ihm annähert, der Mönch ist urplötzlich da. Zudem scheint der Mönch über Informationen zu verfügen, die ein völlig Fremder nicht haben dürfte. Er spricht Vivaldi mit Namen an, als wären sie bekannt und warnt ihn davor, dass er beobachtet werde und sich deshalb Altieri vorsichtig nähern müsse. Der Mönch weiß also auch, wohin Vivaldis Weg führt. Es ist rational nicht erklärbar, woher der Mönch diese Informationen habe könnte und daher kognitiv angsterregend, da es mit dem Kategoriensystem unvereinbar ist, dass ein Fremder über dieses Wissen verfügt. Ein Element der Kategorie ‚Fremder‘ ist, dass man diese Person nicht näher kennt und sie

dementsprechend auch nichts über einen wissen kann. Wenn nun eine fremde Person detaillierte Einblicke in persönliche Entscheidungen und Absichten hat, resultiert dies in eine Inkongruenz mit dieser Kategorie. Die Diskrepanz ist jedoch nicht sehr groß, daher führt die Erscheinung des Mönchs bei Vivaldi nicht zu Angst, sondern eher zu Verwunderung. Zudem liegt hier auch keine akute Bedrohung vor, durch die Angst ausgelöst werden könnte. Der Mönch verschwindet ebenso, wie er erschienen ist, spurlos und plötzlich in der Dunkelheit, was zum rätselhaften Charakter dieser Begegnung beiträgt.

Am nächsten Abend beschließt Vivaldi, Ellena ein Ständchen zu bringen. Daher macht er sich, beladen mit Musikinstrumenten, mit seinem Freund Bonarmo auf den Weg nach Altieri. Wiederum begegnen sie dem Mönch (ebd. 15):

They [Vivaldi und Bonarmo] proceeded in thoughtful silence on the way to the villa Altieri. Already they had passed the arch, in which Vivaldi was stopped by the stranger on the preceding night, when he heard a sudden sound near him, and raising his head from the cloak, he perceived the same figure! Before he had time for exclamation, the stranger crossed him again. 'Go not to the villa Altieri,' said he in a solemn voice, 'lest you meet the fate you ought to dread.' 'What fate?' demanded Vivaldi, stepping back; 'Speak, I conjure you!' But the monk was gone, and the darkness of the hour baffled observation as to the way of his departure.

Auch dieses Mal erscheint der Mönch, als Vivaldi den Torbogen durchschritten hat. Radcliffe weist den Leser sogar noch einmal explizit darauf hin, dass der Mönch genau an dieser Stelle am Tag zuvor Vivaldi aufgelauert hat. Der Zusammenhang zwischen Mönch und Torbogen wird dadurch weiter verfestigt. Der Leser gewinnt den Eindruck, dass Mönch und Torbogen miteinander verbunden sind, der Mönch erscheint nur dann, wenn Vivaldi den Torbogen durchschreitet. Der Mönch wirkt auch an dieser Stelle kognitiv angsterregend: Er erscheint wieder völlig unerwartet aus der Dunkelheit und verschwindet ebenso plötzlich auch wieder. Er weiß wieder, dass Vivaldi nach Altieri will und warnt ihn, dass ihn ein schlimmes Schicksal dort ereilen werde. Wiederum sind die Unstimmigkeiten zwischen den vorhandenen Kategorien "Fremder" und "detaillierte Informationen über Vivaldi und Ellena" nicht so groß, dass eine heftige Angstreaktion ausgelöst wird. Dennoch entsteht so etwas wie Verwunderung und Unbehagen.

Diese Reaktionen werden verstärkt, als sich die Prophezeiungen des Mönchs tatsächlich erfüllen. Als Vivaldi und Bonarmo vor Ellenas Haus verharren, vernehmen sie Geräusche aus einem Gebüsch (ebd. 16):

While they still rested on the turf of the orangery, they heard a sudden rustling of the leaves, as if the branches were disturbed by some person who endeavoured to make his way between them, when Vivaldi demanded who passed. No answer was returned, and a long silence followed. 'We are observed,' said Bonarmo, at length, 'and are even now, perhaps, almost beneath the poinard of the assassin: let us be gone.'

An dieser Stelle bewahrheitet sich die Vorhersage des Mönchs, dass sie beobachtet werden. Der Leser stellt sich wiederum die Frage, wie der Mönch davon wissen konnte und antizipiert jetzt, dass sich die andere Prophezeiung des Mönchs auch erfüllen wird. Vivaldis und Bonarmos

musikalische Darbietungen werden von Ellena ignoriert, sie zeigt sich nicht am Fenster und gibt auch sonst keine Anzeichen, dass sie Vivaldis Bemühungen bemerkt hat (ebd. 17). Damit ist auch die zweite Prophezeiung des Mönchs erfüllt, Vivaldi ereilt das Schicksal, das er am meisten gefürchtet hat. Er reagiert darauf mit Wut, will dem Mönch auflauern und ihn zur Rede stellen. Dazu begibt er sich zum Torbogen (ebd. 18):

'We shall see,' said he, 'whether this demon in the garb of a monk, will haunt me again at the accustomed place; if he does, he shall not escape my grasp; and if he does not, I will watch as vigilantly for his return, as he seems to have done for mine. I will lurk in the shade of the ruin, and wait for him, though it be till death!'

Durch die beiden vorangegangenen Begegnungen mit dem Mönch ist dieser in der Vorstellung der Leser und Protagonisten schon fest mit dem Torbogen verbunden. Der Leser wird durch diese Verknüpfung von Torbogen und Mönch sensibilisiert, Feagin beschreibt diesen Vorgang allgemein mit dem Begriff der ‚sensitivity‘ (Feagin, *Reading With Feeling*, 74):

A sensitivity is the psychological state or condition that makes it the case that one will have a particular kind of emotional or affective response to a certain sort of phenomenon or situation, or, to what elicits the response.

Es wird somit eine Erwartungshaltung im Leser aufgebaut: Immer wenn der Torbogen erwähnt wird, ist der Leser geneigt, auch die Erscheinung des Mönchs zu erwarten. Dieser Vorgang kann auch mit der klassischen Konditionierung erklärt werden (Krohne, *Theorien zur Angst*, 31):

Schmerz-Furcht-Reaktionen werden mit vorher ‚neutralen‘ Stimuli nach dem Paradigma des *klassischen Konditionierens* verbunden: Jeder ‚neutrale‘ Stimulus, auf den in kurzem zeitlichen Abstand ein Schmerz-Furcht-Stimulus zusammen mit einer Schmerz-Furcht-Reaktion folgt, wird diese Reaktion nach einigen weiteren Durchgängen ebenfalls hervorrufen, ohne dass der Schmerz-Furcht-Stimulus noch dargeboten werden muss. Der ursprünglich neutrale Stimulus ist nun zu einem *konditionalen Stimulus* für eine *konditionierte Reaktion* geworden.

Es erfolgt also eine Konditionierung von Romancharakteren und Lesern. Das Unbehagen, das vor dem Mönch empfunden wird, überträgt sich auf den eigentlich nicht angsterregenden Torbogen. Der Torbogen war anfangs ein neutraler, un konditionaler Stimulus, der keine spezifische Reaktion bei Protagonisten und Lesern hervorgerufen hat. Durch die Verknüpfung in zeitlich kurzem Abstand mit dem geisterhaften Mönch, der Unbehagen auslöst, wird der Torbogen zum konditionalen Stimulus, er vermag die konditionierte Reaktion der Angst jetzt auch schon ohne das Erscheinen des Mönchs auszulösen. Dies wird im Verhalten Vivaldis und Bonarmos deutlich, als sie sich dem Bogen nähern, um auf den Mönch zu warten. Beide wagen es nicht, laut zu sprechen. Sie flüstern und setzen ihre Schritte bedächtig, um keine Geräusche zu verursachen. Dabei sehen sie sich ständig vorsichtig nach allen Seiten um (Radcliffe, *The Italian*, 18). Radcliffe setzt hier auch eine genaue Beschreibung des Bogens ein, um das Unbehagen, das der Torbogen auslöst, zu schüren (ebd. 18):

It [the arch] appeared duskily in the perspective, suspended between two cliffs, where the road wound from sight, on one of which were the ruins of the Roman fort it belonged to, and on the

other, shadowing pines, and thickets of oak that tufted the rock to its base.

Der Torbogen wird vom auktorialen Erzähler so geschildert, wie ihn Vivaldi und Bonarmo wahrnehmen. Der Bogen rückt langsam in ihren Blickwinkel, als sie sich der Ruine nähern. Die Art und Weise, wie der Torbogen in die Landschaft eingebettet ist, unterstreicht das Gefühl der Bedrohlichkeit. Das Gelände wird als unübersichtlich dargestellt: Der Weg windet sich hinter dem Torbogen aus dem Blick des Betrachters und der Bogen wird von zwei Klippen eingerahmt, zudem befindet sich seitlich des Weges dichtes Gestrüpp. Es ist also nicht möglich, an dem Torbogen vorbeizugehen, er bestimmt die Szenerie. Auch die Dunkelheit unterstreicht die Unübersichtlichkeit: Alles wirkt in der Dämmerung diffus und nichts ist deutlich zu erkennen, auch dadurch sind Vivaldi und Bonarmo in ihrem Bewegungsumfang eingeschränkt. Eine Flucht scheint unter diesen Prämissen als kaum möglich, die Lage ist auf eine Konfrontation mit dem Mönch ausgerichtet. Vivaldi und Bonarmo nutzen die Zeit des Wartens noch einmal, um zu rekapitulieren, was sie über den Mönch wissen. Radcliffe setzt diese Konversation als retardierendes Moment ein, um die Spannung zu steigern, bis der Mönch auftritt. Zudem wird dadurch für den Leser noch einmal explizit erwähnt, was an dem Mönch so unheimlich wirkt (ebd. 19): Er kennt Vivaldis Namen, er weiß, wohin Vivaldi geht und er kann auch schon Auskunft darüber geben, wie Vivaldi in Altieri empfangen würde. Seine Vorhersagen sind eingetroffen. Schon jetzt wird von den Charakteren angenommen, dass es sich bei dem Mönch um ein übernatürliches Wesen handeln könnte. Vivaldi bezeichnet ihn als 'demon' und verwendet das Wort 'haunt', das sich auf Geistererscheinungen bezieht (ebd. 18). Bonarmo stellt heraus, dass sich der Mönch mit einer "strange facility [...] surely more than human" (ebd. 19) bewegt. Auch das Wissen des Mönchs über Vivaldi und seine Pläne führt er auf 'magic' (ebd. 19) zurück. Vivaldi und Bonarmo ziehen also in Betracht, ihre Vorstellungsschemata um das Übernatürliche zu erweitern.

Kurz darauf erscheint tatsächlich ein schwarzer Schatten (ebd. 20):

They had remained watchful and still for a considerable time, when Bonarmo saw a person approach the end of the arch-way nearest to Altieri. He heard no step, but perceived a shadowy figure station itself at the entrance of the arch [...]The size of the figure, and the dark drapery in which it seemed wrapt, induced him, at length, to believe that this was the expected stranger; and he seized Vivaldis arm to direct his attention to him, when the form gliding forward disappeared in the gloom, but not before Vivaldi had understood the occasion of his friend's gesture and significant silence.

Am Beispiel dieses Schattens zeigt sich, dass die Konditionierung von Leser und Protagonisten erfolgreich verlaufen ist. Radcliffe erwähnt an keiner Stelle, dass es sich bei dem Schatten um den geisterhaften Mönch handelt. Leser und Protagonisten neigen dazu, dies einfach aufgrund der räumlichen Nähe zum Torbogen anzunehmen. Bereits Trautwein erkennt die Bedeutung von Auslösesituationen, die die Erwartungshaltung des Lesers schüren, geht aber nicht so weit, das Phänomen mit dem Begriff Konditionierung zu belegen (Trautwein, *Erlsene Angst*, 17-18):

Im Angstvorgang rezipiert der Betroffene aufgrund einer Auslösesituation und seiner eigenen inneren Disposition, dass eine Unlustsituation eintreten wird. Dies äußert sich in bestimmten körperlichen Syptomen. Die erste Art, Angst zu er-lesen, vollzieht sich analog zum eben

beschriebenen Angstvorgang. Eine semantische Einheit wirkt als Auslösesituation; ein innerer Zustand der Lesersubjektivität übernimmt die Funktion, die die innere Disposition des Betroffenen innehat.

Bonarmo und Vivaldi verfolgen den Schatten in die Burgruine, sehen dort aber niemanden. Die ganze Situation löst bei Vivaldi Angst aus, Bonarmo beschreibt seinen Freund: "He was pale and breathless, and some moments elapsed before he could speak, or appeared to hear the repeated enquiries of his friend" (Radcliffe, *The Italian*, 21).

Dennoch bekundet Vivaldi, dass er wieder versuchen wolle, den Mönch zur Rede zu stellen. Dabei betont er auch, dass es dazu notwendig sei, in der Dämmerung zu warten, da der Mönch immer zur selben Stunde auftauche (ebd. 22) "this cannot be done during the day. Besides, it is necessary that I should go at a particular hour, the hour when the monk has usually appeared". Das Auftauchen des Mönchs ist also nicht nur räumlich an den Torbogen gebunden, sondern auch zeitlich an die Abendstunden. Dies wird auch noch einmal deutlich, als Vivaldi den Torbogen tagsüber passiert (ebd. 25):

[...] his thoughts on the way to Naples were wholly engaged in contriving the means of concluding it [the agony to wait upon the Bianchis again], till he reached the well-known arch, and looked round, though hopelessly, for his mysterious tormentor. The stranger did not appear; and Vivaldi pursued the road, determined to re-visit the spot at night.

Tagsüber taucht der Mönch nicht auf, selbst wenn der andere konditionale Stimulus des Torbogens präsent ist. Die Emotion der Angst wird daher tagsüber nicht durch den Torbogen ausgelöst. Bemerkenswert ist auch, dass Radcliffe den Leser noch einmal explizit auf die Bedeutung des Bogens hinweist, indem sie ihn als "well-known arch" bezeichnet. Auch später kommt Vivaldi noch einmal tagsüber am Torbogen vorbei und der Mönch erscheint wiederum nicht (ebd. 56).

Kurze Zeit später befindet sich Vivaldi wieder auf dem Weg nach Altieri und passiert den Torbogen (ebd. 40-41):

He returned, therefore, on the following day to the villa Altieri, with increased impatience to learn the result of Signora Bianchi's further conversation with her niece, and the day on which the nuptials might be solemnized. On the way thither, his thoughts were wholly occupied by Ellena, and he proceeded mechanically, and without observing where he was, till the shade which the well-known arch threw over the road recalled him to local circumstances, and a voice instantly arrested his attention. It was the voice of monk, whose figure again passed before him. 'Go not to the villa Altieri,' it said solemnly, 'for death is in the house!'

Der Leser erfährt an dieser Stelle gar nicht, zu welcher Tageszeit Vivaldi hier am Torbogen vorbeikommt. Der Blick des Lesers wird auch nicht auf den Bogen gelenkt. Vivaldi ist so vertieft in seine Gedanken, dass er gar nicht bemerkt, dass er sich in der Nähe des Bogens befindet. Erst unmittelbar unter dem Torbogen wird der Blick Vivaldis und des Lesers durch die Erwähnung des Bogenschattens auf den Torbogen gelenkt. Auch hier macht Radcliffe durch die Formulierung "well-known arch" darauf aufmerksam, dass es sich nicht um irgendeinen Torbogen handelt, sondern dass dieser Torbogen mit der Möncherscheinung verknüpft ist. Dadurch wird wiederum

beim Leser die Erwartung ausgelöst, dass der unheimliche Mönch erscheinen werde. Miall hat in einer experimentellen Studie herausgefunden, dass eine Antizipationshaltung auf eine affektive Reaktion zurückzuführen ist: Affect enables a wider, self-referential resource of contextual information to be brought to bear on the story, it transfers feelings across domains, and it provides the main vehicle for anticipation“ (Miall, *Affective Comprehension*, 66).

Wie Bollnow bereits betont, gibt es „grundsätzlich keinen Zustand des menschlichen Lebens, der nicht schon in bestimmter Weise gestimmt wäre“ (Bollnow, *Das Wesen der Stimmungen*, 54). Die jeweilige Wahrnehmung wird durch diese Stimmung beeinflusst (ebd. 55):

Die Stimmungen bedingen also von vornherein, wie die Welt und das Leben dem Menschen erscheinen. [...] Wie ich mich einem Ding zuwende und wie es mir erscheint, ist von vornherein durch die Stimmungslage bedingt, in der ich mich befinde. Nur in ängstlicher Stimmung begegnet mir Bedrohliches und nur in heiterer Gemütsverfassung kommen mir die beglückenden Erlebnisse wie von selbst entgegen.

Der Leser ist durch die geheimnisvollen Prophezeiungen des Mönchs bereits auf die Stimmung der Angst eingestellt. Da der Mönch mit dem Torbogen verbunden ist, kann bereits der Torbogen diese Grundhaltung evozieren, der Leser wird dadurch noch empfänglicher für den Schrecken. Der eigentlich harmlose Torbogen wird damit zum Auslöser der Angst, diese Angstreaktion wurde durch die vorhergehenden Erfahrungen am Torbogen erlernt. Auch Krohne betont die Wichtigkeit der Erwartungshaltung bei erlernter Angst (Krohne, *Theorien zur Angst*, 33-34):

Angst bzw. Furcht werden oft als *gelernte Triebe* bezeichnet. Diese Bezeichnung ist, streng genommen, nicht ganz zutreffend, zumindest irreführend. Gelernt hat der Organismus beim klassischen Konditionieren ja nicht eigentlich die Angst, sondern die Transponierung von Teilen eines bereits vorhandenen Reaktionsmusters (der Schmerz-Furcht-Reaktion) auf neue Stimuli: Neu in diesem Muster ist, bestenfalls, die antizipatorische Komponente, d. h. die ‚Erwartung‘ eines Schmerz-Furcht-Stimulus. [...] Nicht der *Angsttrieb* wird mithin gelernt, sondern der *Angstauslöser*.

Die Erwartung des Lesers wird dadurch bestätigt, dass der Mönch auftaucht und wieder eine Vorhersage macht: Vivaldi soll nicht nach Altieri gehen, weil der Tod dort eingekehrt ist. Auch diese Prophezeiung bestätigt sich wenig später, als Vivaldi in Altieri eintrifft und dort erfährt, dass die Signora Bianchi verstorben ist (Radcliffe, *The Italian*, 43). Die Prophezeiungen des Mönchs werden also hinsichtlich ihrer Bedrohlichkeit gesteigert. Auch Feagin weist darauf hin, dass nicht nur die kurze zeitliche Abfolge der Gefahrenreize, sondern auch ihre Intensität von Bedeutung ist (Feagin, *Reading With Feeling*, 75):

The sequencing and timing of a certain set of recent past experiences may explain why one responds to what one does, in the way one does – in short, why one has the sensitivities one has. The sequencing of a set of experiences is the systematic order in which they occur, for example, if they occur in increasing or decreasing intensity. The timing of a set of experiences comprises several factors: the duration or length of time an experience lasted, the (relative and absolute) length of time between various (relevant) past experiences, and the length of time between those experiences and the present moment.

Wiederum ist es weder für die Romanfiguren, noch für den Leser ersichtlich, wie der Mönch diese Information hat erlangen können. Vivaldi bemüht sich daher, eine rationale Erklärung heranzuziehen, indem er den Mönch Schedoni verdächtigt (Radcliffe, *The Italian*, 46): "it occurred now to him, and for the first time, that this monk, this mysterious stranger, was no other than Schedoni". Diese Erklärung führt dazu, dass Vivaldis Kategoriensystem wieder stabilisiert wird und die Stimmung der Angst aufgelöst wird.

Vivaldi bemüht sich jetzt, seinen Verdacht mit Fakten zu untermauern und entschließt sich, Schedoni zu befragen (ebd. 49-50). Schedoni antwortet jedoch ausweichend und Vivaldis Verdacht wird daher nicht bestätigt. Vivaldi ist daher wieder geneigt, eine übernatürliche Erklärung anzunehmen (ebd. 58):

[...] He was awed by the circumstances which had attended the visitations of the monk, if monk it was; by the suddenness of his appearance, and departure; by the truth of his prophecies; and above all, by the solemn event which had verified his last warning; and his imagination, thus elevated by wonder and painful curiosity, was prepared for something above the reach of common conjecture, and beyond the accomplishment of human agency. [...]he would, perhaps, have been somewhat disappointed, to have descended suddenly from the region of fearful sublimity, to which he had soared-the world of terrible shadows-to the earth, on which he daily walked, and to an explanation simply natural.

Radcliffe rückt an dieser Stelle schon wieder in den Blickpunkt, aus welchen Gründen der Mönch angsterregend ist. Der Leser erlebt nicht nur situativ mit, was an den Aktionen des Mönchs beunruhigend ist, sondern bekommt auch immer wieder eine Zusammenfassung der angsterregenden Faktoren. Diese Zusammenfassungen des auktorialen Erzählers sind immer in Dialoge oder Gedanken der Protagonisten eingegliedert. Der Leser kann so nicht umhin, sich auch ständig zu fragen, wie der Mönch über diese Fähigkeiten verfügen kann. Auch durch die Annahme einer übernatürlichen Erklärung wird das Kategoriensystem stabilisiert: Erweitert Vivaldi seine Schemata um die Existenz des Übernatürlichen, wird die Angst, die er vor dem Mönch empfindet, ausgelöscht.

Vivaldi beschließt erneut, dem Mönch in der Dunkelheit bei dem Torbogen aufzulauern. Generell ist hier anzumerken, dass Vivaldis Verhalten höchst ungewöhnlich ist. Normalerweise führt eine Angstreaktion dazu, dass die angstausslösende Situation gemieden wird. Hassenstein bezeichnet dies als bedingte Aversion und schreibt dazu (Hassenstein, *Verhaltensbiologie des Kindes*, 214):

Folgt auf die Wahrnehmung einer neutralen oder zuvor angestrebten Reizsituation ein- oder mehrmals eine schmerzhafte oder ängstigende Erfahrung, so verknüpft sich die Reizsituation mit der Verhaltenstendenz des Vermeidens, die je nach den Umständen zur Flucht oder zur Hemmung der Annäherung führt.

Das ist aber bei Vivaldi überhaupt nicht der Fall, er beschließt sogar mehrfach, sich der Angstsituation zu stellen und dem Mönch aufzulauern und zeigt gar keine Angst. Trautwein bezeichnet dieses Verhalten als Angst-Defizit, weist aber auch schon darauf hin, dass dies nicht zur Folge haben muss, dass der Leser sich nicht mehr ängstigt (Trautwein, *Erliesene Angst*, 27):

Weicht das Verhalten der fiktiven Figuren auf diese Weise von der Leserreaktion ab, sprechen wir von einem Angst-Defizit der Figur. [...] Die Formulierung ‚Angst-Defizit der Figuren‘ hält fest, dass Schauerelemente auch vorliegen können, wenn sich die betroffene Figur nicht ängstigt.

Trautwein gibt als möglichen Grund für dieses Verhalten einen Ehrenkodex an, der den Protagonisten das Gefühl der Angst verbietet. Dies ist im Bezug auf Vivaldi durchaus möglich, zumal der auktoriale Erzähler später angibt, dass Vivaldi nicht seinetwegen, sondern nur um Ellena Angst hat (Radcliffe, *The Italian*, 79). Radcliffe gelingt es aber auch, durch das Angst-Defizit Vivaldis weitere Spannungsmomente in die Handlung einzufügen, die sonst ausgespart worden wären. Durch Vivaldis Mut in Angstsituationen wird der Leser noch größerem Schrecken ausgesetzt, da er sich darüber im Klaren ist, dass er sich selbst nicht dieser Gefahr aussetzen würde. Zudem muss er auch noch um Vivaldis Sicherheit fürchten. Ferner dient das Angst-Defizit der Figur dazu, die Handlung weiter voranzutreiben: Würde die Angst Vivaldi zu einem Vermeidungsverhalten animieren, wäre der weitere Verlauf der Handlung gestört.

Als Vivaldi dieses Mal dem Mönch auflauern will, wird er von seinem Diener Paulo begleitet. Beide beginnen, unter dem Torbogen zu warten. In dieser Zeit wird die Figur Paulo eingeführt. Der Leser antizipiert allerdings, seit der Torbogen erwähnt wurde, das Auftauchen des Mönchs. Die Beschreibung von Paulos Charakter wirkt daher verzögernd und heizt die Spannung an, bis der Mönch wiederum erscheint und eine weitere Prophezeiung ausspricht (ebd. 72):

' You are too late,' said a sudden voice beside Vivaldi, who instantly recognized the thrilling accents of the monk. ' It is past midnight; she departed an hour ago. Look to your steps!' Though thrilled by this well-known voice, Vivaldi scarcely yielded to his feelings for a moment, but, checking the question which would have asked ' who departed?' he, by a sudden spring, endeavoured to seize the intruder, while Paulo, in the first hurry of his alarm, fired a pistol and then hastened for the torch. So certainly did Vivaldi believe himself to have leaped upon the spot whence the voice proceeded, that, on reaching it, he instantly extended his arms, and searching around, expected every moment to find his enemy in his grasp. Darkness again baffled his attempt.

Auch hier scheint der Mönch wieder aus dem Nichts zu kommen und darin zu verschwinden. Es ist sogar so dunkel, dass Vivaldi den Mönch nicht sehen kann, sondern ihn nur an der Stimme erkennt. Die eingeschränkte Sicht trägt dazu bei, den bedrohlichen Charakter des Mönchs zu unterstützen. Im neunten Kapitel erfährt der Leser, dass sich auch diese Vorhersage des Mönchs erfüllt hat und Ellena entführt worden ist. Der Mönch ist somit immer noch kognitiv angsterregend, da diese Fähigkeiten nach wie vor nicht erklärt werden können und daher das Kategoriensystem destabilisieren. Vivaldi ist auch nicht in der Lage, sich für eine rationale oder übernatürliche Erklärung zu entscheiden: Er pendelt ständig zwischen beiden Erklärungsansätzen. So verdächtigt er beispielsweise kurz nach dieser Begegnung mit dem Mönch wiederum Schedoni (ebd. 100). Dies war die letzte Begegnung mit dem Mönch bei dem Torbogen der Ruine. Bereits Conrad stellt fest, dass bestimmte Räumlichkeiten mit angsterregenden Figuren verbunden werden und die Figuren so an Unheimlichkeit gewinnen (Conrad, *Die literarische Angst*, 23):

Die ungewöhnliche Präsenz, die der Ort im Schauerroman erhält, erreichen die Autoren durch zoomorphe, fast anthropomorphe Assoziationen. [...] Nicola di Zampari [Name des Mönchs] ist gleichsam ‚verwoben‘ in die Ruinen Paluzzis. Keiner kennt wie er die Örtlichkeiten; beinahe entmaterialisiert kann er in den Wänden verschwinden. Ohne dass der Leser erfährt wie, taucht er einmal vor, einmal hinter seinen Verfolgern auf und dringt durch die verschlossenen Kerkertüren des römischen Inquisitionsgebäudes. Schedoni, der durch die verwirrende Räumlichkeit einer gotischen Kirche verfolgt wird, bleibt unauffindbar; man glaubt, er sei ‚secreted within the walls‘.

Conrad macht keine Aussage darüber, warum dies ein Faktor ist, der zur Konstitution von Atmosphäre beiträgt. Er bezeichnet ein Phänomen der Lerntheorie, ohne es als dieses kenntlich zu machen. Gerade die Verknüpfung der Charaktere mit bestimmten Lokalitäten ist eine Technik der Angsterzeugung, die Konditionierung kann hier die Erklärung liefern, warum diese Verschmelzung von Mensch und Raum Schrecken zu erzeugen vermag. Generell kann man sagen, dass Radcliffe die Technik der übertragenen Ängste einsetzt, um den Schrecken auf eigentlich harmlose Dinge auszuweiten. Wie Levitt feststellt, ist die Anzahl der Dinge, die von sich aus Angst auslösen, zahlenmäßig begrenzt. Durch übertragene Ängste kann die Anzahl der angsterregenden Situationen ins Unermessliche vergrößert werden, da alles eine angsterregende Dimension annehmen kann (Levitt, *Die Psychologie der Angst*, 31):

Die primären triebbedingten Reize sind dem Organismus angeboren [...] Sie sind zahlenmäßig begrenzt. Die wichtigeren und einflussreicheren Triebreize sind sekundär, d. h. der Organismus eignet sie sich im Laufe seiner Existenz durch den Lernprozess an. Die Zahl der möglichen Sekundärreize ist buchstäblich unbegrenzt. Sie werden durch Belohnung und Strafe im weitesten Sinn erworben.

Radcliffe gelingt es, den Leser so zu sensibilisieren, dass er das Empfinden des Schauers auf eigentlich harmlose Textinhalte ausweitet. Auch Trautweins Begriff der Kontextgebundenheit von Schauerelementen lässt sich lerntheoretisch deuten (Trautwein, *Erlsene Angst*, 26)

So reiht das Werk die Schauerelemente nicht beziehungslos aneinander, sondern bettet sie über Schauerrelationen in den Kontext ein. Diese Relationen können die Schauerwirkung verstärken oder abschwächen. Sie können auch Texteinheiten, die unter anderen Umständen völlig neutral wären, in Schauerelemente umfunktionieren.

In der Terminologie von Trautwein sind Torbogen und Mönch demnach über eine Schauerrelation verbunden. Dadurch wird auch der Bogen zu einem Schauerelement. Trautwein beschreibt somit das Modell der Konditionierung, ohne es als solches zu bezeichnen.

Im weiteren Verlauf muss Vivaldi Ellena vor realen Bedrohungen wie ihrer Einkerkung und geplanten Ermordung retten. Für diesen Teil des Romans spielt das Übernatürliche keine Rolle. Alle Aktionen der Protagonisten werden durch die Intrigen der Marchesa und ihres Gehilfen Schedoni ausgelöst. Erst am Ende des Romans tritt der geheimnisvolle Mönch wieder in den Kerkern der Inquisition auf.

Wie bereits erwähnt, konzentriert sich in *The Italian* das Übernatürliche hauptsächlich auf die geheimnisvolle Mönchsgestalt. Es gibt jedoch eine weitere Sequenz, in der eine

Geistererscheinung eine Rolle spielt. Spalatro, der Handlanger Schedonis, sieht ein übernatürliches Phänomen, kurz bevor er Ellena ermorden soll (Radcliffe, *The Italian*, 232):

Spalatro, instead of obeying, now grasped the arm of the Confessor, who, looking at him for an explanation of this extraordinary action, was still more surprised to observe the paleness and horror of his countenance. His starting eyes seemed to follow some object along the passage, and Schedoni, who began to partake of his feelings, looked forward to discover what occasioned this dismay, but could not perceive any thing that justified it. 'What is it you fear?' said he at length. Spalatro's eyes were still moving in horror [...] 'What shewed itself?' repeated Schedoni. 'And then it beckoned-yes, it beckoned me, with that bloodstained finger! and glided away down the passage, still beckoning-till it was lost in the darkness.'

Bemerkenswert ist, dass der Leser dieses Erlebnis nicht aus der Sicht Spalatro's erfährt, sondern dass der auktoriale Erzähler an dieser Stelle durch die Augen Schedonis, der die Erscheinung nicht wahrnimmt, blickt. Dadurch wird die Angst, die Spalatro empfindet, gespiegelt an der Gelassenheit Schedonis, für den keine angsterregende Situation vorliegt. Spalatro's Angst erscheint vor diesem Hintergrund noch intensiver. Zudem gewinnt der Leser den Eindruck, dass die Erscheinung gar nicht wirklich existiert, da Schedoni sie nicht sieht. Der Geist existiert nur in Spalatro's Imagination und erinnert ihn an seine Greuelthaten, er symbolisiert sein schlechtes Gewissen, das ihn davor warnt, ein erneutes Verbrechen zu begehen. Radcliffes *The Italian* erschien 1797 an der Schwelle zur Romantik. An dieser Episode wird ein romantischer Zug besonders deutlich: Die Verlagerung des Schreckens in die Psyche der Protagonisten. Es gibt nicht länger eine Bedrohung von außen, die Gefahr lauert in der eigenen Imagination und der Unkalkulierbarkeit der Vorstellungskraft der Protagonisten.

Begemann führt diese Entwicklung auf den Einfluss der Aufklärung zurück. Die Aufklärung hatte eine Entzauberung der Welt zur Folge, der Aberglaube wurde vernichtet. Dadurch wurde aber nicht die Furcht an sich besiegt, es kam lediglich zu einer Verlagerung der Ängste in die Phantasie. Begemann schreibt dazu (Begemann, *Furcht und Angst*, 261):

Zahlreiche Phänomene, denen früher Objektstatus oder Objektbezug zugeschrieben werden konnte, verlagern sich in die bloße Subjektivität des Einzelnen, werden zu psychischen oder psychophysischen Erzeugnissen mit häufig >pathologischem< Charakter. Die Gestalten des traditionellen Aberglaubens reduzieren sich zu bloßen Phantasmen. Wo sie dem Auge erscheinen, müssen sie als Fehldeutung von Sinneseindrücken, Wahrnehmungsstörungen oder Halluzinationen gedeutet werden: die 'psychologische Entwicklung des Aberglaubens' steht auf der Tagesordnung. In ihrem Sinne büßen die Visionen ihre metaphysische Dimension ein.

The Italian markiert somit schon den Übergang der *Gothic Novel* der Aufklärung zu der *Gothic Novel* der Romantik.

5.2 Die Androhung von Qualen: Schrecken der Inquisition

Wie bereits Lewis verwendet auch Radcliffe die Schrecken der Inquisition, um Angst zu erzeugen. Anders als bei Lewis erfolgt bei Radcliffe jedoch keine explizite Schilderung von Qualen und Folter, sie deutet nur an, dass mit so etwas zu rechnen sei und lässt Protagonisten und Leser den Schrecken antizipieren. Dies hat Konsequenzen für die Erzeugung von Angst: Die Zeitdauer, in der Angst erlitten wird, wird verlängert, da in den Passagen der Antizipation schon Angst empfunden wird. Das tatsächliche Eintreten von Folter etc. spielt damit eine untergeordnete Rolle: Die Angst ist schon vorher entstanden. Wie schon im Kapitel zu *The Monk* erwähnt, stellt die reale Gefahr, die von der Inquisition verkörpert wird, einen Sonderfall in der Anwendung der kognitiven Psychologie dar. Angst entsteht hier nicht durch eine Inkongruenz von Wahrnehmungen. Die Kategorie, in die die Willkürjustiz der Inquisition fällt, löst bereits von sich aus Angst aus.

Vivaldi muss sich in den Fängen der Inquisition Verhören unterziehen. Von Anfang an wird deutlich gemacht, dass die Rechtsprechung der Inquisition willkürlich ist und Vivaldi keine Chance auf einen gerechten Prozess hat. Ihm wird sogar der Name der Person, die ihn bezichtigt hat, verschwiegen, und auch die Namen der Zeugen darf er nicht erfahren (Radcliffe, *The Italian*, 205):

'Before I answer the question,' said Vivaldi, 'I require the name of my accuser.'
'You are to recollect that you have no right to demand any thing in this place', observed the Inquisitor, 'nor can you be ignorant that the name of the Informer is always kept sacred from the knowledge of the Accused. Who would venture to do this duty, if his name was arbitrarily to be exposed to the vengeance of the criminal against whom he informs? It is only in a particular process that the Accuser is brought forward.'
'The names of the Witnesses?' demanded Vivaldi.
'The same justice conceals them also from the knowledge of the Accused,' replied the Inquisitor.
'And is there no justice left for the Accused?' said Vivaldi. 'Is he to be tried and condemned without being confronted with either his Prosecutor, or the Witnesses!'

Wie Conrad verdeutlicht, löst dieser Faktor Angst aus (Conrad, *Die literarische Angst*, 39):

Die vornehmliche Funktion der im Schauerroman mit Vorliebe gezeigten inquisitorischen Prozessführung liegt darin, die Angst vor der peinlichen Gerichtsbarkeit zu verdeutlichen. Die Inquisition gilt als eine der öffentlichen Rechtsprechung und Rechtskontrolle entzogene, eigengesetzliche Institution.

Vivaldi wird sogar die Folter angedroht (Radcliffe, *The Italian*, 309). Dazu kommt, dass Vivaldi Folterinstrumente sieht und das Stöhnen von Menschen hört, die gefoltert werden (ebd. 310-311):

The uncertain sounds that Vivaldi had fancied he heard, were now more audible, and he distinguished, with inexpressible horror, that they were uttered by persons suffering. [...] many instruments, the application of which he did not comprehend, stuck him with horrible suspicions. Still he heard, at intervals, half suppressed groans, and was looking round to discover the wretched people from whom they were extorted [...]

Diese Gegebenheiten lösen bei Vivaldi Angst aus, die auch auf den Leser übertragen wird. Punter betont die angstausslösende Wirkung dieser Erwartungen des Schreckens (Punter, *The Literature of Terror*, 72):

The scenes in the Inquisition, partly derived from Lewis but described largely in terms of dialogue, are almost impressionistic in their manner: mysterious voices in the gloom, flitting figures and unknown instruments of torture create a picture of fear [...]

Feagin analysiert detailliert, warum die Androhung von Folter Angst beim Leser evoziert. Durch den Faktor, dass der Leser glaubt, der Protagonist werde geschädigt, entsteht eine Angstspannung. Besonders wichtig ist in diesem Zusammenhang die zeitliche Verzögerung: Der Schrecken muss nur antizipiert werden und muss gar nicht eintreten (Feagin, *Reading With Feeling*, 76):

Suspense is a good example of a response in which temporal factors play an important role. Language that incites ideas of possible harm, or even disaster, and pauses and delays in relating the eventual results while not allowing the relevant concerns to fade from consciousness all contribute to suspense. The so-called paradox of suspense occurs when second and third time readers [...] experience suspense even though they know what is going to happen.

Die Angst wird nach Feagin dadurch ausgelöst, dass der Leser nicht Zeuge der Folter werden möchte (ebd. 122):

It is in reading about him [the protagonist] that I develop the fear, so there is at least this sense in which my response is sympathetic specifically with him, given the situation he's in. The thought of someone being tortured is disturbing in combination with my genuine, garden-variety desire for the well being of human beings in general. This is not a 'hypothetical desire' [...] but an ordinary desire that I have that people in general not suffer harm. The conflict between the desire and the thought generates the fear.

Hervorzuheben ist auch, dass nach Feagin sogar Angst beim Leser entstehen kann, wenn der Protagonist selbst keine Angst erlebt (ebd. 121):

Upon reading this passage, my rather indefinite sense of foreboding was replaced by a specific fear: fear for what they will do to [the protagonist] [...] This response was not empathy, for it was a fear he himself did not feel. [...] I experience fear; it appears to be sympathetic fear for [the protagonist] [...] What accounts for this fear? Sympathetic fear involves either the belief or thought of someone in danger [...], along with the desire that the person not be harmed [...]

Es ist also möglich, dass trotz des von Trautwein beschriebenen Angst-Defizits von Figuren beim Leser Angst entsteht. Radcliffe schildert zwar auch, dass Vivaldi Angst hat, in anderen Situationen ist Vivaldi doch wiederum sehr furchtlos und widerspricht den Inquisitoren (vgl. Radcliffe, *The Italian*, 204ff, 313ff, 327ff). Dennoch weiß der Leser sehr genau, in welcher misslichen Situation Vivaldi ist und kann sich daher um ihn ängstigen. (Feagin, *Reading With Feeling*, 125):

Sympathetic responses must be 'in concert with' the protagonist's interest, not opposed to it. One way to assure fulfilment of this condition is if I not only attribute an interest or desire to the

protagonist, but if I also desire that his interests or desires, because they are his interests or desires, are satisfied. [...] When there is an opposition between his interests or desires and my beliefs about what will happen to him, this desire will explain why I feel some variety of distress.

Die Interessen des Lesers stimmen mit denen des Protagonisten überein: Der Leser fiebert mit Vivaldi, der mit Sicherheit nicht gefoltert werden möchte. Auch auf diesem Wege kann Angst entstehen, ohne dass sich die Angst Vivaldis auf den Leser überträgt.

Der Schrecken der Inquisition wird auch noch dadurch vergrößert, dass der rätselhafte Mönch, der zuvor nur bei dem Torbogen der Ruine aufgetaucht ist, nun auch in den Kerkern erscheint. Als Vivaldi nach einer Befragung wieder in seine Zelle zurückgeführt wird, geht der geheimnisvolle Mönch in einem der Gänge an ihm vorbei (Radcliffe, *The Italian*, 305-306):

On the way to his dreadful abode, a person passed him in one of the avenues, of whose air and figure he thought he had some recollection; and, as the stranger stalked away, he suddenly knew him to be the prophetic monk, who had haunted him among the ruins of Paluzzi. [...] he immediately disappeared beyond a door that opened at his approach. Vivaldi on attempting to take the way of the monk, was withheld by his guards, and, when he inquired who was the stranger he had seen, the officials asked, in their turn, what stranger he alluded to. 'He who just passed us,' replied Vivaldi. The officials seemed surprised, 'Your spirits are disordered, Signor,' observed one of them, 'I saw no person pass!' 'He passed so closely,' said Vivaldi, 'that it was hardly possible you could avoid seeing him!' 'I did not even hear a footstep!' added the man. 'I do not recollect that I did,' answered Vivaldi, 'but I saw his figure as plainly as I now see yours; his black garments almost touched me! Was he an inquisitor?'

Auch hier hat das Erscheinen des Mönchs Begleitumstände, die rational nicht zu erklären sind und die Vivaldi in keine Wahrnehmungskategorie einordnen kann. Niemand außer ihm hat den Mönch gesehen. Es waren auch keine Schritte zu hören, was eigentlich auf dem harten Steinboden der Kerkergänge zu erwarten gewesen wäre. Zudem geht der Mönch auf eine Tür zu, die sich wie von Geisterhand öffnet, als er sich ihr nähert. Als Vivaldi erneut verhört wird, ertönt eine Stimme, die Vivaldi sofort als die Stimme des Mönchs wiedererkennt (ebd. 314ff). Die Stimme scheint aus dem Nichts zu kommen. Als Vivaldi darum bittet, den Fragesteller zu sehen, wird ihm dieser Wunsch verweigert. Das Rätselhafte, das der Mönchsgestalt anhaftet, wird somit weiter gesteigert. Die Stimme verneint auch, Schedoni zu sein. Vivaldi rekapituliert kurz darauf noch einmal, welche Ungereimtheiten ihm an dem Mönch aufgefallen sind (ebd. 316ff):

The first appearance of this stranger, among the ruins of Paluzzi, when he had said that Vivaldi's steps were watched, and had cautioned him against returning to Villa Altieri, was recalled to his mind. Vivaldi re-considered, also, his second appearance on the same spot, and his second warning; the circumstances, which had attended his own adventures within the fortress; the monk's prediction of Bianchi's death, and his evil tidings respecting Ellena, at the very hour when she had been seized and carried from her home. The longer he considered these several instances, as the were now connected in his mind, with the certainty of Schedoni's evil disposition towards him, the more he was inclined to believe, notwithstanding the voice of seeming truth which had just affirmed the contrary, that the unknown person was Schedoni himself [...]

Auch hier gibt der auktoriale Erzähler Vivaldis Gedanken wieder und führt dem Leser dadurch noch einmal vor Augen, warum der Mönch angsterregend ist. Radcliffe steigert so auch die Spannung,

da der Leser jetzt endlich erfahren will, warum der Mönch Einsicht in diese Informationen über Vivaldi und Ellena hat. Vivaldi versucht wieder, die Situation rational zu bewerten und kann daher nur zu dem Ergebnis kommen, dass Schedoni, den er als "my only enemy" (ebd. 315) bezeichnet, der geheimnisvolle Mönch sein müsse. Vivaldi kann sich aber immer noch nicht zu einer Entscheidung durchringen, da es auch Einwände dagegen gibt, dass der Mönch Schedoni ist. Zumindest streitet dieser selbst es ab und auch seine Stimme hört sich nicht an, wie die von Schedoni. Daher ist Vivaldi wieder geneigt, nun doch an eine übernatürliche Erklärung zu glauben (ebd. 317): "Some particulars, also, of the stranger's conduct did not agree with what might have been expected from Schedoni [...] nor did those particular circumstances accord, as he was inclined to believe, with the manner of a being of this world".

Vivaldis Gedanken sind so mit dem Mönch beschäftigt, dass er sogar von ihm träumt (ebd. 318):

The monk, whose face was still shrowded, he thought advanced, till, having come within a few paces of Vivaldi, he paused, and, lifting, the awful cowl that had hitherto concealed him, disclosed-not the countenance of Schedoni, but one which Vivaldi did not recollect ever having seen before! It was not less interesting to curiosity, than striking to the feelings. [...] He [the monk] drew a poniard from beneath a fold of his garment, and, as he displayed it, pointed with a stern frown to the spots which discoloured the blade; Vivaldi perceived they were of blood! He turned away his eyes in horror, and, when he again looked round in his dream, the figure was gone. A groan awakened him, but what were his feelings, when, on looking up, he perceived the same figure standing before him! [...] the stranger, slowly lifting that mysterious cowl, discovered to him the same awful countenance, which had characterized the vision in his slumber.

In dieser Passage erfolgt eine Vermischung von Realität und Traumwelt. Der Schrecken des Alptraums wird dadurch noch intensiviert, dass der Träumende aufwacht, und sich der Traum als wahrgeworden herausstellt. Das Aufwachen stellt somit nicht wie erwartet eine Erlösung von dem Alptraum dar, sondern verschlimmert das Entsetzen. Zudem wird der Mönch in dieser Passage immer wieder in Bezug zu dem Übernatürlichen gesetzt. Das wird schon dadurch eingeleitet, dass der Mönch wie aus dem Nichts in Vivaldis verschlossener Zelle erscheint. Vivaldi bzw. der auktoriale Erzähler oder sogar der Mönch selbst ordnen ihn wiederholt als übernatürliches Wesen ein: "something of that strange and indescribable air, which we attach to the idea of a supernatural being, prevailed over the features; and the intense and fiery eyes resembled those of an evil spirit, rather than that of a character" (ebd. 318), "he looked up to the shadowy countenance of the stranger; and almost believed he beheld an inhabitant of the world of spirits" (ebd. 320), "I attest the powers which are beyond this earth, to witness to the truth of what I have delivered!" (ebd. 322) sowie "he beheld something not of this earth" (ebd. 247).

Radcliffe betont jetzt immer wieder die scheinbar übernatürlichen Fähigkeiten des Mönchs, um durch diese nicht erklärbaren Phänomene Angst auszulösen. So ist auch bei einem weiteren Verhör Vivaldis die Stimme des Mönchs zu hören, ohne dass dieser zu sehen wäre (ebd. 328). Zuvor in Vivaldis Zelle hatte der Mönch angekündigt, dass er unsichtbar da sein werde (ebd. 321). Gegen Ende des Romans wird aufgeklärt, dass der geheimnisvolle Mönch Nicola Zampari heißt, Schedonis Ordensbruder und Freund war und daher von Schedonis Verbrechen wusste. Damit ist

die Angst, die der Mönch ausgelöst hat, ausgestanden, da er keine übermenschliche Bedrohung mehr darstellt. Dennoch hat er immer noch einen Hauch des Übernatürlichen für Vivaldi (ebd. 356):

Vivaldi could not even now look without experiencing somewhat of the awe, which had prevailed over his mind when he was inclined to consider the stranger, rather as the vision of another world, than a being of this. The same wild and indescribable character still distinguished his air, his every look and movement, and Vivaldi could not but believe that something in the highest degree extraordinary would yet be discovered concerning him.

Im weiteren Verlauf der Handlung wird jedoch das Übernatürliche der Mönchsgestalt vollständig aufgelöst, jede der mysteriösen Verhaltensweisen Nicolas wird erklärt: So erfährt der Leser zum Beispiel, dass er in Vivaldis Zelle gelangen konnte, ohne die Tür zu öffnen oder von den Wachen gesehen zu werden, weil es zu jedem Kerker eine Geheimtür gibt (ebd. 401).

Obwohl am Ende das Übernatürliche eine ganz rationale Erklärung findet, hat sich der Leser dennoch geängstigt. Diese Angst stellt sich zwar im Nachhinein als unbegründet heraus, da sich der Leser jedoch am Anfang von dem auktorialen Erzähler auf eine falsche Fährte locken lässt und an den Geist glaubt, muss er die Angst durchstehen. Die rationale Erklärung tut der Angst zuvor also keinen Abbruch. So stellt auch Todorov fest, dass das Unheimliche durchaus eine angsterzeugende Komponente beinhalten kann (Todorov, *Einführung in die fantastische Literatur*, 45):

Das Unheimliche erfüllt [...] nur eine einzige der Voraussetzungen für das Fantastische: die Beschreibung bestimmter Reaktionen, insbesondere der Angst. Es ist einzig an die Gefühle der Personen gebunden und nicht an ein materielles Ereignis, das der Vernunft die Stirn bietet.

Punter schreibt über die Strategie des Erzählers, der dem Leser am Anfang nicht alle Informationen gibt, folgendes (Punter, *The Literature of Terror*, 76):

In a sense, both authors [Lewis & Radcliffe] are playing a confidence trick on the reader, by using all the resources in their power to convince us of the reality of phantoms and then sneering at belief. A similar thing happens in *The Italian* in connection with the mysterious monk Nicola, who makes various appearances which can hardly be explained in other than supernatural terms. [...] Radcliffe's eventual explanation of Nicola's behaviour is massively unconvincing, adding weight to the idea that, behind the apparent differences between the 'explained' and 'unexplained' supernatural, all of these texts work by having it both ways: by persuading to believe while withholding full authorial confirmation of that belief.

Fitzgerald betont, dass die Angst, die in *The Italian* entsteht, auf bewusste oder unbewusste Ängste des Lesers zurückzuführen ist (Fitzgerald, *Shifting Genres*, 97):

The reader is pulled into the world of Ellena and Vivaldi by appeals to subconscious or conscious fears, based in the real world, just as Radcliffes descriptions of the sublime alpine scenery pull us into an ever expanding visual panorama.

Besonders wichtig ist hier, dass Fitzgerald auf eine Verknüpfung der Angstdarstellung mit der Landschaftsbeschreibung hindeutet. Daher soll im Folgenden Kapitel darauf eingegangen werden, inwieweit die geschilderten Räume dazu beitragen können, die Stimmung der Angst zu evozieren.

5.3 Der Raum als Spiegel der Protagonisten

5.3.1 Landschaftsdarstellung

Radcliffe setzt die Gestaltung ihrer Innen- und Außenräume dazu ein, einen Hintergrund zu schaffen, der für die Stimmung der Angst empfänglich macht. Dies geschieht zum einen durch die Auswahl und Beschreibung der Handlungsorte, zum anderen durch die Interaktion der Protagonisten mit der sie umgebenden Szenerie. Die Romanfiguren neigen dazu, ihre Stimmung in die Landschaft zu projizieren und gleichermaßen die Landschaft auf ihre emotionale Befindlichkeit einwirken zu lassen, um somit ihre Gefühlslage zu verändern. In diesem Aspekt geht Radcliffe über Lewis und Walpoles Einsatz von Naturbeschreibungen hinaus. Bollnow beschreibt diese Interaktion von Mensch und Raum (Bollnow, *Mensch und Raum*, 229):

Der Raum ist mehr als das immer gleiche Feld gegenständlicher Erkenntnis und zweckhaften Handelns, [...] er [hängt] vielmehr aufs engste mit der Gefühls- und Willensseite, überhaupt mit der gesamten seelischen Verfassung des Menschen zusammen [...]

Aus diesem Grund ist es auch möglich, dass der Raum die Stimmungen der Protagonisten sowohl erzeugen, als auch widerspiegeln kann (ebd. 231):

Die Stimmung ist selber nichts Subjektives ‚im‘ Menschen und nichts Objektives, was ‚draußen‘ in seiner Umgebung vorfindbar wäre, sondern sie betrifft den Menschen in seiner noch ungeteilten Einheit mit seiner Umwelt. Eben darum wird die Stimmung zum Schlüsselphänomen für das Verständnis des erlebten Raums. Wichtig ist dabei immer wieder die Doppelseitigkeit. Der Raum hat seine bestimmte Stimmung, sowohl als Innenraum wie auch als Landschaft. Er kann heiter, leicht, düster, nüchtern, feierlich usw. sein, und dieser Stimmungscharakter überträgt sich dann auf den darin weilenden Menschen. Insbesondere sind es die atmosphärischen Verhältnisse, die als heiter, strahlend, drückend usw. auf den Menschen einwirken. Und ebenso ist der Mensch selber von innen her von einer bestimmten Stimmung durchwaltet, und ist geneigt, diese dann auch auf den umgebenden Raum zu übertragen [...]

Ein Beispiel dafür ist die Naturbeschreibung, die dazu dient, Ellenas Gemütszustand kurz nach ihrer Entführung zu verdeutlichen (Radcliffe, *The Italian*, 62):

She saw only pinnacles and vast precipices of various-tinted marbles, intermingled with scanty vegetation, such as stunted pinasters, dwarf oak and holly, which gave dark touches to the many coloured cliffs, and sometimes stretched in shadowy masses to the deep valleys, that, winding into obscurity, seemed to invite curiosity to explore the scenes beyond. Below these bold precipices extended the gloomy region of olive trees, and lower still other rocky steps sunk towards the plains, bearing terraces crowned with vines, and where often the artificial soil was propped by thickets of juniper, pomegranate and oleander.

Ellena ist eingesperrt in einer Kutsche, sie weiß nicht, wo sie sich befindet oder wohin sie gebracht werden wird. Auch der Grund für ihre Entführung ist ihr nicht bekannt, "a tumult of terror and amazement occupied her mind [...] grief and despondency mingled with her fears". Diese verzweifelte Stimmung Ellenas beeinflusst ihre Wahrnehmung der Landschaft, sie erscheint Ellena

unendlich groß und weit in Relation zu ihrer eigenen Körpergröße. Dieser Effekt wird von Burke mit dem Begriff 'vastness' beschrieben (Burke, *Enquiry*, 72):

Greatness of dimension, is a powerful source of the sublime. [...] Extension is either in length, height, or depth. Of these the length strikes least; an hundred yards of even ground will never work such an effect as a tower an hundred yards high, or a rock or mountain of that altitude. I am apt to imagine likewise, that height is less grand than depth; and that we are more struck at looking down from a precipice, than looking up at an object of equal height. The effects of a rugged and broken surface seem stronger than where it is smooth and polished.

Radcliffe kombiniert hier sogar alle Formen der 'vastness', um einen größtmöglichen Effekt zu erzielen: Das Gelände ist sowohl unendlich weit, als auch mit hohen Bergen und tiefen Abgründen durchsetzt.

Zudem ist die Natur dunkel und unwegsam, sie ist nicht von üppiger Vegetation bedeckt. Dies alles spiegelt Ellenas ausweglose Situation wider. Auch Conrad betont, dass die Landschaft Ellenas Melancholie verstärke (Conrad, *Die literarische Angst*, 24):

Die Methode, den Schrecken räumlich zu verdinglichen, wendet der Schauerroman auch bei den Landschaftsschilderungen an. Der verfolgten, in Melancholie versunkenen Heldin korreliert eine dunkle, Schwermut erzeugende Landschaft. Ellena, die durch Unbekannte ‚like a lamb to the sacrifice‘ in Gefangenschaft geführt wird, empfindet bei der Betrachtung der Landschaft ‚a dreadful pleasure‘. Die Lage der Heldin und die umgebende Landschaft verwachsen zur Stimmungseinheit schwermütiger Melancholie.

Aufgrund dieser Wechselwirkung von Natur und ihrer Gefühlslage kann Ellena aber auch Trost durch die Natur empfinden (Radcliffe, *The Italian*, 63):

Ellena, after having been so long shut in the darkness, and brooding over her alarming circumstances, found temporary, though feeble, relief in once more looking upon the face of nature; till, her spirits being gradually revived and elevated by the grandeur of the images around her, she said to herself, ' If I am condemned to misery, surely I could endure it with more fortitude in scenes like these, than amidst the tamer landscapes of nature! Here, the objects seem to impart somewhat of their own force, their own sublimity, to the soul. It is scarcely possible to yield to the pressure of misfortune while we walk, as with the Deity, amidst his most stupendous works!'

Gerade die Wildheit der Landschaft korrespondiert mit Ellenas emotionaler Verfassung, eine kultivierte Natur würde nicht diese Funktion erfüllen. Radcliffe weist den Leser immer wieder auf diese Prädisposition Ellenas hin, insbesondere auch während ihrer Gefangenschaft im Kloster. Ellena darf dort in einen Raum gehen, der eine schöne Aussicht hat. Dies ist ihr eine immerwährende Quelle des Trostes: "To Ellena, whose mind was capable of being highly elevated or sweetly soothed, by the scenes of nature, the discovery of this little turret was an important circumstance" (ebd. 90). Wie Kullmann betont, ist dieser therapeutische Aspekt der Landschaftswahrnehmung besonders wichtig (Kullmann, *Vermenschlichte Natur*, 206):

Im Vordergrund steht das Motiv des therapeutischen Einflusses, der ‚Reanimation‘, das hier mit besonderer Betonung auf einen wesentlichen Charakterzug der Heldin hinweist, ihre innere Stärke in widrigen Situationen. Das Motiv des *soothing* erhält mit dem Hinweis auf die

Nichtigkeit alles Irdischen eine philosophische Begründung, die nicht Rousseau und den zeitgenössischen Reiseschriftstellern entstammt, sondern ältere literarische und religiöse Topoi der *humilitas* wiederaufnimmt.

Die Natur ist also auch in der Lage, Emotionen bei den Protagonisten zu erzeugen. Sie bildet nicht nur den Hintergrund für die Aktionen der Figuren, sondern schafft auch aktiv Stimmungen bei den Charakteren. Dies ist insbesondere für die Evokation von Angst wichtig.

Als Beispiel soll hier die Landschaft analysiert werden, durch die Ellena auf ihrer Flucht aus dem Kloster reist (Radcliffe, *The Italian*, 145):

They soon arrived at the tremendous pass, through which Ellena had approached the monastery, and whose horrors were considerably heightened at this dusky hour, for the moonlight fell only partially upon the deep barriers of the gorge, and frequently the precipice, with the road on its brow, was entirely shadowed by other cliffs and woody points that rose above it.

Die Flucht führt über einen schmalen Gebirgspass, der an seinen Seiten durch einen Abgrund bzw. steil aufragende Klippen begrenzt wird. Zudem wird der Weg nicht vollständig durch das Mondlicht erhellt. Durch diese Faktoren erscheint der Weg als besonders gefährlich und verdeutlicht die bedrohliche Situation Ellenas, die auf ihrer Flucht von den Gehilfen der Äbtissin der Klosters, in dem sie gefangen war, verfolgt wird. Bemerkenswert ist auch, dass Radcliffe in ihrer Naturbeschreibung dem Leser explizit vorgibt, wie er die Landschaft zu bewerten hat. So legt der Satz "whose horrors were considerably heightened at this dusky hour" dem Leser schon nahe, dass der Pass gefährlich ist und das Ausmaß der Bedrohung durch die Dunkelheit noch gesteigert wird. Die Art und Weise, in der Radcliffe das Licht einsetzt, hat auch eine symbolische Funktion für den Handlungsverlauf. Kurz nachdem der Pass überschritten wurde, gelangen Ellena, Vivaldi und Paulo an eine Brücke (ebd. 146):

Ellena perceived the Alpine bridge, she had formerly crossed with so much alarm, in the moonlight perspective, airily suspended between tremendous cliffs, with the river far below, tumbling down the rocky chasm. One of the supporting cliffs, with part of the bridge, was in deep shade, but the other, feathered with foliage, and the rising surges at its foot, were strongly illuminated; and many a thicket wet with the spray, sparkled in contrast to the dark rock it overhung. Beyond the arch, the long-drawn prospect faded into misty light.

Auch hier wird die Natur als dunkel und bedrohlich geschildert, die steil aufragenden Klippen und der tiefe Abgrund verdeutlichen die Gefährlichkeit der Situation. Auffällig ist der Kontrast zwischen den beiden Seiten der Brücke. Die Seite, auf der Ellena sich befindet, ist düster und verhangen, wohingegen die andere Seite im Licht erstrahlt, so dass sogar die Blätter der Bäume und Büsche hell glänzen. Die Landschaft weist den Leser somit schon darauf hin, dass Ellenas Flucht erfolgreich sein wird und dass sie ihren Häschern zumindest vorläufig entkommen wird. Wie Conrad betont, verschmelzen die Innenwelt der Charaktere und die Landschaft zu einer Einheit (Conrad, *Die literarische Angst*, 25):

Die Melancholie der verfolgten Heldin und ihre örtliche Umgebung gehen Wahlverwandtschaft ein. Durch das Verfahren der ‚mimetic response‘ verwachsen auch hier Psychisches und Lokales zur Stimmungseinheit. Radcliffes Landschaftsschilderungen dienen dazu ‚to heighten the romance, mystery, melancholy, or terror of the incidents‘.

Auch bei der Hochzeit von Vivaldi und Ellena fungiert die Natur hinweisgebend für den weiteren Handlungsverlauf. Kurz vor der Zeremonie zieht ein Sturm auf (Radcliffe, *The Italian*, 183-184):

It was a gloomy evening, and the lake, which broke in dark waves upon the shore, mingled its hollow sounds with those of the wind, that bowed the lofty pines, and swept in gusts among the rocks. She observed with alarm the heavy thunder clouds, that rolled along the sides of the mountains, and the birds circling swiftly over the waters, and scudding away to their nests among the cliffs; and she noticed to Vivaldi, that, as a storm seemed approaching, she wished to avoid crossing the lake. [...] As they approached the chapel, Ellena fixed her eyes on the mournful cypresses which waved over it, and sighed. 'Tbse,' she said, 'are funeral mementos not such as should grace the altar of marriage! Vivaldi, I could be superstitious.-Think you not they are portentous of future misfortune?

Radcliffe beschreibt die Natur wiederum als dunkel und bedrohlich. Sie stellt allerdings nicht nur dar, wie die Natur aussieht, sondern auch, wie sie akustisch wahrnehmbar wird: Der Leser gewinnt einen Eindruck, wie sich die Wellen und der Wind anhören. Diese Geräuschkulisse von dumpfen und heulenden Klängen verstärkt den Eindruck der Trostlosigkeit, den die Szenerie optisch erweckt. Die Natur ist auch voller Bewegung: Die Wellen, die Bäume, die Wolken und Vögel verändern ständig ihre Position. Die Landschaft ist dadurch sehr unruhig und wirkt belebt und aktiv. Dadurch gewinnt sie aber auch eine bedrohliche Dimension, da sie nicht länger wie ein statisches Bild erscheint. Der Leser wird durch die Worte Ellenas noch einmal explizit von dem auktorialen Erzähler darauf hingewiesen, dass die Landschaft prophetischen Charakter hat und er antizipiert daher, dass die bevorstehende Hochzeit von Ellena und Vivaldi nicht zustande kommen wird. Dies bewahrheitet sich wenig später, als die Zeremonie von Inquisitoren unterbrochen wird, die Vivaldi verhaften und Ellena verschleppen (ebd. 186f). Der Leser durchläuft also auch im Bezug auf die Landschaftsdarstellungen einen Lernprozess: Ist der Zusammenhang von Protagonisten, Landschaft und Handlungsverlauf erst einmal erkannt, ist der Leser sensibilisiert für die Naturdarstellungen und wird aufgrund der Landschaftsbeschreibungen Erwartungen im Hinblick auf das Geschehen haben. Fitzgerald geht sogar so weit zu behaupten, dass die Handlung des Romans den Landschaftsdarstellungen untergeordnet sei (Fitzgerald, *Shifting Genres*, 79):

Narrative interest is not centered on the character's actions so much as on their responses to and associations with the settings in which they are placed. [...] By allowing these settings to override all else, even to the extent of creating characters who are 'organs' through which the setting speaks, Radcliffe limits the other structural components (theme, characters, action) by incorporating them into the settings.

5.3.2 Innenraumdarstellung

Die Interaktion von Protagonisten und Raum findet in *The Italian* nicht nur in der Natur statt. Die Beschreibung der Innenräume dient dazu, eine Atmosphäre des Schreckens zu erzeugen, die die Handlungsmomente in ihrer Wirkung unterstützt. Dies soll exemplarisch an der Darstellung der Kerker der Inquisition und der Hütte, in der Ellena ermordet werden soll, illustriert werden. Einer der Gründe, warum die Innenraumdarstellung angsterregend wirkt, ist die Verknüpfung von Schedoni mit diesen Räumen: Er und seine Machenschaften erstrecken sich auf die Klöster, die Kerker der Inquisition und die Hütte am Meer. Fitzgerald weist ebenfalls auf diesen Zusammenhang hin (Fitzgerald, *Shifting Genres*, 92):

Usually Schedoni appears indoors, in a church or a monastery, and later in his cell in the Inquisition prison. As Ellena and Vivaldi move through the novel, the freedom and aesthetic delight they enjoy when responding to the wild, sublime scenery is interrupted by their imprisonment, at Schedoni's instigation, in a variety of Catholic institutions.

Als Vivaldi vor das Inquisitionstribunal gebracht wird, gibt Radcliffe dem Leser eine detaillierte Beschreibung des Gebäudes, in dem dieses stattfindet (Radcliffe, *The Italian*, 196):

The carriage having reached the walls, followed their bendings to a considerable extent. These walls, of immense height, and strengthened by innumerable massy bulwarks, exhibited neither window or grate, but a vast and dreary blank; a small round tower only, perched here and there upon the summit, breaking their monotony. The prisoners passed what seemed to be the principal entrance, from the grandeur of its portal, and the gigantic loftiness of the towers that rose over it; and soon after the carriage stopped at an arch-way in the walls, strongly barricaded.

Das Gebäude zeichnet sich durch seine gigantische Größe und starke Befestigung aus. Die Wände haben keine Fenster und es gibt Türme, von denen man die Umgebung beobachten kann. Das Inquisitionsgebäude verkörpert den Archetyp einer Festung, ein Entkommen scheint unmöglich. Dies wird auch durch die Innenraumdarstellung deutlich (ebd. 310):

Vivaldi was delivered into their hands, and in the same moment heard the iron door shut, which enclosed him with them in a narrow passage, gloomily lighted by a lamp suspended from the arched roof. They walked in silence on each side of their prisoner, and came to a second door, which admitted them instantly into another passage. A third door, at a short distance, admitted them to a third avenue, at the end of which one of his mysterious guides struck upon a gate, and they stopped. The gate was, at length, opened by a figure habited like his conductors, and two other doors of iron, placed very near each other, being also unlocked, Vivaldi found himself in a spacious chamber, the walls of which were hung with black, duskily lighted by lamps that gleamed in the lofty vault. Immediately on his entrance, a strange sound ran along the walls, and echoed among other vaults, that appeared, by the progress of the sound, to extend far beyond this.

Auch von innen erscheint das Gebäude als unermesslich groß. Es erinnert an eine Radierung von Piranesi: Hinter jeder Tür befindet sich eine weitere Tür, alle Gänge scheinen sich ins Endlose zu erstrecken. Dieser Eindruck wird auch durch die Akustik des Raums verstärkt: Die Töne, die Vivaldi wahrnimmt, hallen noch lange nach, so dass die Vorstellung evoziert wird, die Gewölbekeller

erstreckten sich noch deutlich über den sichtbaren Bereich hinaus in die Finsternis. Die Dunkelheit wird von wenigen Lampen nur spärlich erhellt, auch dadurch sind die genauen Dimensionen für einen Betrachter nicht abschätzbar und die Vorstellung vom Labyrinthcharakter der Gänge und Kammern wird verstärkt. Burke hat den Begriff der ‚obcurity‘ im Hinblick auf Innenräume spezifiziert. Er bemerkt, dass Dunkelheit die Wirkung des ‚sublime‘ in Gebäuden verstärkt (Burke, *Enquiry*, 81):

I think then, that all edifices calculated to produce an idea of the sublime, ought to be dark and gloomy, and this is for two reasons; the first is, that darkness itself on other occasions is known by experience to have a greater effect on the passions than light. The second is, that to make an object very striking, we should make it as different as possible from the objects with which we have been immediately conversant; when therefore you enter a building, you cannot pass into a greater light than you had in the open air; to go into one some few degrees less luminous, can only make a trifling change; but to make the transition thoroughly striking, you ought to pass from the greatest light, to as much darkness as is consistent with the uses of architecture.

Die Dunkelheit des Inquisitionsgebäudes wird auch dadurch verstärkt, dass bei Vivaldis Ankunft der Mond das Gebäude wenigstens von außen hell beleuchtet (Radcliffe, *The Italian*, 195). Dieser Kontrast begünstigt nach Burke die Wirkung des ‚sublime‘.

Angst entsteht dadurch, dass Vivaldi gezwungen wird, in diesen Räumlichkeiten zu verweilen. Wie Conrad betont, gewinnt der Schauplatz dadurch eine schicksalhafte Dimension (Conrad, *Die literarische Angst*, 21):

Zum Schauplatz des Schauerromans wird ein Ort, der seine Geheimnisse hat, an den alle handelnden Personen festgebannt scheinen, ein Ort unabsehbarer Ängste. Man bewohnt diese ‚Aufenthaltsräume des Schreckens‘ nicht, sondern wird zum Verweilen gezwungen. Der Schauplatz der Handlung erhält im Schauerroman ein besonderes Gewicht dadurch, dass der Ort zugleich schicksalhafter Ort ist. Er hilft mit, eine dem schicksalhaften, schauerlichen Geschehen gemäße Atmosphäre zu schaffen.

Radcliffe weist den Leser direkt darauf hin, dass die Räumlichkeiten der Inquisition eine angsterregende Wirkung auf Vivaldi haben (Radcliffe, *The Italian*, 196, Hervorhebungen hinzugefügt):

No person appeared, and a death-like silence prevailed; for neither the officials nor the guard yet spoke; nor did any distant sound contradict the notion, that they were traversing the chambers of the dead. To Vivaldi it occurred, that this was one of the burial vaults of the victims, who suffered in the Inquisition, and *his whole frame thrilled with horror.*

Die Angst, die der Raum hier auslöst, wird durch Vivaldis Phantasie hervorgerufen. Die Stille erinnert ihn an eine Grabkammer und er bildet sofort eine Assoziationskette, in der er die Inquisition mit Folter, Leiden und Tod verbindet. Diese Vorstellungen lösen in ihm Angst aus, da er auch ein Gefangener der Inquisition ist und somit erwartet, dass ihm Verhöre, Folter und Qual bevorstehen. Es besteht eine Korrelation von Raum und Phantasie, bestimmte Raumdarstellungen halten die Imagination dazu an, sich angsterregende Ereignisse vorzustellen. Dieser Zusammenhang wird auch noch einmal anhand des geheimnisvollen Mönchs verdeutlicht.

Radcliffe betont, dass Vivaldis Vermutung, der Mönch sei übernatürlichen Ursprungs, durch seine Umgebung begünstigt wird (ebd. 317): "undoubtedly the horrors of his present abode disposed his imagination".

Auch die Geräuschkulisse in den Gefängnissen der Inquisition trägt dazu bei, eine Atmosphäre des Schreckens zu erzeugen. Vivaldi hört dauernd das Stöhnen von Insassen, die der Folter unterzogen werden "he distinguished half stifled groans, as of a person in agony" (ebd. 197) oder "he heard at intervals, half suppressed groans" (ebd. 311). Dadurch wird verdeutlicht, dass hier wirklich Menschen gequält werden. Die Folter stellt somit eine Bedrohung dar, in der Vivaldi permanent schwebt, da auch ihm bei seinen Verhören die Folter immer wieder angedroht wird (vgl. ebd. 200-201, 203, 305). Vivaldi werden sogar die Folterinstrumente gezeigt und er wird mit verbundenen Augen gefesselt. Auch wenn es letztendlich nicht zu einer Folter Vivaldis kommt, so ist doch dadurch der Hintergrund gegeben, vor dem die Stimmung der Angst leicht hervorgerufen werden kann. Vivaldi empfindet jedenfalls große Angst angesichts dieser Situation (ebd. 310):

While they waited, Vivaldi thought he heard, from within, low intermitting sounds, as of persons in their last extremity, but, though within, they appeared to come from a distance. His whole heart was chilled, not with fear, for at that moment he did not remember himself, but with horror. [...] It occurred to Vivaldi that these men were torturers; their appearance was worthy of demons. Probably they were thus habited, that the persons whom they afflicted might not know them; or perhaps, it was only for the purpose of striking terror upon the minds of the accused, and thus compelling them to confess without further difficulty. [...] The uncertain sounds that Vivaldi had fancied he heard, were now more audible, and he distinguished, with inexpressible horror, that they were uttered by persons suffering.

Im Gegensatz zu Lewis beschreibt Radcliffe nicht detailliert, welche Auswirkungen die Folter auf ihre Protagonisten hat. Sie deutet die Folter lediglich an und lässt die Antizipation des Grauens wie ein Damoklesschwert über den Romanfiguren schweben. Auch so wird die Stimmung der Angst hervorgerufen.

Während sich Vivaldi in den Gefängnissen der Inquisition befindet, wird Ellena in eine entlegene Hütte am Meer gebracht, in der sie ermordet werden soll. Die Beschreibung dieser Hütte verstärkt den Schrecken der Ereignisse (ebd. 210-211):

[...] a lonely dwelling, which stood so near the margin of the sea, as almost to be washed by the waves. No light appeared at any of the lattices; and from the silence that reigned within, it seemed to be uninhabited. [...] It was of an ancient and peculiar structure, and though scarcely important enough for a mansion, had evidently never been designed for the residence of peasants. The walls, of unhewn marble, were high, and strengthened by bastions; and the edifice had turretted corners, which, with the porch in front, and the sloping roof, were falling fast into numerous symptoms of decay. The whole building, with its dark windows and soundless avenues, had an air strikingly forlorn and solitary. A high wall surrounded the small court in which it stood, and probably had once served as a defence to the dwelling; but the gates, which should have closed against intruders, could no longer perform their office; one of the folds had dropped from its fastenings, and lay on the ground almost concealed in a deep bed of weeds, and the other creaked on its hinges to every blast, at each swing seeming ready to follow the fate of its companion.

Die Hütte ist unbewohnt, verlassen und verwahrlost. Sie verspricht nicht Geborgenheit und Schutz, sondern stellt ein Anti-Wohnhaus, einen *locus desertus* dar, in dem ein glückliches Wohnen unmöglich ist. Radcliffe gibt auch hier dem Leser die Bewertung des Raums vor, indem sie die Hütte als "forlorn" und "solitary" bezeichnet. Das ganze Haus ist so verfallen, dass die einzelnen Bestandteile ihre ursprüngliche Funktion verloren haben, so dienen die Tore nicht mehr dazu, unerwünschte Besucher fernzuhalten, sondern liegen in einem mit Unkraut überwuchertem Garten. Auch der Innenraum erweckt diesen Eindruck, die Halle ist "ruinous, and destitute of any kind of furniture" (ebd. 210). Ellena hat nicht einmal ein Bett, in dem sie Zuflucht suchen kann, sondern nur eine "miserable mattress" (ebd. 211), die auf dem Boden liegt. Die gesamte Umgebung stimmt Ellena trübsinnig und bringt sie auf den Gedanken, sie solle in dieser Hütte umgebracht werden: "conviction struck like lightning upon her heart; and, believing she was brought hither to be assassinated, horror chilled all her frame, and her senses forsook her" (ebd. 211). Auch hier wird deutlich, dass die Angst, die Ellena empfindet, nicht durch den Raum ausgelöst wird. Vielmehr regt der Raum die Imagination der Protagonistin so an, dass sie angsterregende Geschehnisse antizipiert. Der Raum macht also empfänglich für die Stimmung der Angst, auch wenn er sie selbst nicht auslöst und ist somit von höchster Wichtigkeit für die Erzeugung von Angst.

5.4 Allein gegen das Böse: Fehlender sozialer Halt als Verstärker der Angst

Das Grauen, das Ellena in vielen Situationen empfindet, wird dadurch noch verstärkt, dass sie keine Eltern oder Verwandte hat, die ihr in dieser misslichen Lage beistehen könnten. Schon im ersten Kapitel erfährt der Leser, dass Ellena Waise ist (Radcliffe, *The Italian*, 8):

He was told, that she was an orphan, living under the care of her aunt, Signora Bianchi; that her family, which had never been illustrious, was decayed in fortune, and that her only dependence was upon this aunt.

Ellena erscheint dem Leser von ihrer Umwelt abgeschirmt, sie pflegt kaum soziale Kontakte, geht lediglich mit ihrer Tante in die Kirche oder in das Kloster, an das sie Handarbeiten verkaufen, um ihren Lebensunterhalt zu bestreiten. Vivaldi hat große Mühe, Ellenas Isolation zu durchdringen und wird immer wieder von Ellenas Tante abgewiesen. Freunde scheint Ellena auch nicht zu haben. Daher ist es nachvollziehbar, dass ihre Bestürzung groß ist, als ihre Tante wenig später stirbt (ebd. 43-44):

There she lay on her bed! O it was a grievous sight to see! There she lay, looking so piteously; I saw she was dying. She could not speak, though she tried often, but she was sensible, for she would look so at Signora Ellena, and then try again to speak; it almost broke my heart to see her. Something seemed to lie upon her mind, and she tried almost to the last to tell it; and as she grasped Signora Ellena's hand, she would still look up in her face with such doleful

expression as no one who had not a heart of stone could bear. My poor young mistress was quite overcome by it, and cried as if her heart would break. Poor young lady! She has lost a friend indeed, such a one as she must never hope to see again.

Somit bleibt Vivaldi der einzige Rückhalt, der Ellena geblieben ist. Vivaldi fällt damit die Aufgabe zu, Ellena aus den Fängen Schedonis und seiner Mutter zu retten. Das Fehlen eines stabilen sozialen Umfeldes ist ein Faktor, der Angst auslösen oder verstärken kann, da der Betroffene weiß, dass es niemanden gibt, der ihm in Gefahrensituationen beisteht. John Bowlby legt dies in seiner sogenannten Bindungstheorie dar (Spangler, *Die Bindungstheorie*, 24-25):

Das Bindungsmuster, das mit gesunder Entwicklung einhergeht, ist die sichere Bindung, in der ein Kind die Zuversicht besitzt, dass seine Eltern oder Elternfiguren verfügbar, feinfühlig oder hilfsbereit sein werden, wenn es in bedrohliche oder ängstigende Situationen kommt. Mit dieser Sicherheit kann es frohen Mutes seine Umwelt erkunden und fühlt sich deren Anforderungen gewachsen. Dieses Muster wird durch Eltern gefördert (in den frühen Jahren vor allem durch die Mutter), die verfügbar sind, feinfühlig auf Signale des Kindes reagieren und liebevoll und bereitwillig auf das Kind eingehen, wenn es Schutz, Trost oder Hilfe sucht.

Auch im Erwachsenenalter ist dieser Faktor noch von Bedeutung. Conrad sieht die Isolation der Protagonistin von einem sozialen Umfeld als eine Bedingung für die Entstehung von Angst (Conrad, *Die literarische Angst*, 20):

Die dem unheimlichen Geschehen ausgelieferte Heldin entbehrt im allgemeinen der gesicherten Gruppenidentität der Familie [...] Die ‚verfolgte Unschuld‘ muss aus ihrem Familienverband getrennt werden, damit eine latente Angstpsychose entstehen kann.

Ellena leidet sehr unter dieser Situation, im Verlauf der Handlung bezeichnet sie sich immer wieder als ‚unhappy orphan‘ (Radcliffe, *The Italian*, 221):

Es ist auch herauszustellen, dass die Protagonisten im Handlungsverlauf von *The Italian* immer wieder in den angsterregenden Passagen isoliert werden: Ellena wird zuerst in ein Kloster, dann in eine verfallene, abgelegene Hütte am Meer eingesperrt und auch Vivaldi ist in seinem Inquisitionsgefängnis von seiner Umwelt abgeschlossen. Trautwein stellt fest, dass dadurch ein wirksames Schauerelement entsteht (Trautwein, *Erliesene Angst*, 31)

Um literarisch als Schauerelement wirksam zu werden, muss Einsamkeit Verlassenheit bedeuten, Abtrennung von anderen Menschen, die helfend beispringen, oder als Gruppe Rückhalt geben könnten.

Wie Bollnow bemerkt, hat auch die Stimmung der Angst eine isolierende Wirkung (Bollnow, *Das Wesen der Stimmungen*, 72-73):

Die anderen Stimmungen belassen den Menschen bei seiner Welt, so dass die Dinge ihm nahe kommen. Die Angst dagegen löst den Menschen von allen seinen vertrauten Bezügen, bringt die ihn sonst sicher tragende Welt gleichsam zum Schwenden, so dass um ihn das Nichts entsteht, in der Erfahrung eines unheimlich bedrückenden Verlassenseins.

Selbst wenn also ein soziales Umfeld da sein sollte, wäre der Protagonist nicht in der Lage, in der Stimmung der Angst mit anderen Personen zu interagieren. Wie Bollnow schreibt: „Die Stimmungen der Angst und der Verzweiflung reißen den Menschen gewaltsam aus allen tragenden Bezügen zu seinen Mitmenschen heraus und werfen ihn auf sein einsames Ich zurück“ (ebd. 97-98).

Die äußere, räumliche Isolation wird also auch in einer inneren Isolation, die durch die Angst bedingt ist, gespiegelt. Während ihrer Gefangenschaft in der Hütte macht Schedoni eine beunruhigende Entdeckung: Er stellt anhand einer Miniatur, die Ellena um den Hals trägt, fest, dass Ellena seine Tochter ist. Dies unterbreitet er wenig später Ellena (Radcliffe, *The Italian*, 236). Damit hat Ellena zwar wieder einen Vater und ist nicht länger Waise, die Existenz dieses Vaters kann sie jedoch nicht von der Angst befreien, da sie in Schedoni den Mann sieht, der sie entführt hat und ermorden wollte (ebd. 250):

Nay, the very looks of Schedoni himself, more than once reminding her of his appearance on the sea shore, renewed the impressions of alarm and even of dismay, which she had there experienced. At such moments it was scarcely possible for her to consider him as her parent, and, in spite of every late appearance, strange and unaccountable doubts began to gather on her mind.

Erst am Ende des Romans wird Ellenas wirkliche Herkunft geklärt und Schedoni entpuppt sich als ihr Onkel und nicht ihr Vater (ebd. 377ff). Wie bereits Conrad betont, ist es für die Entstehung der Angst besonders wichtig, dass die Protagonistin über den gesamten Verlauf der Handlung als schutzlose Waise erscheint. Daher können Ellenas Familienverhältnisse erst am Ende des Romans aufgelöst werden (Conrad, *Die literarische Angst*, 20):

Der ‚Subjektzentrismus‘ im Erleben der Angst, wobei dem Betroffenen im momentanen Schrecken seine eigene Hilf- und Schutzlosigkeit offenbar wird, gestaltet der Schauerroman veräußerlicht durch das obligate Motiv der klientelosen Waise. Damit das Unheimliche erst mit aller Macht wirken kann, muss die Heldin möglichst über den gesamten Verlauf des Geschehens hin schutzlos und verwaist sein.

5.5 Der allwissende Leser: Das Auslösen von Mitgefühl durch Informationsvorsprünge

Wie schon zuvor dargestellt, ist es wichtig, dass die beim Leser ausgelöste Angst durch Perspektivenübernahme der Protagonisten entsteht: Dies wäre ohne Kenntnis der Innenperspektive der Charaktere nicht möglich. Auch Radcliffes *The Italian* ist auktorial erzählt. Ähnlich wie in *The Monk* beschreibt der auktoriale Erzähler zwar das Erleben mehrerer Figuren, gibt aber immer den Anschein, nur durch die Augen der Person zu blicken, deren Geschichte gerade erzählt wird. Somit bekommt der Leser also auch in der auktorialen Erzählhaltung Einblick

in die Gefühlswelt der Protagonisten. Conrad sagt sogar, dass in einigen Schauerromanen eine auktoriale Erzählperspektive gewählt wird, "die mit der vom Unheimlichen betroffenen Protagonisten beinahe identisch ist" und führt als Beispiel den Roman *The Italian* an (ebd. 51):

Um die Angst der Hauptheldin auf den Leser zu übertragen, wendet beispielsweise Radcliffe konsequent ein bestimmtes Mittel an: obwohl sie in der dritten Person schreibt, werden die unheimlichen Passagen fast ausschließlich aus der Perspektive der Heldin erzählt, so dass der Leser alles nur so erfährt, wie es sich für sie darstellt.

Der prototypische auktoriale Erzähler, wie man ihn bei Fielding findet, taucht im Schauerroman nicht auf. Generell ist dieser Typ auktorialen Erzählens, in dem der Erzähler mit Distanz zu den Charakteren kommentiert und bewertet, eher im Roman der *Comedy of Manners* wie bei Fielding, Austen oder Thackeray zu finden. Dies lässt sich aus der Intention der Autoren erklären. Will man Personen oder Verhaltensweisen karikieren, um den Leser zu erheitern, wird das durch Distanz zu den Protagonisten erleichtert, da der Leser sich nicht so leicht mit ihnen identifiziert und somit über sie lachen kann. Liegt die Intention aber auf der Erzeugung von Schrecken oder Mitleid, ist eine Identifikation mit den Charakteren unabdingbar, da diese Emotionen sonst nicht ausgelöst werden können.

Wie bereits gesagt, ist auch die szenische Darstellung von großer Wichtigkeit. Unter diesem Aspekt ist auch die Zeitdarstellung in der *Gothic Novel* zu beachten. Der Leser hat nicht den Eindruck von Kontinuität in der Zeitentwicklung des Schauerromans. Schreckenerregende Passagen werden zeitdeckend erzählt. Der Leser gewinnt den Eindruck, erzählte Zeit und Erzählzeit seien gleich. Sequenzen zwischen zwei Angstsituationen werden in der zeitlichen Darstellung häufig gerafft (ebd. 18):

Die Einheit der Zeit wird nicht zuletzt zur Zeiteinheit allgegenwärtigen Schreckens. Die in fortwährenden Fluchtsituationen befindlichen Protagonisten kennen nur das Zeitgefühl des momentan wirksamen Schauderns. Der Augustinische Ausspruch "timor est fuga" wird gleichsam zum bestimmenden Strukturelement des Zeitgerüsts im Schauerroman. Dieses ist allerdings für den Leser nicht fixierbar, da präzise Zeitangaben fehlen. Der Leser weiß nicht, ob Jahre, Monate oder auch nur Tage vergehen. Es entsteht für ihn der Eindruck, es vergehe nur kurze Zeit, da sich die Ereignisse jagen, und der Schauerroman kein ruhig fließendes Zeitkontinuum, sondern eine Folge einzelner, durch Schauer-Erregung bestimmte Zeitpunkte gestaltet. Strukturbestimmend ist nicht nur der äußere, objektive Zeitablauf, sondern das "Jetzt" des momentanen schrecklichen Erlebnisses, die "erregende Augenblickswirkung eines Schauers".

Durch diese Art der Zeitdarstellung wird die Relevanz des einzelnen Schauermomentes betont. Der Fluss der Zeit ist gestört, es gibt keine Gleichmäßigkeit, sondern Angst entsteht plötzlich und flacht dann wieder ab. Bollnow schreibt zu diesem Phänomen (Bollnow, *Das Wesen der Stimmungen*, 168):

Der Mensch findet sich in dieser auf dem Boden der Angst und der Unheimlichkeit erwachsenen Entschlossenheit zurückgeworfen auf den einzelnen, vereinzelt Augenblick. Alle Stetigkeit des zeitlichen Ablaufs verliert hier ihren Sinn. Es gibt kein Beharren, sondern mit jedem Augenblick sinkt die Anspannung wieder ab und muss jedes Mal wieder neu errungen werden. Es gibt nur die einzelnen, jedes Mal neu zu wiederholenden Augenblicke, aber keinen

stetigen Fluss in der Zeit, in der das Vergangene das Folgende weiterträgt, keinen Aufbau des einen auf dem andern, sondern nur die letztlich ergebnislose ‚Wiederholung‘.

Dies hat auch eine Auswirkung auf unsere Zeitwahrnehmung, Bollnow stellt fest (ebd. 49):

Sie [Angst und Verzweiflung] haben kein eigentliches Gegenteil. Man könnte sie höchstens in einen Gegensatz zur Ruhe und Sicherheit und der darauf gegründeten Gelassenheit stellen, aber dies wäre dann nicht mehr das Verhältnis zweier gleichberechtigter Pole, sondern Angst und Verzweiflung heben sich als Störung der Gleichgewichtslage heraus, die sonst das durchgehende Wesen der Stimmung ausmacht. Ihnen fehlt das sanfte und gleichmäßige Durchströmte sein, das auch der stärksten Trauer noch eine gewisse Ausgeglichenheit gibt und sie eben dadurch als echte Stimmungslagen kennzeichnet. In der Angst und Verzweiflung ist dagegen dieses gleichmäßige Schwingen der eigentlichen Stimmung gestört. Es ist, als ob die Stimmung überhaupt zerbrochen ist. [...] Damit hängt auch die zweite Richtung zusammen, in der sich Angst und Verzweiflung aus den übrigen gedrückten Stimmungen herausheben. Das ist die verhältnismäßig geringe zeitliche Dauer bei gesteigerter Intensität.

Angst besteht zwar nur über geringe zeitliche Dauer, ist aber dafür umso intensiver. Aus diesem Grunde werden im Schauerroman einzelne Schreckmomente aneinander gereiht, es entsteht der Eindruck einer immerwährenden Angst, eines *timor perpetuus*. Aufgrund der szenischen Darstellung überträgt sich die Angst vom Erleben des Protagonisten auf den Leser. Die Angstsequenzen werden im Vergleich zu der übrigen Handlung auch in großer Detailfreude geschildert, Radcliffe arbeitet häufig mit Zeitdehnungen und –raffungen. So lässt sie den auktorialen Erzähler Vivaldis zweites Verhör in drei Sätzen zusammenfassen (Radcliffe, *The Italian*, 305), wohingegen sie die angsterregende Begegnung mit dem unheimlichen Mönch während Vivaldis nächster Befragung über acht Seiten hinweg schildert (ebd. 311-318). Die angsterregenden Passagen erscheinen dadurch viel länger, der Schrecken ist zeitlich ausgeweitet. Dies geht einher mit Bollnows Beobachtung, dass sich die Zeit zu dehnen scheint, wenn man von der Stimmung der Angst erfüllt ist „Entsprechend dehnt sich die Zeit in den Zuständen der Angst, der Verzweiflung, der Gedrücktheit, wo Tage und Stunden gar kein Ende nehmen wollen [...]“ (Bollnow, *Das Wesen der Stimmungen*, 172).

Wie Conrad zwar richtig bemerkt, sind die Charaktere im Schauerroman ‚flat characters‘ und machen keine Entwicklung durch (Conrad, *Die literarische Angst*, 17-18). Dies ist aber für das Empathieempfinden des Lesers nicht wichtig, da das Mitleiden mit den Protagonisten durch die Situation ausgelöst wird. Durch die szenische Darstellung in Zeitdeckung und die dargebotene Innenperspektive ist der Leser mit dem Erleben der Charaktere vertraut und kann es nachempfinden. Dabei ist es für die Entstehung der Angst unerheblich, ob die Charaktere im Verlauf des Romans eine Entwicklung durchmachen oder nicht. Die Angst ist an einzelne Episoden gebunden und flaut danach immer wieder kurz ab, um erneut zu entstehen. Durch die alternierenden Handlungsstränge in *The Italian* wird der Leser gezwungen, mal mit Ellena, und mal mit Vivaldi mitzuleiden. In beiden Handlungssträngen wird er mit angsterregenden Situationen konfrontiert. Es gibt daher nur wenige Momente in der Handlung, die nicht von einem Erleben der Angst gekennzeichnet sind. Conrad bezeichnet daher diese Technik treffend als ‚Geisterbahnfahrt‘ (ebd. 15-16):

Um dies zu erreichen, reihten sie [Autoren des Schauerromans] einfach eine Vielzahl intensiver, dramatischer Handlungen aneinander. Integrationsfaktor wird dabei die Vergegenwärtigung des ständig wirksamen Schreckens. Die Einheit der Handlung wird zum Beklemmungsgefühl permanenter Panikstimmung. Gleichsam wie der Besucher einer Geisterbahn wird der Leser des Schauerromans durch eine Vielzahl schauererregender Bilder in die Empfindungseinheit latenter Angst versetzt. Einen wesentlichen Aspekt dieser durch die Permanenz des Schreckgefühls erreichten ‚Geisterbahntechnik‘ berührte Sir Walter Scott, wenn er über die Romane Radcliffes schrieb: ‚Adventures heaped on adventures, in quick and brilliant succession, with all the hair-breadth charms of escape or capture, hurry the reader along with them‘. Die schlagartige Abfolge von Spannungsbögen sorgt durch Raffungsintensität für eine ständige Präsenz des Schrecklichen. Handlungsabschnitte setzen in schaudererregenden Situationen ein, die plötzlich ohne Vorbereitungen auftreten, von ungewöhnlicher Intensität sind, Gefahren provozieren und zu Entscheidungen herausfordern. Aktion auf Aktion füllt das Fiktionsfeld des Schauerromans.

In diesem Zusammenhang ist eine andere Erzählstrategie der *Gothic Novel* von Bedeutung. Oft hat der Leser durch die gewählte multiperspektivische Darstellung sogar einen Informationsvorsprung vor den Protagonisten des Romans. Da er durch den auktorialen Erzähler Einblick in die Schicksale aller Figuren bekommt, weiß er mehr als jede einzelne von ihnen. Er kann daher ihre Situation besser einschätzen, als die Charaktere selbst. Besonders ausgeprägt ist diese Methode in Radcliffes *The Italian*. Im sechsten Kapitel des ersten Buches wird der Leser Zeuge der Entführung Ellenas. Als dann im siebten Kapitel der unheimliche Mönch Vivaldi Ellenas Entführung prophezeit, weiß der Leser bereits, dass diese Vorhersage eingetroffen ist. Dadurch wirkt der Mönch noch angsteinflößender, weil sich der Leser kognitiv nicht erklären kann, wie der Mönch zu dieser Information gelangt ist.

In Buch zwei, Kapitel drei und vier, beschließen Schedoni und die Marchesa die Ermordung Ellenas. Als Ellena und Vivaldi dann in der Kirche von ihren Widersachern überrascht werden, ist die Angst des Lesers um Ellena umso größer, als er weiß, dass Ellena existenziell bedroht ist. Ellena vermutet lediglich, dass sie ermordet werden soll und empfindet daher große Angst (Radcliffe, *The Italian*, 213):

The appearance of this house, and of the man who inhabited it, with the circumstance of no woman being found residing here, each and all of these signified, that she was brought hither, not for long imprisonment, but for death. Her utmost efforts for fortitude or resignation could not overcome the cold tremblings, the sickness of heart, the faintness and universal horror, that assailed her.

Für den Leser ist Ellenas Vermutung Gewissheit, ihre Angst ist somit für ihn noch besser nachvollziehbar und er kann für sie Empathie empfinden. Das Grauen wird noch verstärkt, als der Leser in Buch zwei, Kapitel sieben davon erfährt, dass ein Geheimgang in Ellenas Zimmer führt und er in Kapitel neun belauscht, wie Schedoni und Spalatro den Gang nutzen wollen, um zu Ellena zu gelangen und sie zu erstechen. Ellena ist sich dieser konkreten Gefahr nicht bewusst, sie wird erst am Ende von Kapitel neun mit Schedoni konfrontiert, der in ihrem Zimmer auftaucht. Sie durchschaut aber seine Intentionen nicht. Ellenas Angst lässt sich also durch die Burkesche Kategorie der *obscurity* erklären, sie weiß nicht, was ihr bevorsteht, sie ahnt nur, dass es etwas Schreckliches ist. Dieser Zustand ist nach Burke angsterregender als die Gewissheit. Der Leser

hat Gewissheit, kann aber nicht in das Geschehen eingreifen. Er leidet daher zusammen mit Ellena, da er das Ausmaß der Bedrohung kennt.

Radcliffe setzt den auktorialen Erzähler auch ein, um Vorausdeutungen auf das Geschehen zu machen. Schon zu Beginn von *The Italian* erfährt der Leser, dass Vivaldi Schreckliches bevorstehen wird "Unhappy young man, he knew not the fatal error, into which passion was precipitating him" (ebd. 13). Der Leser ahnt hier schon, dass Vivaldis Werben um Ellena Gefahren mit sich bringen wird. In diesem Fall kann der Leser ganz anders mit den Charakteren mitleiden, da er ihre Situation sehr genau kennt und einschätzen kann. Conrads Behauptung, "um eine direkte Wirkung des Unheimlichen zu erzielen, musste es eine nahezu vorausdeutungslose Handlung geben" (Conrad, *Die literarische Angst*, 50) ist damit widerlegt. Zu große Distanz zum Geschehen und ein zu umfassender Überblick des Lesers über das Geschehen verhindern zwar das Mitleiden des Lesers mit den Protagonisten und somit die Wirkung des Unheimlichen, es müssen aber so viele Informationen wie möglich über die Situation der Protagonisten eingefügt werden, damit der Leser auf derselben Ebene wie die Charaktere steht und daher ihre Lage verstehen und nachvollziehen kann. Dabei kann ein Informationsvorsprung hilfreich sein und situationsvermittelte Empathie begünstigen.

Es ist wichtig, herauszustellen, dass die Informationsvorspünge, die dem Leser gegeben werden, primär dazu beitragen, dass er die Situation der Charaktere besser erfassen kann. Der Leser erhält nie alle Informationen, da er in diesem Fall zu weit über den Charakteren stünde und somit weder Empathie, noch Spannung erzeugt werden könnte. Die Erzähler in der *Gothic Novel* geben dem Leser so viele Informationen wie nötig, um die Situation gut verstehen zu können, verschweigen aber manchmal auch Fakten, um dem Leser kein generelles Gefühl der Überlegenheit den Figuren gegenüber zuzugestehen. So kann es durchaus sein, dass der Leser an einigen Stellen weniger weiß als die Charaktere. Conrad führt folgende Beispiele an (ebd. 50):

In Radcliffes "Mysteries" wissen der Erzähler und somit auch der Leser zuweilen sehr viel weniger als die Hauptheldin. Über hunderte von Seiten erfährt der Leser nicht, was sich hinter dem schwarzen Vorhang neben dem Zimmer Emilys Schreckliches verbirgt. Den Namen des Geburtsortes, den Ellena Schedoni mitteilt, und der diesen erschauern läßt, erfahren Erzähler wie Leser nicht. Ebenso berichtet der Erzähler nichts von den geheimen Gedankenkombinationen, die Vivaldi unwillkürlich zusammenfahren lassen.

Gerade Radcliffes Romane sind ein gutes Beispiel dafür, dass zu viele Informationen auch das Empathieempfinden des Lesers beeinträchtigen können. Würde der Leser in der schreckenerregenden Situation bereits, dass das Übernatürliche eine rationale Erklärung hat, könnte er den Schrecken der Protagonisten nicht mehr nachvollziehen und es entstünden parodistische Situationen wie z. B. in Austens *Northanger Abbey*¹.

Radcliffe macht ebenso wie Lewis Gebrauch von übertragenen Ängsten. Im Gegensatz zu Lewis spezifiziert Radcliffe diese Methode, indem das Übernatürliche nicht nur Ausdruck der Landschaft allgemein ist, sondern auch auf eine ganz spezifische Lokalität bezogen ist: den Torbogen der Ruine. Dadurch wird auch die Angst auf diesen Punkt konzentriert. Angst wird nicht nur allgemein bei der Darstellung düsterer Landschaften empfunden, sondern gezielt bei Vivaldis Besuchen in der Villa Alterieri. Die Wahl dieser Art der Übertragung von Angst lässt sich auch darauf zurückführen, dass Radcliffe nicht vor dem Übernatürlichen an sich, sondern primär vor dem geheimnisvollen Mönch Furcht erzeugen will. Im kompletten Mittelteil des Romans treten weder Mönch noch Torbogen auf und die Angst, die in diesen Passagen entsteht, ist auf reale Bedrohungen zurückzuführen. Generell besteht zwischen Lewis und Radcliffe der Unterschied, dass Lewis schreckenerregende Sequenzen plastisch darstellt, wohingegen in Radcliffes Romanen das Unheil nur antizipiert wird und am Ende für alles eine rationale Erklärung bemüht wird. Für die Entstehung von Angst ist dieser Unterschied jedoch unbedeutend. Ist Angst erst einmal entstanden, so ist es nicht mehr wichtig, ob sich die Angst hinterher als unbegründet herausstellt – der Schrecken lässt sich nicht im Nachhinein revidieren.

Das Motiv der mittellosen Waise wird zwar schon von Lewis in der Gestalt Antonias eingeführt, jedoch von Radcliffe aufgenommen und radikalisiert: Im Gegensatz zu Antonia ist Ellena völlig von sozialen Bindungen abgeschnitten, wie bereits dargestellt, dient dieser Faktor dazu, die Angst zu intensivieren, da Ellena dadurch schutzloser erscheint und nicht vermag, sich gegen die Intrigen der Marchesa und Schedonis zur Wehr zu setzen.

¹ Jane Austens Protagonistin Catherine Morland besucht Bekannte auf deren Anwesen Northanger Abbey. In ihrer übereifrigen Phantasie imaginiert Catherine überall Geheimnisse. Sie findet nachts in einem alten Schrank eine Rolle mit mysteriösen Dokumenten. In dieser Szene arbeitet Austen mit den konventionellen Elementen der *Gothic Novel* um Spannung aufzubauen: So wird Catherines Kerze durch einen Luftzug ausgelöscht und sie hört seltsame Geräusche (Austen, *Northanger Abbey*, 174). Die Schauerspannung wird jedoch sofort aufgelöst: Die Papiere sind keine geheimnisvollen Familiendokumente, sondern Wäschelisten und Rechnungen (ebd. 177). Die Schauersequenz wird durch die nachfolgende rationale Erklärung ironisiert.

6. Die Angst vor der Wissenschaft: *Frankenstein*

6.1 Zwischen Rationalität und Wahn: Die Erschaffung des Monsters

Mary Shelley hatte beim Schreiben von *Frankenstein* die Absicht, mit ihrem Roman Angst beim Leser zu erzeugen. Sie schreibt dazu in der Einleitung zu *Frankenstein* (Shelley, *Frankenstein*, 455):

[A story] which would speak to the mysterious fears of our nature and awaken thrilling horror— one to make the reader dread to look around, to curdle the blood, and quicken the beatings of the heart. If I did not accomplish these things, my ghost story would be unworthy of its name.

Um diese Intention zu realisieren, hat Shelley im Text versteckte Hinweise gegeben, wie der Text zu rezipieren ist. Im Folgenden sollen diese Strukturen zur Leserlenkung eingehend untersucht werden.

Frankenstein nimmt im Genre der *Gothic Novel* eine Sonderstellung ein. Die Protagonisten werden nicht von dem Übernatürlichen bedroht, sondern von einer real existenten Gestalt: dem von Frankenstein erschaffenen Geschöpf. Damit überhaupt beim Leser Angst entstehen kann, ist es immens wichtig, dass er Frankensteins wissenschaftlichen Werdegang und den Schöpfungsprozess des Monsters nachvollziehen kann und als glaubwürdig einstuft. Diese Beglaubigungsstrategie greift in erster Linie über die Charakterisierung Frankensteins.

Frankenstein wird als rational erzogene, bodenständige Person geschildert (ebd. 486):

In my education my father had taken the greatest precautions that my mind should not be impressed with supernatural horrors. I do not ever remember to have trembled at a tale of superstition, or to have feared the apparition of a spirit. Darkness had no effect upon my fancy; and a churchyard was to me merely the receptacle of bodies deprived of life, which, from being the seat of beauty and strength, had become food for the worm.

Frankenstein ist nach dem Ideal der Aufklärung herangewachsen, Aberglaube und übernatürliche Erscheinungen haben keine Bedeutung für ihn. Daher ist es umso bemerkenswerter, dass er seine Geschichte retrospektiv erzählt und im Nachhinein die Ereignisse auf einen Wirkungszusammenhang höherer Mächte zurückführt. So bewertet er den Tod seiner Mutter als "omen [...] of my future misery" (ebd. 480), erklärt, dass ihn "chance, or rather the evil influence, the Angel of destruction" (ebd. 482) zu Mr. Krempe geführt hätten und dass dieser "words of fate, enounced to destroy me" ausgesprochen habe. Der Leser gewinnt dadurch den Eindruck,

Frankenstein habe durch seine Erlebnisse seine rationale Grundhaltung aufgegeben. Durch diesen Lernprozess Frankensteins ist auch der Leser eher bereit, seine rationale Einstellung zu verlassen und den beschriebenen Ereignissen Glauben zu schenken.

Dies ist besonders für den Teil des Romans wichtig, in dem die Erschaffung des Monsters geschildert wird. Shelley gibt dem Leser kaum Informationen über Frankensteins Studien, über seine Arbeit mit toten Körpern oder mit der Elektrizität (ebd. 487-488). Der Leser wird nur darüber in Kenntnis gesetzt, dass Frankenstein mit diesen Dingen experimentiert, die genauen Einzelheiten werden bewusst verschwiegen. Generell stellt die Beschreibung von Experimenten, die in der Realität nicht nachvollziehbar sind, ein Problem für einen Autor dar. Eine detaillierte Beschreibung würde wahrscheinlich dazu führen, dass der Leser dem Geschilderten keinen Glauben schenken könnte, da die pseudowissenschaftliche Erklärung gegen vorhandenes Wissen des Lesers verstößt. Der Leser muss die Schöpfung des Monsters aber glauben, um vor dem Geschöpf und seinen Taten Angst empfinden zu können. Daher verzichtet Shelley auf Detailtreue. Ihren Erzähler Frankenstein lässt sie sogar einen Grund dafür anführen (ebd. 487):

I see by your eagerness, and the wonder and hope which your eyes express, my friend, that you expect to be informed of the secret with which I am acquainted; that cannot be: listen patiently until the end of my story, and you will easily perceive why I am reserved upon that subject. I will not lead you on, unguarded and ardent as I then was, to your destruction and infallible misery. Learn from me, if not by my precepts, at least by my example, how dangerous is the acquirement of knowledge, and how much happier that man is who believes his native town to be the world, than who aspires to become greater than his nature will allow.

Frankenstein gibt als Grund für die fehlenden Einzelheiten an, dass er vermeiden möchte, dass sein Experiment von einem anderen ehrgeizigen Wissenschaftler wiederholt wird. Diese Erklärung kann der Leser auch von einem rationalen Standpunkt aus nachvollziehen. Da er durch Frankensteins Abkehr vom rationalen Denken auch übernatürliche Erklärungen in seine Überlegungen einbezieht, kann er akzeptieren, dass keine wissenschaftlich fundierte Erklärung über die Erschaffung des Monsters gegeben wird. Da Shelley zumindest Teilaspekte des Experimentes benennt wie z. B. die Bedeutung der Elektrizität oder Frankensteins Studium des menschlichen Verwesungsprozesses, sind die Grundlagen für den Glauben des Lesers an Frankensteins Vorhaben gegeben. Der nächste Schritt, die Belebung toter Materie, ist somit nur noch eine Extrapolation des bisher Geschilderten. Frankenstein beschreibt diesen Schritt selbst als Wunder und misst ihm damit wieder eine übernatürliche Komponente bei (ebd. 487, Hervorhebungen hinzugefügt):

Some *miracle* might have produced it, yet the stages of the discovery were distinct and probable. [...] What had been the study and desire of the wisest men since the creation of the world was now within my grasp. Not that, *like a magic scene*, it all opened upon me at once.

Frankensteins Studium der Alchimie, die er mit Erkenntnissen der modernen Naturwissenschaften verbindet, verleiht seinen Überlegungen auch einen magischen Schimmer. Frankensteins Vater klassifiziert die Alchimie als "sad trash" (ebd. 477) und Mr. Krempe als "nonsense" (ebd. 482). Frankenstein lässt sich dadurch nicht beirren und setzt sein Studium der Alchimie fort. Der Leser

nimmt zwar die Abwertungen der Alchimie von rationalem Standpunkt aus zur Kenntnis, stellt aber auch fest, dass die Alchimie durch diese Darstellung dichter an das Unerklärbare rückt. Auch Frankensteins ständig wiederkehrende Anrede des Monsters als "demon" oder "devil" (z. B. ebd. 503, 520) konnotieren Übernatürliches. Walton übernimmt diese Anrede des Monsters, auch er bezeichnet es als "demon" (ebd. 603). Somit verwendet auch eine in die Ereignisse nur marginal involvierte Person diese Perspektive auf die Kreatur. Der Leser befindet sich in einer ähnlichen Position wie Walton, auch ihm wird Frankensteins Geschichte erzählt. Ihm wird so nahegelegt, sich ebenfalls dieser Position anzuschließen.

Wie schon eingangs erwähnt, stellt das Monster keine übernatürliche, sondern eine reale Bedrohung dar. Es ist verantwortlich für den Tod von Frankensteins Bruder William, Justine, Henri Clerval, Elizabeth und letztendlich auch von Frankensteins Vater. Das Monster ist insofern kognitiv angsterregend, als seine Größe und sein Aussehen es von anderen Personen abgrenzen. Es ist daher nicht ohne weiteres in die Kategorie „Mensch“ einzuordnen. Auch die Greuelthaten, die es verübt, sind nicht im Einklang mit dem Verhalten, das man von einem menschlichen Wesen hat. Aus diesen Gründen löst die Gestalt des Monsters Angst aus. Der Leser kann jedoch – anders als bei übernatürlichen Wesen – die Existenz von Frankensteins Schöpfung in sein Kategoriensystem einordnen. Ist der Leser erst einmal von der Erschaffung der Kreatur überzeugt, ist sie für ihn wie eine der anderen Romanfiguren. Da der Leser durch den Mittelteil des Romans sogar Einblick in die Psyche des Monsters gewinnt, kann er auch die Gedanken und Handlungen der Gestalt nachvollziehen und eventuell sogar Mitleid und Verständnis für seine Lage empfinden. Dadurch verliert das Geschöpf etwas von seiner angsterregenden Wirkung. Der bedrohliche Charakter des Monsters entsteht im späteren Verlauf des Romans vielmehr dadurch, dass Frankenstein selbst Abscheu vor der von ihm erschaffenen Kreatur empfindet. Ursprünglich hatte Frankenstein noble Absichten mit dem Beleben toter Materie. Er wollte den Tod besiegen und eine neue, edle Rasse begründen (ebd. 488). Nach der Entstehung des Monsters sind all diese Überlegungen ausgelöscht, Frankenstein kann keine Freude, sondern nur noch Abscheu empfinden, "breathless horror and disgust filled my heart" (ebd. 490). Die Angst vor dem Monster ist somit eine Angst vor den Konsequenzen des eigenen Handelns, Angst vor Befürchtungen, die wahr werden könnten. Zudem ist Frankenstein nicht bereit, Verantwortung für seine Schöpfung zu übernehmen, so dass die Frage nach dem Pflichtgefühl auch Angst hervorruft.

Das Monster kann unter diesen Prämissen auch als Frankensteins Doppelgänger interpretiert werden. Frankenstein erlebt die Kreatur subjektiv als sein Alter Ego, er bezeichnet sie als "my own vampire, my own spirit let loose from the grave" (ebd. 504). Das Doppelgängererlebnis wird durch das Fehlen von Geborgenheit und zwischenmenschlichen Kontakten begünstigt. Frankenstein entfremdet sich während seiner Studien zunehmend von seinen Freunden und seiner Familie, er hört auf, ihnen zu schreiben und besucht sie auch nicht mehr. Er sagt sogar über das Experiment: "it caused me to forget those friends who were so many miles absent" (ebd. 489). Wie schon in *The Italian* tragen hier die fehlenden sozialen Bindungen dazu bei, ein Angsterlebnis zu intensivieren. Der Doppelgänger repräsentiert immer verdrängte Aspekte der eigenen

Persönlichkeit und wird daher als unheimlich empfunden. Die von Frankenstein selbst erschaffene Doppelgängergestalt steht für seine aggressiven, unkontrollierten Wünsche, die das Monster realisiert. Bezeichnend ist auch, dass Frankenstein relativ wenig unternimmt, um die Verbrechen seiner Schöpfung zu abzuwenden, z. B. bemüht er sich nicht, mit dem Monster Freundschaft zu schließen, vertraut sich nicht seiner Familie und seinen Freunden an und bittet sie um Hilfe und er informiert auch nicht die Behörden.

6.2 Das Monster und die Natur als Ausdruck des *Sublime*

Auch in *Frankenstein* wird ein Verhältnis zwischen der Natur und der Gestalt des Monsters hergestellt. Das Monster erscheint immer in einer erhabenen Landschaft wie z. B. auf dem Mont Blanc, der wilden Einsamkeit der Orkney Inseln oder der Eiswüste der Arktis. Die erhabene Natur übersteigt nach Burke menschliche Vorstellungen von der Realität. Große Weiten, Höhen und Tiefen, die Unermesslichkeit des Ozeans und des Sternenhimmels lösen das Gefühl des *Sublime* aus und vermögen daher *delightful horror* zu evozieren. Die Charaktere in *Frankenstein*, insbesondere Frankenstein selbst, befinden sich in Einklang mit der Natur und sind daher dazu fähig, mit der Landschaft zu interagieren. Sie können ihre Gefühle in die Natur projizieren, die Landschaft vermag aber auch, bei ihnen bestimmte Emotionen auszulösen. So schreibt Walton darüber, wie die erhabene Landschaft Frankensteins traurige Stimmung aufhellt: "The starry sky, the sea, and every sight afforded by these wonderful regions, seems still to have the power of elevating his soul from earth" (ebd. 471).

Die erhabene Natur allein löst nach Burke also schon das Gefühl des *delightful horror* aus. Das Monster ist in seiner Gestalt auch erhaben: Seine übermenschliche Größe und Kraft, sein Ursprung im Übergang von Leben und Tod, seine physische Bedrohung für das Leben der anderen Romanfiguren rücken ihn in das Wirkungsfeld des *Sublime*. Burke betont, dass gigantisch große Personen von uns nie als schön, sondern immer als erhaben wahrgenommen werden (Burke, *Enquiry*, 157):

The only thing which could possibly interpose to check our pleasure is, that such creatures, however formed, are unusual, and often therefore considered as something monstrous. The large and gigantic, though very compatible with the sublime, is contrary to the beautiful. It is impossible to suppose a giant the object of love.

Die Alpen und die Eislandschaft erscheinen daher wie der natürliche Lebensraum des Monsters. Dies wird besonders deutlich, als Frankenstein der Kreatur in den Alpen zum ersten Mal begegnet (Shelley, *Frankenstein*, 518-519):

For some time I sat upon the rock that overlooks the sea of ice. A mist covered both that and the surrounding mountains. Presently a breeze dissipated the cloud, and I descended upon the glacier. The surface is very uneven, rising like the waves of a troubled sea, descending low, and

interspersed by rifts that sink deep. The field of ice is almost a league in width, but I spent nearly two hours in crossing it. [...] I suddenly beheld the figure of a man, at some distance, advancing towards me with superhuman speed. He bounded over the crevices in the ice, among I had walked with caution.

Das Monster ist so eins mit der Natur, dass es sich mit übermenschlicher Geschwindigkeit im Gebirge bewegen kann. Dort wo Frankenstein selbst vorsichtig und bedächtig seine Schritte setzen muss, kann das Monster sich fortbewegen, ohne auf den Weg achten zu müssen. Durch diese Einheit von Kreatur und erhabener Landschaft wird die Wirkung des *Sublime* gesteigert.

Frankensteins Geschöpf wird nicht nur mit der erhabenen Landschaft allgemein, sondern insbesondere auch mit dem Mond in Verbindung gebracht. Dies wird schon bei dem Erschaffungsprozess deutlich: Frankenstein erzählt über seine Studien "the moon gazed on my midnight labours" (ebd. 488). Der Mond wird an dieser Stelle bereits personifiziert, er blickt auf Frankensteins Arbeit und gewinnt dadurch eine menschliche Präsenz.

Nachdem er das Monster animiert hat, fällt Frankenstein in einen Schlaf. Er hat einen Alptraum, in dem sich Elizabeth in die verwesende Leiche seiner Mutter verwandelt. Als er aufwacht, erscheint ihm das Monster (ebd. 490-491):

I started from my sleep with horror; a cold dew covered my forehead, my teeth chattered, and every limb became convulsed: when, by the dim and yellow light of the moon, as it forced its way through the window shutters, I beheld the wretch-the miserable monster whom I had created. He held up the curtain of the bed, and his eyes, if eyes they may be called, were fixed on me. His jaws opened, and he muttered some inarticulate sounds, while a grin wrinkled his cheeks.

Der Schrecken des Alptraums wird durch das Aufwachen intensiviert: Als Frankenstein erwacht, ist der Schrecken des Alptraums zwar vorbei, er sieht sich durch das Erscheinen seiner Kreatur aber einem neuen, noch grausameren Schrecken ausgeliefert. Auch an dieser Stelle ist das Auftreten des Monsters mit dem Mond verbunden. Der Mond ist wieder personifiziert, er verschafft sich wie eine Person gewaltsam Eintritt zu Frankensteins Schlafzimmer. Dadurch bekommt er sogar eine aggressive Qualität. Das Licht des Mondes macht es sogar erst möglich, dass Frankenstein seine Kreatur erblickt. Der Mond wird vermenschlicht, wohingegen dem Monster unmenschliche Züge attribuiert werden: Seine Augen sehen nicht wie menschliche Augen aus, es kann nur unverständliche Laute von sich geben und sein Grinsen ist der Situation völlig unangemessen und wirkt daher irritierend auf Frankenstein.

Kurz bevor Frankenstein seine Arbeit an der Gefährtin für das Monster beendet hat, überdenkt er noch einmal die Konsequenzen dieser Entscheidung. Dabei scheint der Mond in sein Labor; kurz darauf erscheint das Monster erneut (ebd. 565-566):

I sat one evening in my laboratory; the sun had set, and the moon was just rising from the sea; I had not sufficient light for my employment [...] I trembled, and my heart failed within me; when,

on looking up, I saw, by the light of the moon, the demon at the casement. A ghastly grin wrinkled his lips as he gazed on me. [...] As I looked on him, his countenance expressed the utmost extent of malice and treachery.

In dieser Passage wird der Mond nicht personifiziert, er bildet vielmehr den Hintergrund, vor dem die Kreatur erscheint. Durch das Licht des Mondes wird auch hier die Kreatur erst sichtbar. Das Monster wird wieder als unmenschlich beschrieben: Wieder zeigt sein Gesicht ein den Umständen nicht entsprechendes Grinsen, worauf Frankenstein seinen Gesichtsausdruck als böseartig interpretiert. Die Beschreibung des Monsters erfolgt aus Frankensteins Perspektive. Der Leser neigt durch die Empathieübertragung dazu, die Distanz zum Geschehen zu verlieren und muss sich daher vor Augen halten, dass diese Darstellung stark von Frankensteins Empfindungen gefärbt ist. Dieser hat zu dem Zeitpunkt schon sehr unter den Taten des Monsters gelitten und ist daher nur zu sehr geneigt, dem Monster dämonische Züge zu attribuieren. Der Mond erscheint hier auch bereits deutlich vor dem Monster, Frankenstein sinniert erst lange im Mondschein, bevor die Kreatur auftaucht. Das Vorhandensein des Mondes lässt den Leser daher schon die Ankunft des Monsters antizipieren.

Die Kreatur hat die Drohung ausgesprochen, Frankenstein das nächste Mal in dessen Hochzeitsnacht aufzusuchen. Schon zu Beginn der Nacht richtet Shelley den Blick des Lesers auf den Mond (ebd. 585):

The moon had reached her summit in the heavens, and was beginning to descend; the clouds swept across it swifter than the flight of the vulture, and dimmed her rays, while the lake reflected the scene of the busy heavens, rendered still busier by the restless waves that were beginning to rise.

Das Mondlicht und die Warnung des Monsters lassen den Leser auf das Erscheinen der Kreatur warten. Als Frankenstein Elizabeths Schrei vernimmt, ist ihm klar, dass sich der Angriff des Monsters nicht auf ihn, sondern auf seine Frau richtet und er eilt in ihr Zimmer. Im Mondschein sieht er wieder das Monster (ebd. 586-587):

The windows of the room had before been darkened, and I felt a kind of panic on seeing the pale yellow light of the moon illuminate the chamber. The shutters had been thrown back; and with a sensation of horror not to be described, I saw at the open window a figure the most hideous and abhorred. A grin was on the face of the monster; he seemed to jeer, as with his fiendish finger he pointed towards the corpse of my wife.

Frankenstein erinnert sich deutlich daran, dass das Zimmer abgedunkelt war. Nun kann er das Mondlicht durch die Fenster sehen und er bekommt Angst. An dieser Stelle löst schon das Mondlicht allein Angst aus, obwohl Frankenstein das Monster noch nicht sieht. Als er dann die Gestalt vor dem offenen Fenster sieht, löst dies bei ihm Entsetzen aus. Die Beschreibung des Monsters ist immer gleichbleibend, auch in dieser Situation grinst es Frankenstein an. Der Leser bekommt den Eindruck, dass Grinsen die einzige Mimik ist, zu der das Monster fähig ist. Dadurch wirkt das Monster noch schreckenerregender, da es nicht fähig ist, über seine Mimik differenzierte Emotionen auszudrücken. Sein Gesicht ist maskenhaft und weder der Leser und erst recht nicht

Frankenstein können in dieser Situation Mitleid mit dem Monster empfinden. Dies ist umso verständlicher, wenn man sich Bischof Köhlers Theorie zur Entstehung von Empathie vor Augen führt. Wie bereits erwähnt, entsteht Mitleid auch ausdrucksvermittelt, über die Mimik des Gegenübers. Ist jemand nicht in der Lage, seine Gesichtszüge der Situation entsprechend zu modulieren, ist es für andere nur schwer möglich, Empathie zu empfinden.

Nach Elizabeths Tod besucht Frankenstein noch einmal den Friedhof, auf dem seine Familie begraben liegt. Er schwört, seine Schöpfung zu vernichten. Daraufhin erscheint ihm das Monster zum letzten Mal (ebd. 591):

I was answered through the stillness of night by a loud and fiendish laugh. It rung on my ears long and heavily; the mountains re-echoed it, and I felt as if all hell surrounded me with mockery and laughter. Surely in that moment I should have been possessed by frenzy, and have destroyed my miserable existence, but that my vow was heard, and that I was reserved for vengeance. The laughter died away; when a well-known and abhorred voice, apparently close to my ear, addressed me in an audible whisper-I am satisfied: miserable wretch! you habe determined to live, and I am satisfied. I darted towards the spot from which the sound proceeded; but the devil eluded my grasp. Suddenly the broad disk of the moon arose, and shone full upon his ghastly and distorted shape, as he fled with more than mortal speed.

Frankenstein kann das Monster zuerst nicht sehen, er hört nur dessen Lachen und Stimme, die ihn verspottet. Erst als der Mond plötzlich aufgeht, kann Frankenstein die Kreatur auch sehen. Auch hier hat die Gestalt wenig menschliche Attribute: Sie erfreut sich an Frankensteins Leiden. Zusätzlich wird betont, dass die äußere Erscheinung der Kreatur deformiert ist und sie sich viel zu schnell für einen Menschen bewegt.

Das Monster erscheint im ganzen Roman also sehr häufig in Verbindung mit dem Mondlicht. Der Mond kann daher beim Leser als eine Art Indikator für das Erscheinen der Kreatur wirken und somit die Spannung steigern. Es gibt jedoch auch Sequenzen, in denen das Monster auftaucht und kein Mondlicht leuchtet, z. B. beim Aufeinandertreffen mit Frankenstein in den Alpen oder bei Waltons Begegnung mit der Kreatur an Bord seines Schiffes nach Frankensteins Tod. Das ist darauf zurückzuführen, dass es zwei unterschiedliche Präsentationsweisen des Monsters im Roman gibt: Das Monster ist zugleich Täter und Opfer. In Passagen, in denen der Leser Einblick in die Gedankenwelt des Wesens bekommt, wie z. B. in den Alpen oder bei seinem letzten Auftritt auf Waltons Schiff, soll es nicht bedrohlich wirken und keine Angst, sondern Mitleid hervorrufen. Das Monster taucht nur in Verbindung mit dem Mond auf, wenn sein dämonischer Charakter betont werden soll. Aus diesem Grund wird es auch mit Sturm und Gewitter assoziiert. So begegnet Frankenstein nach dem Tod seines Bruders William seinem Geschöpf in einem starken Gewittersturm (ebd. 503) und in seiner Hochzeitsnacht (ebd. 585) wütet ein Sturm.

6.3 Der fingierte Ich-Erzähler

Auch Mary Shelley bedient sich der Darstellung aus der Innenperspektive, um dem Leser Einblick in Frankensteins Situation zu vermitteln und ein Empathieempfinden zu erleichtern. Frankenstein berichtet dem Leser selbst von seinen Erlebnissen und Gefühlen. So schildert er beispielsweise seine Verzweiflung, als er herausfindet, dass sein Geschöpf seinen Bruder getötet hat (ebd. 504):

No one can conceive the anguish I suffered during the remainder of the night, which I spent, cold and wet, in the open air. But I did not feel the inconvenience of the weather; my imagination was busy in scenes of evil and despair. I considered the being whom I had cast among mankind, and endowed with the will and power to effect purposes of horror, such as the deed which he had now done [...]

Der Leser gewinnt hier den Eindruck, als erzähle Frankenstein seine Geschichte retrospektiv aus der Ich-Perspektive. Wie bereits Todorov feststellt, ist es die Ich-Erzählperspektive, die am ehesten eine Identifizierung mit dem Protagonisten erlaubt (Todorov, *Einführung in die fantastische Literatur*, 76-77):

Es ist die erste als ‚erzählende‘ Person, die dem Leser die Identifizierung mit der handelnden Person am leichtesten macht, da ja das Pronomen ‚ich‘ allen gleichermaßen gehört. Darüber hinaus wird der Erzähler, um die Identifizierung zu erleichtern, wohl ein ‚Durchschnittsmensch‘ sein, in dem jeder (oder fast jeder) Leser sich erkennen kann. [...] Die Identifizierung, die wir evozieren, darf nicht als ein individuelles psychologisches Spiel aufgefasst werden: es ist ein Mechanismus, der dem Text immanent ist, eine strukturelle Inschrift.

Es ist jedoch äußerst wichtig zu beachten, dass *Frankenstein* eine Rahmenhandlung hat, in der Frankenstein seine Geschichte dem Polarforscher Walton erzählt. Auch Walton berichtet von seinem Erlebnis in der Ich-Perspektive. Damit gibt es im strikten Sinn nur einen einzigen Erzähler als Vermittler gegenüber dem Leser, nämlich Walton. Shelley erweckt jedoch geschickt den Eindruck, als habe der Roman drei Erzähler: Walton, Frankenstein und das Monster. Im Folgenden soll daher erläutert werden, wie dieser Eindruck beim Leser entsteht und welche Funktion diese Erzähltechnik hat.

Walton berichtet am Anfang des Romans von Frankenstein in der dritten Person: „As he said this, his countenance became expressive of a calm settled grief, that touched me to the heart. But he was silent, and presently retired to his cabin“ (Shelley, *Frankenstein*, 470). Durch diese Wiedergabe von Ereignissen in der dritten Person in den Briefen an seine Schwester wird deutlich, dass Frankensteins Gefühle durch Waltons Augen gesehen werden, dass sie eine Interpretation von Walton sind, der Rückschlüsse aus Frankensteins Mimik und Gestik zieht. Zudem wird das, was Frankenstein Walton erzählt, zu Beginn des Romans durch Anführungszeichen und Zusätze wie „er sagte“ kenntlich gemacht (ebd. 470):

[...] at length he spoke, in broken accents: ‘Unhappy man! Do you share my madness? Have you drank also of the intoxicating draught? Hear me, let me reveal my tale, and you will dash

the cup from your lips!

Such words, you may imagine, strongly excited my curiosity [...]

Frankensteins Worte sind deutlich von Waltons Überlegungen abgegrenzt. Daher gibt es keinen Zweifel daran, wer in dieser Passage der Erzähler ist. Frankensteins Emotionen werden durch seine Wortwahl und Satzstruktur offensichtlich, die vielen Fragen und kurzen Sätze machen deutlich, wie aufgewühlt er ist. Walton schreibt Frankensteins Geschichte in seinen Briefen an seine Schwester Margaret auf. Der Leser befindet sich also in der selben Situation wie Margaret: Er liest Waltons Aufzeichnungen. Aber auch die von Walton geäußerten Emotionen Frankenstein gegenüber, wie z. B. Neugier, stehen stellvertretend für den Leser, der wie Walton Frankensteins Geschichte anhört. Im späteren Verlauf der Geschichte kennzeichnet Walton Frankensteins Redebeiträge nicht mehr als solche, Anführungszeichen und Zusätze wie „er erzählte“ fallen weg. Zudem verwendet Walton auch nicht länger die dritte Person. Daher entsteht beim Leser die Illusion, als erzähle nicht mehr Walton, sondern Frankenstein selbst die Geschichte.

Anfangs gibt Frankenstein dem Leser bzw. Walton noch erklärende Zusatzinformationen wie Geburtsort, Familiensituation, etc. „I am by birth a Genovese; and my family is one of the most distinguished of that republic“ (ebd. 472). Frankenstein tritt damit offensichtlich als Erzähler auf, er gibt sogar Gründe für die Auswahl der Begebenheiten an, z. B. sagt er über seinen Vater "As the circumstances of his marriage illustrate his character, I cannot refrain from relating them" (ebd. 472). Dadurch wird dem Leser der Prozess des Erzählens vor Augen geführt: Frankenstein selbst benötigt diese Informationen nicht, er fügt sie nur an, um Walton das Verständnis seiner Situation zu erleichtern. Dadurch wird dem Leser bewusst, dass Frankensteins Erzählung an einen Zuhörer gerichtet ist, es entsteht damit nicht der Eindruck von unmittelbarem Erleben, sondern der eines reflektierten Berichts. Dies ist für die Vermittlung von Emotionen nicht so günstig, da der Leser so keinen direkten Einblick in Frankensteins Gedanken und Gefühle bekommt, er erfährt nur das, was Frankenstein selbst bereit ist, preiszugeben. Aus diesem Grund tritt Walton im Verlauf der weiteren Handlung immer mehr zurück: Er stellt keine Fragen und auch seine Reaktionen auf die Erzählung werden nicht wiedergegeben. Daher ist sich der Leser später seiner Anwesenheit nicht mehr bewusst. Waltons Präsenz beschränkt sich also nur auf den Erzählrahmen, in der Binnenhandlung tritt er nicht auf. Frankensteins komplette Erzählung ist durchgängig in der ersten Person geschrieben, Walton kennzeichnet in der Binnenhandlung an keiner Stelle, dass alles von ihm aufgeschrieben wurde und daher nicht genau Frankensteins Wortlaut wiedergibt.

Um diesen Effekt zu erzielen, fügt Shelley für den Leser wichtige Zusatzinformationen indirekt an. Frankenstein gibt keine Erläuterungen mehr für Walton wie noch zum Beginn seiner Erzählung. So wird der Leser zum Beispiel durch einen Brief von Elizabeth an Frankenstein von der Existenz Justines in Kenntnis gesetzt (ebd. 495-496):

Do you remember on what occasion Justine Moritz entered our family? Probably you do not; I will relate her history, therefore, in a few words. Madame Moritz, her mother, was a widow with four children, of whom Justine was the third. This girl had always been the favourite of her father; but, through a strange perversity, her mother could not endure her, and, after the death

of M. Moritz, treated her very ill. My aunt observed this; and, when Justine was twelve years of age, prevailed on her mother to allow her to live at our house. [...] Justine, you may remember, was a great favourite of yours [...]

Es ist höchst unwahrscheinlich, dass Frankenstein diesen Sachverhalt nicht kennt, selbstverständlich wird er sich an Justine erinnern. Der Leser jedoch kennt diese Romanfigur noch nicht, daher ist eine Erklärung nötig. Elizabeth führt diese Information also nur an, damit der Leser von Justine erfährt. Es wäre auch denkbar, dass wie zuvor Frankenstein Walton (und dadurch dem Leser) diese Erläuterung gibt. Dadurch würde dem Leser der Erzählprozess aber wieder deutlich vor Augen geführt. So wird dem Leser die Information indirekt untergeschoben und er bemerkt auf den ersten Blick nicht, dass es sich dabei um eine Erzählstrategie Shelleys handelt. In der Darstellung von Frankensteins Gefühlen werden Kommentare und eingeschobene Erläuterungen ausgespart. Der Leser glaubt Frankensteins Emotionen authentisch vermittelt zu bekommen (ebd. 464-465):

As I proceeded in my labour, it become every day more horrible and irksome to me. [...] I went to it in cold blood, and my heart often sickened at the work of my hands. Thus situated, employed in the most detestable occupation, immersed in a solitude where nothing could for an instant call my attention from the actual scene in which I was engaged, my spirits became unequal; I grew restless and nervous. Every moment I feared to meet my persecutor. Sometimes I set with my eyes fixed to the ground, fearing to raise them, lest they should encounter the object which I so much dreaded to behold. I feared to wander from the sight of my fellow creatures, lest when alone he should come to claim his companion.

Der Leser hat hier den Eindruck, Frankensteins missliche Lage unmittelbar mitzuerleben, das einzige, was noch Distanz zu erzeugen scheint, ist die Verwendung des *Simple Past*, wodurch die retrospektive Erzählhaltung verdeutlicht wird. Shelley erweckt aber den Eindruck, dass Frankensteins Schrecken selbst nach Ablauf einer gewissen Zeit immer noch ungebrochen ist. Der Leser kann also auch so auf die Intensität von Frankensteins Angst in diesen Momenten schließen.²

² Wie Käte Hamburger argumentiert, hat das Präteritum in narrativen Texten nicht die Funktion, Vergangenes darzustellen: „Die Bedeutungsveränderung aber besteht darin, dass das Präteritum seine grammatische Funktion, das Vergangene zu bezeichnen, verliert“ (Hamburger, *Logik der Dichtung*, 61). Die Funktion des Präteritums besteht nach Hamburger darin, das Geschehene zu vergegenwärtigen. Vergangenheit wird immer im Bezug auf den Betrachter definiert, wie Hamburger erläutert, ist die Zeit der epischen Handlung nicht auf eine reale ich-Origo, sondern auf eine fiktionale bezogen. Daher kann das Präteritum in epischen Texten auch etwas Gegenwärtiges beschreiben (ebd. 70).

In *Frankenstein* gibt es jedoch einen festgelegten Standort der fiktiven Person: Frankenstein berichtet Walton definitiv in der Retrospektive und Walton legt die Erzählung retrospektiv in Briefen nieder. Wie Hamburger einräumt, ist „ein besonders deutlich hervortretender Zug des Brief- und Tagebuchromans [...] dass das Präteritum des Ich-Romans kein episches Präteritum [...] sondern ein echtes, existenzielles, grammatisches, das den wie immer fingierten Ort des Schreibers in der Zeit angibt“ (ebd. 251).

Wie bereits oben erläutert, nimmt Frankenstein eine Sonderstellung ein, weil Shelley den Leser vergessen lässt, dass es sich um eine retrospektiv erzählte Geschichte in Briefform handelt. Somit hat der Leser den Eindruck, als habe das *Simple Past* in Frankenstein eine vergegenwärtigende Funktion, durch die Wahl der Tempusform wird keine Distanz zum Vergangenen erzeugt.

Frankensteins Geschichte wird dem Leser erst durch Waltons Wiedergabe zugänglich. Der Erzählerbericht wird jedoch als quasi von Frankenstein direkt vermittelt angesehen, weil Walton in der Binnenhandlung nicht auftritt. Dem Leser ist daher die Existenz der Erzählerfigur Walton nur marginal bewusst. Walton verbürgt sich aber dafür, die Erzählung wortgetreu wiederzugeben (ebd. 472):

I have resolved every night, when I am not imperatively occupied by my duties, to record, as nearly as possible in his own words, what he has related during the day. If I should be engaged, I will at least take notes.

Dennoch ist nicht auszuschließen, dass die Erzählung durch Walton gefiltert ist. Dasselbe gilt auch für die Geschichte des Monsters, die in Frankensteins Bericht eingebettet ist. Diese Geschichte wird auch zuerst durch Frankenstein nacherzählt, und dann noch einmal von Walton reproduziert. Walton bemüht sich jedoch, dem Leser die Illusion zu geben, Frankenstein erzähle seine Geschichte selbst. Ein weiteres Indiz dafür, dass der Roman jedoch nur von Walton erzählt wird, ist die Tatsache, dass alle drei Erzählungen in derselben Sprache verfasst sind, die Sprache von Frankenstein und der Kreatur unterscheiden sich nicht von der Waltons. Der ganze Roman zeichnet sich durch eine Homogenität des Erzählens aus.

Die Rahmenhandlung erfüllt noch eine andere Funktion. Nach Trautwein wird dem Leser durch die Rahmenerzählung deutlich, dass Frankenstein die schreckenerregenden Ereignisse überlebt haben muss (Trautwein, *Erlesene Angst*, 83-84):

Gleichzeitig kann der Rahmenteil zu Beginn dem Leser eine Sicherheitsgarantie für den Helden geben. Ein Ich-Erzähler z. B. muss das Schauergeschehen, das er im nachhinein darstellt, überlebt haben.

Der Leser hat zwar dadurch die Gewissheit, dass Frankenstein überlebt hat, aber der Schrecken wird durch einen ganz anderen Faktor vergrößert: Durch die retrospektive Erzählhaltung wird dem Leser klar, dass der Ablauf der Ereignisse unabwendbar und unveränderlich ist. Dies lässt keinen Platz für Hoffnung, all das Unglück ist vorher festgeschrieben. Daher erzeugt diese Erzähltechnik eine fast schon fatalistische Grundhaltung beim Leser.

Trautwein behauptet ferner, dass durch eine Rahmenerzählung ein Sicherheitsabstand des Lesers zum Geschehen aufgebaut wird, "diese Konstellation stellt den Sicherheitsabstand, der zwischen dem ungefährdeten Leser und dem Schergeschehen herrscht, im Werk selbst an den fiktionalen Zuhörern dar" (ebd. 83). In der Rahmenhandlung erzählt Frankenstein seine Geschichte Robert Walton aus der Retrospektive. Diese Distanz zum Geschehen wird aber durch eine andere Erzähltechnik wieder aufgelöst: Walton taucht nur in der Rahmenhandlung als Zuhörer auf, in Frankensteins Erzählung ist er faktisch nicht vorhanden, der Leser ist sich seiner Existenz daher nur am Rande bewusst. Frankensteins Grauen gegenüber seinem Werk ist ungebrochen. Auch der zeitliche Abstand zwischen Erzählen und Erleben tut der Intensität der Darstellung keinen Abbruch, Frankenstein scheint alle Situationen noch einmal neu zu durchleben.

In *Frankenstein* wird durch die retrospektive Erzählweise ein Informationsvorsprung beim Leser erzeugt. Gleich zu Beginn des Romans erscheint die gigantische Gestalt des Monsters in der Polarlandschaft (Shelley, *Frankenstein*, 467). Erst dann taucht Frankenstein auf, der seine Geschichte erzählt. Auch Frankensteins Bemühungen, im Nachhinein seine Handlungsweisen auf das Wirken übernatürlicher Mächte wie „omen“, „chance“ oder „angel of destruction“ (ebd. 480-484) zurückzuführen, lässt den Leser darauf schließen, dass Frankensteins Experimente ein böses Ende nehmen werden. Damit kann der Leser die Situation besser als Frankenstein einordnen, der zu Beginn seiner Forschung noch glaubt, etwas Wundervolles zu erschaffen (ebd. 488):

Life and death appeared to me ideal bounds, which I should first break through, and pour a torrent of light into our dark world. A new species would bless me as its creator and source; many happy and excellent creatures would owe their being to me. No father could claim the gratitude of his child so completely as I should deserve theirs.

Der Leser empfindet daher von Anfang an Mitleid für Frankenstein, der aus edler Absicht handelt und alles verliert, was ihm etwas bedeutet. Dieses Mitleidsgefühl wird dadurch verstärkt, dass alles bereits geschehen ist und das Unheil somit nicht mehr abzuwenden ist.

Auch der Mord an Elizabeth wird dem Leser durch die Retrospektive vorher angedeutet. Als Frankenstein sich endgültig weigert, dem Monster eine Gefährtin zu erschaffen und seine bereits begonnene Arbeit zerstört, droht ihm das Monster „I shall be with you on your wedding-night“ (ebd. 567). Frankenstein interpretiert diese Äußerung als Angriff auf sein eigenes Leben, er zieht nicht in Betracht, dass das Monster Elizabeth töten will. Im Nachhinein weiß er natürlich um seinen Irrtum und erzählt (ebd. 583):

Great God! If for one instant I had thought what might be the hellish intention of my fiendish adversary, I would rather have banished myself for ever from my native country, and wandered a friendless outcast over the earth, than have consented to this miserable marriage. But, as if possessed by magic powers, the monster had blinded me to his real intentions; and when I thought that I had prepared only my own death, I hastened that of a far dearer victim.

Dem Leser wird dadurch klar, dass sich die Bedrohung auf Elizabeth richtet. Er weiß damit mehr als Frankenstein zum damaligen Zeitpunkt. Somit erahnt er den Angriff des Monsters, kann ihn aber nicht verhindern: Der Informationsvorsprung dient dazu, dem Leser Frankensteins Situation besser vor Augen zu führen, um ein größeres Empathieempfinden zu ermöglichen. Auffällig an dieser Passage ist wiederum, dass Frankenstein seiner Kreatur übernatürliche Kräfte zuschreibt. Dadurch wird die Bedrohlichkeit des Wesens gesteigert: Es verfügt nicht nur über immense physische Kräfte, sondern kann Personen in seiner Nähe auch in ihrer Wahrnehmung beeinträchtigen.

6.4 Angst und Erschrecken: Plötzlichkeit als Auslöser der Angst

Viele Autoren haben die Beobachtung gemacht, dass Angst und Plötzlichkeit in einem engen Zusammenhang stehen. So schreibt beispielsweise Gray „Plötzlichkeit ist ganz allgemein ein wichtiger Faktor für die Wirksamkeit eines Reizes, Angst auszulösen“ (Gray, *Angst und Stress*, 20). Kierkegaard sieht im Plötzlichen einen Aspekt des Dämonischen in der Reflektion auf die Zeit, wenn er schreibt „Das Dämonische ist das Plötzliche“ (Kierkegaard, *Der Begriff der Angst*, 599). Bernsen unterscheidet Angst und Schrecken definitorisch voneinander, indem er Schrecken in Verbindung mit Plötzlichkeit bringt (Bernsen, *Angst und Schrecken*, 21):

Der Schrecken äußert sich im Reflex des Hoch-, Zurück- bzw. Zusammenfahrens. Er enthält das Moment der Plötzlichkeit. Der Schrecken ist eine unerwartete, heftige und konzentrierte Angst, die den ‚psychophysischen Alarm‘ des Erlebenden überfordert, bzw. auf brutale Weise seine Lebenskräfte mobilisiert. Im Schrecken drückt sich die unmittelbare Nähe der Bedrohung aus.

Diese Unterscheidung geht auf Heidegger zurück, der Plötzlichkeit als einen Auslöser von Entsetzen begreift (Heidegger, *Sein und Zeit*, 142):

Die konstitutiven Momente des vollen Furchtphänomens können variieren. Damit ergeben sich verschiedene Seinsmöglichkeiten des Fürchtens. Zur Begegnisstruktur des Bedrohlichen gehört die Näherung in der Nähe. Sofern ein Bedrohliches in seinem ‚zwar noch nicht, aber jeden Augenblick‘ selbst plötzlich in das besorgende In-der-Welt-Sein hereinschlägt, wird die *Furcht* zum *Erschrecken*. Am Bedrohlichen ist sonach zu scheiden: die nächste Näherung des Drohenden und die Art des Begegnens der Näherung selbst, die Plötzlichkeit. Das Wovor des Erschreckens ist zunächst etwas Bekanntes und Vertrautes. Hat dagegen das Bedrohliche den Charakter des ganz und gar Unvertrauten, dann wird die Furcht zum *Grauen*. Und wo nun gar ein Bedrohendes im Charakter des Grauenhaften begegnet und zugleich den Begegnischarakter des Erschreckenden hat, die Plötzlichkeit, da wird die Furcht zum *Entsetzen*.

Obwohl im Kontext dieser Arbeit nicht diese definitorische Differenzierung von Angst und Schrecken angestrebt wird, ist es bedeutsam darauf hinzuweisen, dass eine Verbindung von Angst und Plötzlichkeit besteht.

Gerade in Mary Shelleys Roman *Frankenstein* spielt das Plötzliche eine besondere Rolle. Die Begegnungen von Frankenstein mit der von ihm geschaffenen Kreatur stehen allesamt unter dem Aspekt des Unerwarteten und Erschreckenden. Dies wird schon in der ersten Nacht, in der Frankenstein die Kreatur zum Leben erweckt, deutlich: „by the glimmer of the half extinguished light, I saw the dull eye of the creature open“ (Shelley, *Frankenstein*, 490). Das Öffnen des Auges kommt sowohl für Frankenstein, als auch für den Leser unerwartet. Frankenstein hat bereits zuvor viele Experimente durchgeführt, so dass er nicht sicher sein kann, dass gerade dieses gelingt. Frankenstein wendet sich rasch ab und versucht zu schlafen. Als er jedoch mitten in der Nacht aufwacht, hat er sofort wieder den Anblick des Monsters vor sich „I started from my sleep with

horror [...] I beheld the wretch“ (ebd. 490-491). Hier ist bereits das Aufwachen kein Akt der Ruhe und Gemächlichkeit mehr, sondern erfolgt abrupt und plötzlich. Zudem ist es gepaart mit dem unerwarteten Anblick des Monsters, Frankenstein hat nicht damit rechnen können, beim Aufwachen gleich als erstes seine Kreatur zu sehen.

Dieses Moment der Plötzlichkeit zieht sich durch den gesamten Roman, immer wieder, wenn Frankenstein es nicht erwartet, sucht ihn das Monster heim. So auch, als Frankenstein wieder zurück zu seiner Familie nach Genf reist. Seit der Erschaffung des Monsters sind zwei Jahre vergangen, in denen Frankenstein nichts über den Verbleib des Monsters gehört hat. Er vermutet es auch nicht in der Nähe von Genf, da es sehr unwahrscheinlich ist, dass die Kreatur von Ingolstadt aus eigenem Antrieb nach Genf gereist sein könnte. So ist es umso überraschender, als Frankenstein während eines Gewitters die Gestalt erblickt (ebd. 503):

A flash of lightning illuminated the object, and discovered its shape plainly to me; its gigantic stature, and the deformity of its aspect, more hideous than belongs to humanity, instantly informed me that it was the wretch, the filthy demon, to whom I had given life.

Das Moment der Plötzlichkeit wird hier durch den Blitz erzeugt, in dessen Licht Frankenstein das Monster sieht. Das Entsetzen wird auch noch dadurch verstärkt, dass sich die Kreatur an der Stelle befindet, an der Frankensteins Bruder William ermordet worden ist. Dadurch wird Frankenstein mit einem Schlag bewusst, dass das Monster der Mörder seines Bruders sein muss.

Nach dem Mord an William und der Hinrichtung von Justine sucht Frankenstein Vergessen in der erhabenen Natur. Er beschließt, den Mont Blanc zu besteigen. Selbst in der absoluten Einsamkeit der Berge begegnet er plötzlich einer Gestalt (ebd. 519):

I suddenly beheld the figure of a man, at some distance, advancing towards me with superhuman speed [...] his stature, also, as he approached, seemed to exceed that of man. I was troubled: a mist came over my eyes, and I felt a faintness seize me; but I was quickly restored by the cold gale of the mountains. I perceived, as the shape came nearer (sight tremendous and abhorred?) that it was the wretch whom I had created. I trembled with rage and horror [...]

Auch hier ist es wieder das Moment des Unerwarteten, das den Schrecken auslöst. Es ist schon sehr unwahrscheinlich, in dieser einsamen Gegend überhaupt einer Person zu begegnen, und daher ist das Auftauchen des Monsters extrem ungewöhnlich. Beängstigend ist auch der Faktor, dass Frankenstein weiß, dass das Monster noch lebt und auf Rache sinnt, er aber nicht einschätzen kann, wann es das nächste Mal auftauchen wird und was es tun wird. McReynolds bezeichnet so eine Situation als Inkongruenz bezüglich der Zukunft (McReynolds, *Assimilation and Anxiety*, 53):

Incongruence of the *future* – this occurs when one has strong doubts about a future vent; and cannot know the outcome until at some time in the future; it is typically referred to, in the psychological literature, as *uncertainty*.

Frankenstein tut nichts, um weitere Angriffe des Monsters zu verhindern, er verfolgt es nicht oder informiert auch nicht Freunde oder Behörden. Daher ist das Monster wie eine Zeitbombe, Frankenstein ahnt, dass es wieder zuschlagen wird, kennt aber weder Ort noch Zeitpunkt.

Frankensteins Hochzeitsnacht steht ebenfalls unter dem Schatten des plötzlichen Erscheinens des Monsters. Er hat die Warnung des Monsters auf sich bezogen, daher trifft es ihn völlig unerwartet, als er auf einmal Elizabeth schreien hört und er dann realisiert, dass das Monster sie angegriffen hat (Shelley, *Frankenstein*, 586):

'Oh! Peace, peace, my love,' replied I; 'this night, and all will be safe: but this night is dreadful, very dreadful.' I passed an hour in this state of mind, when suddenly I reflected how fearful the combat which I momentarily expected would be to my wife, and I earnestly entreated her to retire, resolving not to join her until I had obtained some knowledge as to the situation of my enemy. She left me, and I continued some time walking up and down the passages of the house, and inspecting every corner that might afford a retreat to my adversary. But I discovered no trace of him, and was beginning to conjecture that some fortunate chance had intervened to prevent the execution of his menaces, when suddenly I heard a shrill and dreadful scream. It came from the room into which Elizabeth had retired. As I heard it, the whole truth rushed into my mind, my arms dropped, the motion of every muscle and fibre was suspended; I could feel the blood trickling in my veins, and tingling, in the extremities of my limbs. This state lasted but for an instant; the scream was repeated, and I rushed into the room.

Das stundenlange, ergebnislose Warten wird hier kontrastiert mit der Geschäftigkeit und Eile, die ausbricht, als Frankenstein die Wahrheit erkennt. Trotz aller Eile kommt er zu spät, Elizabeth ist tot und das Monster wieder einmal entkommen. Als Folge dieser Greuelthat stirbt auch Frankensteins Vater.

Als Frankenstein nachts am Grab seines Vaters trauert, glaubt er sich allein. Umso größer ist daher sein Schrecken, als er unerwartet das grauenvollen Lachen des Monsters hört (ebd. 591):

I was answered through the stillness of night by a loud and fiendish laugh. It rung on my ears long and heavily; the mountains re-echoed it, and I felt as if all hell surrounded me with mockery and laughter. Surely in that moment I should have been possessed by frenzy, and have destroyed my miserable existence, but that my vow was heard, and that I was reserved for vengeance. The laughter died away; when a well-known and abhorred voice, apparently close to my ear, addressed me in an audible whisper – I am satisfied: miserable wretch! you have determined to live, and I am satisfied. I darted towards the spot from which the sound proceeded; but the devil eluded my grasp. Suddenly the broad disk of the moon arose, and shone full upon his ghastly and distorted shape, as he fled with more than mortal speed.

Es ist auffällig, dass das Monster immer gerade dann erscheint, wenn Frankenstein eigentlich Ruhe und Einsamkeit sucht. Das Monster lässt ihm somit keine Möglichkeit, sich zurückzuziehen: Gerade an entlegenen Stellen zu nächtlicher Stunde ist Frankenstein nicht vor ihm sicher.

Bohrer sieht die Erzeugung von Schrecken durch den Einsatz von Plötzlichkeit als Element der Romantik (Bohrer, *Plötzlichkeit*, 80):

Es war aber erst die romantische Imagination, die den antizipatorischen Augenblick als Sprung in das wenige Augenblicke vorher noch Unbekannte so begriff, dass eine aktuelle Ästhetik des

Unbekannt, dass unsere Furcht auch davor dort unmittelbar Nahrung findet.

In der Tat ist es auffällig, dass in der *Gothic Novel* der Aufklärung und der Vorromantik noch nicht so mit dem Phänomen der Plötzlichkeit gearbeitet wird. Erst *Frankenstein* markiert den Einsatz dieser Darstellungstechnik in das Formelinventar des Schauerromans.

Frankenstein stellt sowohl hinsichtlich der angsterregenden Inhalte als auch der Darstellungstechniken ein Novum dar. Erstmals wird die Bedrohung nicht durch übernatürliche oder wie bei Radcliffe scheinbar übernatürliche Gestalten verkörpert, sondern durch eine im Roman reale Figur. Als Erklärung für den Entstehungsprozess des Monsters werden von Shelley zwar übernatürliche Erklärungsansätze suggeriert, letztendlich unterscheidet sich die Kreatur von übernatürlichen Widersachern wie dem Teufel oder bösen Geistern dadurch, dass sie denselben physikalischen Gesetzen wie die anderen Romanfiguren unterworfen ist. Das Monster kann sich nicht in Luft auflösen oder jemanden durch Kraft der Magie töten, es verübt seine Greueltaten mit brachialer Gewalt. Die Angst, die es auslöst, verläuft daher nach anderen Mechanismen als die, die von der Alphonso Statue in *The Castle of Otranto*, vom Teufel in *The Monk* oder von dem unheimlichen Mönch in *The Italian* ausgelöst wird. Sind Protagonisten wie Leser erst einmal von der Existenz des Monsters überzeugt, gibt es keine Inkongruenz des Kategoriensystems mehr und der Schrecken entwickelt sich daraus, dass das Monster für alles steht, das primär in jedem Angst auslöst: Mord, Hinterlist, Willkür, Gewalt etc. Auf dieser Ebene ist das Monster eher vergleichbar mit der Angst, die in den anderen Romanen durch die Inquisition und Protagonisten wie Schedoni oder Ambrosio ausgelöst wird.

Unter dieser Prämisse wird die Notwendigkeit erkennbar, eine Erzählstrategie zu wählen, die den Leser zwingend von der Glaubwürdigkeit des Schöpfungsprozesses des Monsters und der daraus entstehenden Krisensituation überzeugt. Empathie beim Leser kann nur dann entstehen, wenn dieser Frankensteins Gewissensbissen und seiner misslichen Lage teilhaftig wird. Dafür sind zwei Faktoren maßgebend: Zum einen der Eindruck der Unmittelbarkeit der Ereignisse und zum anderen die Ich-Perspektive. Wie bereits erwähnt, wird der Leser dahingehend gelenkt, dass er den Erzählrahmen vergisst und die Ereignisse mit Frankenstein noch einmal durchlebt. Die Erzählhaltung ist zwar retrospektiv, dem Leser ist dies jedoch während Frankensteins Erzählung nicht länger bewusst, da keine Unterbrechungen Waltons erfolgen und auch keinerlei Einschübe das Geschehen auf dem Schiff in der Arktis berücksichtigen. Damit kommt es zu keiner distanzschaffenden Unterbrechung der Erzählkontinuität und einer damit verbundenen Entlassung des Lesers aus der Erzählatmosphäre. Zudem begünstigt die Ich-Erzählperspektive die situationsvermittelte Empathie, denn wer könnte besser Frankensteins Leiden schildern als Frankenstein selbst. Der Leser bekommt somit einen direkten Einblick in Frankensteins Gefühlsleben. Die Tatsache, dass es eigentlich Walton ist, der erzählt und Frankensteins Bericht nur wiedergibt, wird dem Leser nicht bewusst.

7. Die personale Verkörperung der Angst: *Melmoth the Wanderer*

Auch in *Melmoth the Wanderer* werden die Protagonisten mit Ängsten konfrontiert, die sich mit Hilfe von Lerntheorie und kognitiver Psychologie erklären lassen. Neu ist die Darstellungsstrategie: Anders als bei den bisher analysierten Romanen verwendet Maturin nicht nur eine Erzählerfigur, sondern setzt eine Vielzahl von Erzählern und Perspektiven ein. Im Folgenden soll zunächst geklärt werden, wie Angst vor dem Wanderer aufgrund von kognitiven Inkongruenzen aufgebaut wird und wie dann diese Angst auf Elemente wie die Raumdarstellung oder Musik übertragen wird. In einem letzten Schritt wird analysiert, inwiefern durch die Präsentation der potentiell angsterregenden Sequenzen eine Übertragung der Emotionen auf den Leser ermöglicht wird. Dabei wird die Betrachtung der Erzählperspektive besonders wichtig sein.

7.1 Das Übernatürliche in der Gestalt des Wanderers

In Charles Maturins Roman *Melmoth the Wanderer* ist das Übernatürliche mit der Gestalt des Wanderers gleichzusetzen. Er verfügt über Fähigkeiten, die ihn deutlich von den anderen Romanfiguren unterscheiden und ihn dadurch angsterregend erscheinen lassen. Er lebt 150 Jahre (Maturin, *Melmoth the Wanderer*, 18, 26, 538ff), kann sich durch die Kraft seiner Gedanken an jeden Ort versetzen (ebd. 44, 538), er kann verschlossene Räume betreten (ebd. 538), Naturgewalten wie z. B. Stürme können ihm nichts anhaben (ebd. 538) und er hat unermessliches Wissen erlangt (ebd. 499).

Äußerlich unterscheidet sich der Wanderer nur durch seine Augen von den anderen Romanfiguren. Bis auf die Augen wird sein Aussehen gar nicht beschrieben, es scheint nicht von Bedeutung. Melmoths Augen jedoch sind so bemerkenswert, dass sie von jedem der Erzähler des Romans detailliert geschildert werden. John Melmoth sagt über sie "*the eyes [...] were such as one feels they wish they had never seen, and feels they can never forget*" (ebd. 17-18). Stanton schildert die Augen sogar als übernatürlich, er schreibt: "*the horrible fascination of that unearthly glare*" und dass die Augen ein "*most fearful and preternatural lustre*" ausstrahlen (ebd. 34). Auch laut Moncada haben die Augen etwas Unmenschliches: "*I felt that I had never beheld such eyes blazing in a mortal face,-in the darkness of my prison, I held up my hand to shield myself from their preternatural glare*" (ebd. 227). Melmoths Augen sind sogar in der Dunkelheit erkennbar, sie strömen ein so starkes Licht aus, dass Moncada seine Augen schützen muss. Erst in „The Tale of the Indians“ gibt der auktoriale Erzähler eine Erklärung für Melmoths beängstigenden Blick (ebd. 325):

They again encountered that singular expression of the features, (the eyes particularly), which no human glance could meet unappalled. Accustomed to look on and converse with all things revolting to nature and to man,-for ever exploring the mad-house, the jail, or the Inquisition,-the den of famine, the dungeon of crime, or the death-bed of despair,-his eyes had acquired a light and a language of their own-a light that none could gaze on, and a language that few dare understand.

Melmoth hat im Lauf seiner Versuche, jemanden zu finden, der den Platz mit ihm tauscht, so viele schreckliche Situationen erlebt, dass seine Augen dadurch einen abgeklärten Glanz bekommen haben: es gibt nichts mehr, das bei ihm Emotionen auslösen könnte.

Diese Eigenschaften sind für die anderen Romanfiguren rational nicht erklärbar und grundsätzlich nicht mit dem bestehenden Kategoriensystem vereinbar: Ein Mensch kann nicht über diese Fähigkeiten verfügen. Daher empfinden alle Angst vor dem Wanderer. Dies wird schon zu Beginn des Romans deutlich, als John Melmoths Onkel an der Angst vor dem Wanderer stirbt. John beschreibt den Tod seines Onkels folgendermaßen: "and such a man to die of a fright-a ridiculous fright, that a man living 150 years ago is alive still, and yet-he is dying" (ebd. 18-19). Besonders wichtig ist auch, dass der Onkel mehrfach als rationale, nicht abergläubische Person charakterisiert wird (ebd. 18, 23, 24). Der Wanderer wird somit gleich von Anfang an als zwar übernatürliche, aber auch als in der Welt der Romanfiguren existierende Gestalt eingeführt. Melmoth ist kein Hirngespinnst der Leute, die ihn sehen, er ist als Person anwesend und kann seine Opfer nicht nur psychisch, sondern auch physisch bedrohen. Die körperliche Bedrohlichkeit erschließt sich dem Leser in der Begegnung John Melmoths mit dem Wanderer: Er träumt von ihm, beim Aufwachen stellt er fest, dass er Prellungen und Blutergüsse am Arm hat (ebd. 60). Ein weiterer angsterzeugender Faktor ist auch, dass es sich bei dem Wanderer um ein Familienmitglied handelt, die Tatsache, dass eine Bedrohung von einem nahen Angehörigen ausgeht, verstärkt die Gefahr, die von dieser Person verkörpert wird, ungemain. Auch dies ist auf eine Inkongruenz im Kategoriensystem zurückzuführen. Die Kategorie ‚Familienmitglieder‘ beinhaltet im allgemeinen positiv konnotierte Gefühlsattribute wie ‚Integrität‘, ‚Zuneigung‘ oder ‚Solidarität‘. ‚Bedrohung‘ ist im allgemeinen kein Begriff, der einem Familienmitglied zugeordnet sein dürfte. Conrad sieht die Gefahr, die von einem engen Angehörigen ausgeht, auch als eines der Charakteristika des Schauerromans: „Die Angst und Schrecken evozierende Bedrohung der Welt des Familiaren geht im Schauerroman stets von Personen aus, die zu uneingeschränkter Willkür fähig sind“ (Conrad, *Die literarische Angst*, 38).

Die Angst, die die Romanfiguren vor Melmoth empfinden, wird allmählich gesteigert. Zuerst gehen sie davon aus, dass er eine ganz normale Person ist. Dann jedoch ergeben sich Unstimmigkeiten. Anfangs fallen die unheimlichen Augen des Wanderers auf, dann gibt es weitere Einzelheiten, die sich die in einer ausweglosen Lage befindlichen Charaktere nicht erklären können, wie z. B. die Tatsache, dass der Wanderer ihre verschlossenen Zellen ohne Probleme betreten kann, oder dass er von längst vergangenen Zeiten redet, als sei er dabei gewesen (Maturin, *Melmoth the Wanderer*, 228). Penzold sieht dies als eine Strategie, den Leser an die Existenz des Übernatürlichen heranzuführen (Penzoldt, *Die Struktur der Gespenstergeschichte*, 24):

Unsere Aufgabe ist es, zu untersuchen, welche Techniken angewandt werden können, den Glauben an das Übernatürliche beim Leser hervorzurufen, diese ‚Einstellung des Unglaubens‘ zu erreichen. Die meisten Autoren arbeiten mit Schattierungen, sie spielen zuerst vage und dann immer deutlicher auf die Klimax an. In einer typischen Gespenstergeschichte gibt es zuerst ein Ereignis, das auf die Anwesenheit eines Geistes hinweist, darauf erscheint das Gespenst, wird aber als solches nicht erkannt, und schließlich kann die Anwesenheit des Übernatürlichen nicht mehr geleugnet werden und die Geschichte erreicht ihre Klimax.

Die Erfahrung des Schreckens nimmt mit der Zeit zu. Zunächst empfinden die Romanfiguren Verwunderung, danach Unbehagen und erst, wenn sich die unerklärlichen Phänomene stark häufen, äußern sie Anzeichen von Furcht. Kleine Unstimmigkeiten in Melmoths Person können noch ignoriert werden, treten diese Unstimmigkeiten jedoch vermehrt und in einem kurzen Zeitraum auf, entsteht Angst. Trautwein bezeichnet diese Technik als ‚wechselseitige Intensivierung der Schauerelemente‘ (Trautwein, *Erlesene Angst*, 26):

So verstärken sich alle Schauerelemente [...] gegenseitig. Einzelne dieser Elemente würde der Leser in einem anderen Kontext kaum beachten. Erst ihr gehäuftes Auftreten lenkt seine Aufmerksamkeit auf den Schauercharakter des Geschehens: wechselseitige Intensivierung der Schauerelemente.

McReynolds deutet die Anhäufung von kleinen Unstimmigkeiten als eine Möglichkeit, wie ein „cognitive backlog“ entstehen kann: Die betroffene Person kann diese Vielzahl unstimmgiger Informationen nicht schnell genug verarbeiten und bekommt daher Angst. Dieser „cognitive backlog“ entsteht (McReynolds, *Assimilation and Anxiety*, 59):

By the rapid, relentless, ongoing occurrence of percepts which have a kind or degree of incongruence that could readily be resolved under a more normal pace, but which build up due to the absence of sufficient opportunities for resolution.

Die Eigenschaften des Wanderers sind nach McReynolds aber auch noch aus einem anderen Grund angsterregend: sie sind dem Bereich der Deassimilation zugeordnet. Deassimilation ist folgendermaßen definiert: „The word ‘deassimilated’ will be used to refer to perceptual content that has previously been assimilated, but which now, by further cognitive manipulations, becomes unassimilated“ (ebd. 47).

Deassimilation bedeutet also, dass eine bestimmte Information über Jahre hinweg fest in einer Kategorie verankert war und dann plötzlich aufgrund einer neuen Wahrnehmung nicht mehr an diesen Platz passt. Im Falle des Wanderers haben die Romanfiguren über Jahre angenommen, dass niemand sich mittels ihrer Willenskraft an jeden beliebigen Ort versetzen kann, niemand über unendliches Wissen verfügt oder niemand 150 Jahre alt werden kann. Diese Einschätzungen werden durch die Gestalt des Wanderers mit einem Schlag revidiert und die Protagonisten müssen sich eingestehen, dass es doch jemanden gibt, der diese Fähigkeiten besitzt. McReynolds geht weiterhin davon aus, dass Deassimilation zu den stärksten Angstreaktionen überhaupt führt (ebd. 64):

It is through this process, I suggest, that instances of extreme anxiety, to the degree of attacks of sheer panic, such as are seen in psychopathology, typically occur. Over a period of years an individual assimilates countless percepts in certain categories, which as a consequence become extremely stable. When new percepts nevertheless contradict identifying attributes on these categories, the categories may quite suddenly become untenable, resulting in the deassimilation of the perceptual material previously assigned to them.

Diese extreme Angstreaktion ist darauf zurückzuführen, dass die deassimilierte Information über lange Zeit hinweg problemlos in das Kategoriensystem eingeordnet war und dadurch die Stabilität des Systems erhöht hat. Wird diese Information als ungültig abgestoßen, bricht das ganze Kategoriensystem zusammen.

Aus diesen Gründen empfinden alle Romanfiguren ausnahmslos bei ihren Begegnungen mit dem Wanderer Angst. Für den Leser wird der Schrecken noch dadurch gesteigert, dass sogar Isidora, die Melmoth liebt und heiratet, vor ihm Angst verspürt (vgl. Maturin, *Melmoth the Wanderer*, 347, 373). Elinor ist die erste Protagonistin, die von Melmoths Teufelspakt erfährt. Durch die Figur Elinors und „The Lover's Tale“ gelangt auch der Leser zu diesen Informationen. Als Elinor Melmoths Geschichte gehört hat, trägt dieses Verständnis nicht dazu bei, die Angst vor ihm zu mindern, sie fühlt erst recht Angst (ebd. 500):

Diese Angst hat ihren Ursprung in der Tatsache, dass der Wanderer uneingeschränkte Macht über die anderen Romanfiguren hat, Conrad schreibt dazu (Conrad, *Die literarische Angst*, 39):

Der ‚gothic villain‘ wird erst schurkisch durch seine scheinbar absolute Eigengesetzlichkeit. Maturins Melmoth erreicht völlig die Dimensionen des Allgegenwärtigen und Allmächtigen. Die Figur des Schurken beschwört in manischer Weise die Angst vor einer jeglicher Rechtsstaatlichkeit entzogenen autokratischen Omnipotenz.

Wie auch in Lewis *The Monk* wird in *Melmoth the Wanderer* das in der Romanwelt real existierende Übernatürliche in Gestalt des Wanderers mit einem scheinbaren Übernatürlichen, für das es eine rationale Erklärung gibt, kontrastiert. Als Beispiele für diesen gezielten Einsatz des *explained supernatural* sollen zwei Passagen aus Moncadas Erzählung angeführt werden. Alonzo will sich ganz dem Klosterleben zuwenden, wenn im Klostersgarten eine Quelle austrocknet und ein Baum verdorrt. Diese Ereignisse treten tatsächlich ein und werden von den Mönchen als Wunder interpretiert. Später bekennt jedoch einer der Mönche auf dem Sterbebett, dieses Wunder verursacht zu haben (Maturin, *Melmoth the Wanderer*, 104; 113). Später erscheinen Alonzo auch sonderbare, in Feuer gekleidete Gestalten, die er als Geister einstuft. Tatsächlich handelt es sich aber um mit Phosphor bemalte Mönche (ebd. 153). Gerade durch den Kontrast von erklärbaren und unerklärbaren Phänomenen wirken die unerklärbaren Phänomene noch beängstigender, weil der Leser sich zunächst noch auf seine Ratio verlassen kann, dann aber das Scheitern seiner Kausalvorstellungen erlebt. Zudem wird der Glaube des Lesers an die Existenz des Übernatürlichen dadurch bekräftigt, dass der Eindruck entsteht, dass mancher übernatürliche Spuk nur inszeniert ist, der Wanderer aber keine Figur ist, für die es eine logische Erklärung gibt.

7.2 Herr über die Gewalten: Die Interaktion von Melmoth mit der Natur

Der Wanderer ist also allein schon durch seine besonderen Fähigkeiten angsterregend. Zudem wird er im Roman mit bestimmten Dingen assoziiert, auf die der Leser dann die Angst, die er vor dem Wanderer empfindet, überträgt. So gehen dem Erscheinen des Wanderers häufig Sturm, Gewitter oder andere Naturgewalten voraus. Kullmann ist diese Funktion der Naturdarstellung aufgefallen, ohne sie lerntheoretisch zu interpretieren (Kullmann, *Vermenschlichte Natur*, 293):

Nun lässt sich im Roman Maturins jedoch auch ein Komplex von Naturerscheinungen ausmachen, dem eine festgehende Bedeutung zukommt, nämlich solcher Naturformen, die eindeutig auf ‚das Böse‘ verweisen. Sie tauchen stets im Zusammenhang mit der Titelgestalt auf.

Besonders signifikant ist auch, dass jeder der interpolierten Geschichten ein Sturm vorangeht. Kullmann schreibt dazu (ebd. 260):

Eine Korrespondenz besonderer Art besteht zwischen diesem Naturbild und dem weiteren Inhalt des Romans: Die Schilderung bereitet die folgenden ‚düsteren‘ Geschichten vor. [...] die in die Romanhandlung eingelagerten Geschichten dieses Romans, die erzählt oder in alten Manuskripten gelesen werden, werden von Naturphänomenen auf der Ebene des jeweiligen Zuhörers oder Lesers begleitet. Wie bei Radcliffe wird der Inhalt des Erzählten oder Gelesenen durch die begleitenden Naturphänomene gleichsam ‚herangeholt‘; der Erzähl- bzw. Lesevorgang wird plastischer gestaltet. Dadurch, dass, motivsyntaktisch durch eine Parallele, die emotionale Reaktion eines fiktiven Lesers oder Zuhörers geschildert wird, erfolgt auch eine ‚Einstimmung‘ des tatsächlichen Lesers. Gleichzeitig liegt die Indexfunktion vor: Die Natur verweist auf die Bedeutung der Manuskripte.

Dem Leser wird dieser Zusammenhang von interpolierter Geschichte und Naturphänomen zum ersten Mal in der Stanton-Episode deutlich. Stanton befindet sich auf einer Reise durch Spanien, als er von einem Sturm überrascht wird (Maturin, *Melmoth the Wanderer*, 29):

Stanton forgot his cowardly guide, his loneliness, his danger amid an approaching storm [...] All this was forgot in contemplating the glorious and awful scenery before him, -light struggling with darkness, -and darkness menacing a light still more terrible, and announcing its menace in the blue and livid mass of cloud that hovered like a destroying angel in the air, its arrows aimed, but in their direction awfully indefinite [...] he saw the first flash of the lightning, broad and red as the banners of an insulting army [...]

Stantons Gefühle gegenüber dem Sturm sind ambivalent. Einerseits erkennt er die Bedrohlichkeit dieser Naturgewalt, andererseits empfindet er aber auch deren Schönheit. Die Natur wird durch Verben wie "struggle" oder "menace" personifiziert und bekommt dadurch einen menschlichen, dynamischen Charakter. Zudem ist die Darstellung metaphorisch: der Erzähler vergleicht die Blitze mit Engelspfeilen und einer Armee, um die Macht des Sturmes zu betonen. Die Gefahr, die der Sturm darstellt, wird kurz nach Stantons Beschreibung offenbart: Die Blitze haben ein junges Paar getötet. In diesem Moment taucht der Wanderer auf (ebd. 30):

As they were about to remove the bodies, a person approached with a calmness of step and demeanour, as if he were alone unconscious of danger, and incapable of fear; and after looking on them for some time, burst into a laugh so loud, wild, and protracted, that the peasants, starting with as much horror at the sound as at that of the storm, hurried away, bearing the corse with them. Even Stanton's fears were subdued by astonishment, and, turning to the stranger, who remained standing on the same spot, he asked the reason for such an outrage on humanity.

Auch in dieser Szene offenbaren sich Eigenheiten des Wanderers, die auf die handelnden Personen befremdlich wirken. Melmoth zeigt keine Angst vor dem Gewitter, obwohl er sieht, dass zwei Menschen dadurch getötet wurden. Für deren Tod kann er kein Mitleid aufbringen, er lacht nur. Stanton reagiert in dieser Situation noch nicht mit Angst, sondern nur mit Verwunderung. Angst empfindet er erst bei seinem zweiten Aufeinandertreffen mit dem Wanderer, als Melmoth den Geistlichen Olavida tötet (ebd. 34). Wie schon erwähnt, entsteht die Angst vor dem Wanderer immer in additiven Schritten. Zuerst entdecken die Figuren einige Unstimmigkeiten und sind überrascht. Die Angst greift erst dann, wenn sich die Ungereimtheiten stark häufen und sich der Wanderer wie im Fall von Olavida als konkrete Bedrohung herausstellt.

Vor diesem Hintergrund sieht der Leser auch die Rahmenhandlung, die die interpolierte Geschichte Stantons umgibt, unter einem anderen Blickwinkel. John Melmoth wird von Bidy Brannigan über seinen Verwandten Melmoth in Kenntnis gesetzt. Als John die Erzählung rekapituliert und somit auch für den Leser zugänglich macht, tobt auch hier wieder ein Sturm (ebd. 25):

The weather was cold and gloomy; heavy clouds betokened a long and dreary continuance of autumnal rains; cloud after cloud came sweeping on like the dark banners of an approaching host, whose march is for desolation. As Melmoth leaned against the window, whose dismantled frame, and pieced and shattered panes, shook with every gust of wind, his eyes encountered nothing but that most cheerless of all prospects, a miser's garden,-walls broken down, grass grown walks whose grass was not even green, dwarfish, doddered, leafless trees, and a luxuriant crop of nettles and weeds rearing their unlovely heads where there had once been flowers, all waving and bending in capricious and unsightly forms, as the wind sighed over them. It was the verdure of the church-yard, the garden of death.

Maturin entwirft hier das Bild eines Anti-Gartens, eines *locus desertus*. Der Garten ist nicht länger ein Ort von Ruhe, Harmonie und Schönheit, ein *locus amoenus*, sondern erscheint verwahrlost und verwildert. Nichts kann in diesem Garten mehr gedeihen. Der Garten, der eigentlich in der Vorstellung der Leser stark mit Wachstum verknüpft ist, kommt dieser Funktion nicht länger nach. Kullmann sieht diese Darstellung jedoch als ‚zufällig‘ (Kullmann, *Vermenschlichte Natur*, 262):

Der Verweis auf die Jahreszeit macht das Wetter als physikalisch normalen Vorgang erkennbar. Die Parallele, die das Wetter zu dem Zustand des Gartens und zu Melmoths Emotionen darstellt, ist also vom Handlungszusammenhang her ‚zufällig‘; es zeigt sich, dass Maturin das Geschehen aus erzähltechnischen Gründen in den Jahreskreislauf einordnet.

Die Darstellung des Wetters ist an dieser Stelle alles andere als zufällig, die düstere Landschaft stimmt auf den Auftritt des Wanderers ein. Maturin beschreibt den Garten nicht nur, sondern er gibt dem Leser sogar vor, wie dieser die Darstellung bewerten soll, nämlich als "garden of death".

In dieser Stimmung, vor dem Hintergrund eines aufziehenden Unwetters, denkt John Melmoth noch einmal über den Wanderer nach. Dieser wird somit wieder in der Vorstellung mit einem Unwetter verknüpft. John liest dann Stantons Manuskript und erfährt mehr über seinen Vorfahren Melmoth. Als er die Lektüre beendet, verbrennt er Melmoths Porträt. Der Sturm wütet immer noch und der Wanderer erscheint (ebd. 60):

The wind was high that night and as the creaking door swung on its hinges, every noise seemed like the sound of a hand struggling with the lock, or a foot pausing on the threshold. But (for Melmoth never could decide) was it in a dream or not, that he saw the figure of his ancestor appear at the door?-hesitatingly as he saw him at first on the night of his uncle's death,-saw him enter the room, approach his bed, and heard him whisper, 'You have burned me, then; but those are flames I can survive.-I am alive,-I am beside you'. Melmoth started, sprung from his bed,-it was broad day-light. He looked round,-there was no human being in the room but himself. He felt a slight pain in the wrist of his right arm. He looked at it, it was black and blue, as from the recent gripe of a strong hand.

Auch in dieser Passage rüttelt der Sturm an den Fensterläden und Türen des Hauses. Hier führt Maturin die Personifizierung so weit, dass er den Wind mit einer Hand vergleicht, die sich am Schloss zu schaffen macht. Da der Leser aber bis zu dieser Stelle schon zwei Passagen erlebt hat, in denen der Wanderer mit einem Sturm assoziiert wurde, stellt er die Vermutung an, dass es wirklich der Wanderer sein könnte, der Einlass begehrt. Diese Annahme wird durch die Blutergüsse an John Melmoths Arm am nächsten Morgen bestätigt. Der Wanderer wird so stark mit dem Toben der Naturgewalten in Verbindung gebracht, dass sie wie ein Teil seiner Persönlichkeit erscheinen, Conrad bemerkt dazu (Conrad, *Die literarische Angst*, 26):

Der Schauerroman schafft ein Flair psychologischer Entsprechungen; es kommt zu ingenüsen Extrovertierungen, zu kompletten Übertragungen von Situationen in Lokales. Inneres Geschehen und äußere Umgebung sind kongruent.

Was Conrad hier nicht beschreibt, ist die Tatsache, dass durch die sich ständig wiederholende Verknüpfung des schreckenerregenden Wanderers mit der erhabenen Natur auch die Natur allein eine angsteinflößende Komponente bekommt. Die Natur vermag dann schon Angst auszulösen, wenn der Wanderer noch gar nicht erschienen ist. Die Angstreaktion wird dadurch zeitlich vorverlegt und die Zeitspanne, in der sich Angst ausbreitet, wird ausgedehnt.

Auch als der Wanderer das nächste Mal auftritt, wütet wieder ein heftiger Sturm. Es ist Nacht, und der Sturm tobt in voller Lautstärke. Das Tosen des Sturmes vermischt sich mit dem Geräusch von Gewehrschüssen, die von einem Schiff in Seenot abgefeuert werden (Maturin, *Melmoth the Wanderer*, 62ff):

The wind came like thunder down the chimney [...] The storm ceased for a moment, and there was a deep and dreary silence of fearful expectation. The sound was heard again, - it could not be mistaken. 'It is a gun,' cried Melmoth; 'there is a vessel in distress!' [...] Melmoth had gone up to the highest room in the house. The window was driven in; - had there been light, this window commanded a view of the sea and the coast. He leaned far out of it, and listened with fearful and breathless anxiety. The night was dark, but far off his sight, sharpened by intense solitude, descried a light at sea. The gust drove him from the window for a moment; at returning the next, he saw a faint flash, and then the report of a gun followed. [...] 'Another gun!' they

exclaimed, as the flash faintly broke through the darkness, and the heavy sound rolled round the shore, as if fired over the grave of the sufferers.

Der Sturm steigert seine furchteinflößende Wirkung, da er das Leben der Seeleute auf dem untergehenden Schiff bedroht. Auch die immense Lautstärke des Windes und Donners, kombiniert mit dem Abfeuern des Gewehrs, erzeugen eine Geräuschkulisse, die schon allein durch ihre Intensität Angst erzeugt. Burke schreibt zu diesem Phänomen (Burke, *Enquiry*, 82):

Excessive loudness alone is sufficient to overpower the soul, to suspend its action, and to fill it with terror. The noise of vast cataracts, raging storms, thunder or artillery, awakes a great and awful sensation in the mind, though we can observe no nicety or artifice in those sorts of music.

Dies geht auch einher mit der Beobachtung Grays, dass jeder Reiz, wenn er zu großer Intensität gesteigert wird, Angst auslöst (Gray, *Angst und Stress*, 20). Demnach ist das überlaute Tosen eines Sturmes beängstigend.

Der Wanderer steht hoch auf einer Klippe über dem Meer und beobachtet das Schiff, das in den hohen Wellen untergeht (Maturin, *Melmoth the Wanderer*, 66):

[...] standing a few yards above him on the rock, a figure that shewed neither sympathy or terror,-uttered no sound,-offered no help. Melmoth could hardly keep his footing on the slippery and rocking crag on which he stood; the figure, who stood still higher, appeared alike unmoved by the storm, as by the spectacle: Melmoth's surtout, in spite of his efforts to wrap it around him, was fluttering in rags,-not a thread of the stranger's garments seemed ruffled by the blast. But this did not strike him so much as his obvious insensibility to the distress and terror around him, and he exclaimed aloud, 'Good God! is it possible that any thing bearing the human form should stand there without making an effort, without expressing a feeling, for those perishing wretches!' A pause ensued, or the blast carried away the sound; but a few moments after, Melmoth distinctly heard the words, 'Let them perish.' [...] When the cry had ceased, Melmoth heard a laugh that chilled his blood. It was from the figure that stood above him.

Auch in dieser Situation kann der Sturm Melmoth nichts anhaben. Wo sein Nachfahr John um sicheren Tritt auf den schlüpfrigen Felsen kämpfen muss, steht der Wanderer fest und unbewegt. Der Wind reißt an Johns Kleidern, die Bekleidung des Wanderers bewegt sich nicht. Der Leser ist verwundert über diese Tatsache, gerade der Vergleich von John mit seinem Vorfahren macht in dieser Situation deutlich, dass der Wanderer über nicht menschliche Attribute verfügt. Dazu gehört auch seine Emotionslosigkeit, er kann die Schiffbrüchigen, die in den Wellen um ihr Überleben kämpfen, ungerührt und ohne zu helfen betrachten. Er sagt sogar, dass sie untergehen sollen und lacht darüber. John findet dieses Verhalten höchst befremdlich und stellt auch explizit fest, dass diese Reaktion nicht menschlich sei. Der Leser befindet sich an dieser Stelle in derselben Position wie John Melmoth und schließt sich dessen Betrachtungsweise an. Dieser Eindruck ist auch durch die Erzählperspektive bedingt: Der Erzähler lässt den Leser hier ganz durch die Augen von John Melmoth blicken, die auktoriale Erzählsituation rückt dicht an die personale. Dennoch wird nur wiedergegeben, was John Melmoth sieht und hört, seine Gedanken werden dem Leser nicht offenbart. Dadurch wirkt die Darstellung objektiver und nicht durch einen subjektiven Kommentar John Melmoths verfälscht. Der Leser sieht alles ungefiltert aus Johns Blickwinkel, hält das Dargestellte aber trotzdem nicht für einen singulären Vorfall oder eine Traum- bzw.

Wahnvorstellung Johns, sondern generalisiert die Eindrücke. Auffällig ist vor allem, dass gerade zu Beginn des Romans sich Szenen häufen, in denen der Wanderer zusammen mit den Naturgewalten auftritt. Dadurch wird die Verbindung von Melmoth mit der dunklen, bedrohlichen Seite der Natur gefestigt. Stürme sind an sich schon angsterregend, besonders da sie auch Macht über die Romanfiguren ausüben und ihre Opfer fordern. Sie stellen also eine reale Bedrohung in der Romanwelt dar. Durch die Verknüpfung mit der übernatürlichen Gestalt des Wanderers gewinnen sie aber eine zusätzliche Angstdimension, da die Naturgewalten Melmoth nichts anhaben können. Auch für den Leser wirkt die Gestalt des Wanderers so bedrohlicher, da er bemerkt, dass Melmoth über den Naturgewalten steht, die Einfluss auf alle anderen Romanfiguren haben, auf den Wanderer aber nicht.

Einer der weiteren Auftritte des Wanderers findet vor dem Hintergrund eines großen Feuers statt, das in den Kerkern der Inquisition ausgebrochen ist (ebd. 242):

The night was intensely dark, but so strong was the light of the conflagration, that I could see the spire blazing, from the reflected lustre, like a meteor. The hands of the clock were as visible as if a torch was held before them; and this calm and silent progress of time, amid the tumultuous confusion of midnight horrors, this scene of the physical and mental world in an agony of fruitless and incessant motion, might have suggested a profound and singular image, had not my attention been rivetted to a human figure placed on a pinnacle of the spire, and surveying the scene in perfect tranquility.

Das Feuer scheint mit einer so intensiven Helligkeit, dass es die eigentlich undurchdringliche Nacht taghell erleuchtet. Die Gefängnisinsassen sind durch das Feuer in Panik versetzt und rennen wild durcheinander. Gerade vor dieser Szenerie erscheint es fast surreal, dass der Wanderer auf der Spitze des brennenden Turmes sitzt und den Aufruhr, unangetastet vom Feuer, gelassen beobachtet. Auf dem Turm ist der Wanderer nach rationalen Gesichtspunkten in einer besonders großen Gefahrensituation, dennoch zeigt er nicht die Spur von Angst und macht auch keine Anstalten, der Bedrohung zu entfliehen. Das Außergewöhnliche dieser Situation macht den Ich-Erzähler Moncada für einen Moment das Feuer vergessen. Er empfindet jedoch keine Angst, sondern eher Verwunderung, die seltsame Gestalt, die ihn so häufig in seiner Zelle besucht hat, unter diesen Umständen wiederzutreffen. Der episodentartige Aufbau des Romans, in dem mehrere Erzähler von ihren Begegnungen mit dem Wanderer berichten, ist auch für die Erzeugung von Angst wichtig. Wie schon erwähnt, entsteht die Angst vor dem Wanderer additiv, die Charaktere empfinden erst Verwunderung, die sich dann bis zur Angst steigert. Der Leser, der dem Wanderer durch alle Episoden nacheinander folgt, ist in einer anderen Lage als die Protagonisten: Er besitzt einen Informationsvorsprung vor den Romanfiguren, denen der Wanderer erscheint. So kann Moncada bei der Begegnung mit dem Wanderer im tosenden Feuer noch Verwunderung empfinden, der Leser jedoch, der die Verknüpfung von Melmoth mit den Naturgewalten und dessen Unantastbarkeit durch sie schon in anderen Episoden, wie z. B. der Stanton-Erzählung oder der Schiffbruch-Passage, erlebt hat, hat das Stadium der Verwunderung bereits überschritten und ist somit empfänglich für die Stimmung der Angst. Dabei handelt es sich nicht nur um einen quantitativen, sondern auch um einen qualitativen Informationsvorsprung. Der Leser weiß nicht nur einfach mehr, sondern auch die Einzelheiten, die er kennt, sind von Bedeutung. So steigert

beispielsweise das Wissen um Melmoth als todbringend für Olavida die Bedrohlichkeit des Wanderers.

Auch in seiner Hochzeitsnacht mit Isidora erscheint der Wanderer vor dem Hintergrund einer düster-bedrohlichen Natur. Mit dem Begriff „Hochzeit“ werden beim Leser Vorstellungen eines glücklichen Paares, Sonnenschein, Feier im Kreis der Familie und Freunde etc. geweckt. Diese Vorstellungen werden von Maturin in der Beschreibung der Hochzeit von Isidora und Melmoth massiv enttäuscht. Das Paar muss vor Isidoras Eltern fliehen und nachts in einer verfallenen Abtei heiraten. Zudem tobt ein Sturm und die Natur wird als angsteinflößend geschildert. Dies wird in einer Naturbeschreibung Isidoras besonders deutlich (ebd. 387):

But this loneliness,-this darkness,-this speed,-this silence,-have in them something almost awful. I feel as if I were traversing some unknown region. Are these indeed the winds of heaven that sigh around me? Are these trees of nature's growth, that nod at me like spectres? How hollow and dismal is the sound of the blast!-it chills me though the night is sultry!-and those trees, they cast their shadows over my soul! Oh, is this like a bridal night?

Die Natur wird hier wieder personifiziert, der Wind seufzt und die Bäume nicken. Durch diese vermenschlichte Darstellung wirken die Bäume auch wie Geistererscheinungen auf Isidora. Dennoch erfüllt die Personifizierung der Natur nicht nur den Zweck, die Landschaft als geisterhaft animiert erscheinen zu lassen, sondern lässt auch Rückschlüsse auf Isidoras seelische Verfassung zu. Wie Bollnow argumentiert, wird eine Stimmung in der Natur immer auf den Menschen darin zurückbezogen (Bollnow, *Das Wesen der Stimmungen*, 39-40):

Man spricht damit nicht etwa der Landschaft eine Seele zu, sondern meint das gemeinsame, Mensch und Welt zusammen umgreifende Durchzogenensein von einem bestimmten Stimmungsgehalt. Die Stimmung kommt also nicht einem isolierten ‚Innenleben‘ des Menschen zu, sondern der Mensch ist einbezogen in das Ganze der Landschaft, welches wiederum nichts losgelöst Bestehendes ist, sondern in eigentümlicher Weise auf den Menschen zurückbezogen ist.

Die Landschaft ist hier Ausdruck von Isidoras Unbehagen angesichts dieser Situation. Sie betont auch explizit, dass diese unheimliche Nacht gar nicht zu ihrer Vorstellung von einer Hochzeitsnacht passt. Die Natur wirkt vor den Vorstellungen von Harmonie und Glück, die Leser und Protagonisten mit dieser Situation verbinden, noch erheblich düsterer. Die Dunkelheit umschließt Isidora und Melmoth wie ein Mantel, dadurch wird auch betont, dass Isidora wirklich ganz allein mit dem Wanderer geht und seiner Willkür ausgeliefert ist. Die Dunkelheit wird hier zu dem, was Burke mit dem Begriff der „Privation“ beschreibt: Isidora ist hermetisch von ihrem eigentlichen sozialen Umfeld isoliert. Bollnow betont auch, dass sich die Wahrnehmung in der Stimmung der Angst verengt (Bollnow, *Mensch und Raum*, 236):

Die Angst, die ja schon dem ursprünglichen Wortsinn nach die beklemmende Enge des Herzens bezeichnet, verengt zugleich die ganze Welt um uns herum, verengt unseren Spielraum in der Welt.

Isidora ist in ihrer Hochzeitsnacht so auf Melmoth und die nähere Umgebung zurückgeworfen, dass es so erscheint, als gäbe es keine Landschaft außerhalb der Wildnis, die die beiden auf dem Weg zu einer kleinen Kapelle durchqueren.

In dieser Passage erfolgt auch nicht nur eine Beschreibung der Landschaft durch den Erzähler, sondern eine Bewertung der Natur: Dem Leser wird direkt vorgegeben, wie die Umgebung auf ihn wirken soll. Der Erzähler verwendet Begriffe wie "awful" oder "dismal", die Trostlosigkeit entsteht damit nicht durch den Gebrauch von Metaphern, Vergleichen oder durch atmosphärische Raumbeschreibungen, sondern wird dem Leser durch diese Adjektive ausdrücklich suggeriert. Er ist geneigt, die Bewertung des Erzählers zu übernehmen.

Generell erfolgt in der Beschreibung der Landschaft in der Hochzeitsnacht häufig eine explizite Bewertung der Natur, so auch in dieser Passage (Maturin, *Melmoth the Wanderer*, 384-385, Hervorhebungen hinzugefügt):

A blast sometimes cold, sometimes stifling from heat, indicated some extraordinary vicissitude in the atmosphere. There is something very fearful in this kind of wintry feeling in a summer night. The cold, the darkness, followed by intense heat, and a pale, meteoric lightning, seemed to unite the mingled evils of the various seasons, and to trace their sad analogy to life,-whose stormy summer allows youth little to enjoy, and whose chilling winter leaves age nothing to hope.

Der Erzähler legt dem Leser durch seine Kommentierung der Landschaft eine Bewertung der Natur nahe: Der Leser tendiert dazu, die Einschätzung des Erzählers zu übernehmen. Das Empfinden des Lesers angesichts dieser Landschaftsbeschreibung wird also nicht nur durch die Darstellung der Natur, sondern auch durch die Strategie des Erzählers, ihre Bewertung vorzugeben, ausgelöst. Die Art der Beschreibung ist nicht einmal besonders bildhaft, Maturin verwendet keine Metaphern oder Vergleiche. Die Landschaftswahrnehmung des Lesers wird nur durch die genaue Beschreibung der Umgebung und die Bewertung des Erzählers gesteuert.

Diese Technik kombiniert Maturin mit der Darstellung der individuellen Wahrnehmung seiner Protagonistin Isidora. Es erfolgt eine Verlagerung des Schreckens in die Psyche Isidoras, die Angst liegt nicht in der Erscheinung der Natur begründet, sondern in Isidoras individueller Wahrnehmung der Landschaft: "Now in every breeze she heard a menacing voice, in the echoes of her own light steps she heard the sound of steps pursuing her". Isidora interpretiert ihre Umgebung auf eine Art und Weise, die ihr Angst einflößt: Sie glaubt, Stimmen im Wind und Schritte zu hören, die sie verfolgen. Dieser Effekt wird durch die Erzählperspektive verstärkt, der auktoriale Erzähler rückt in diesem Kapitel erneut stark an die personale Erzählsituation heran und blickt durch Isidoras Augen auf die Natur, häufig wird nicht die Natur allgemein, sondern in ihrer Wirkung auf Isidora geschildert. Diese Art der Naturdarstellung wird forciert eingesetzt, als Isidora glaubt, Zeugin des Absturzes eines Mannes in eine Felsspalte zu werden (ebd. 390-391):

Their path now lay up the ascent of a steep hill,-they left the murmur of the stream, and the sighing of trees, behind them,-the wind, too, had sunk, but the night continued intensely dark,-

and the absence of all sound seemed to Isidora to increase the desolateness of the scene. [...] Then she heard a sound as if a heavy body fell into the water that murmured below.-It fell heavily-the wave groaned-the dark hill groaned in answer, like murderers exchanging their stilled and midnight whispers over their work of blood-and all was silent.

Auch hier erfolgt eine starke Personifizierung der Natur in Isidoras Einschätzung, sie hört wieder die Bäume seufzen, den Bach murmeln, die Wellen stöhnen. Durch diese Vermenschlichung der Landschaft erhält die Natur eine dämonische Präsenz, Isidora vergleicht daher die Geräusche mit dem verschwörerischen Zwiegespräch zweier Mörder. Die Geräuschkulisse wird von absoluter Stille abgelöst. Die Stille wirkt jedoch nicht beruhigend oder erlösend, sondern verstärkt das Gefühl des Unbehagens bei Isidora. Laut Gray ist das Ausbleiben aller Reize auch eine neue Situation, die aufgrund ihrer Ungewohntheit Angst erzeugt (Gray, *Angst und Stress*, 21-22).

Die Furcht vor Neuheit ist deutlich sichtbar [...] Eine etwas verwirrende Gruppe von Situationen, die Angst auslösen, sind solche, bei denen ein *Mangel* an Reizen vorliegt. Einige Situationen dieser Gruppe können Sonderfälle von Neuheit sein.

Zudem sensibilisiert der Wechsel von Lärm und Stille Isidora für die Stimmung der Angst: Burke bezeichnet *Intermitting*, also den schnellen Wechsel unterschiedlicher Reize, als Kategorie, die das *Sublime* auslöst. Beim Leser löst diese Passage ein Gefühl der Unschlüssigkeit aus: er ist sich nicht sicher, ob das Dargestellte nur Isidoras Imagination entspringt, oder ob wirklich jemand in den Abgrund stürzt und stirbt. Diese Ungewissheit steigert die Spannung, dem Leser werden keine Anhaltspunkte gegeben, sich für die eine oder die andere Alternative zu entscheiden. Erst 125 Seiten später kommt die Auflösung: Isidora erfährt, dass in dieser Nacht einer der Diener ihrer Eltern sie und Melmoth verfolgt hat und tatsächlich tödlich verunglückt ist (Maturin, *Melmoth the Wanderer*, 523). Dadurch wird der Schrecken im Nachhinein noch gesteigert: Der Tod des Dieners, für den vielleicht sogar der Wanderer verantwortlich ist, führt sowohl beim Leser als auch bei Isidora zu einer Neubewertung der Szene der Hochzeitsnacht. Der durch das Übernatürliche ausgelöste Schrecken wird so durch eine reale Bedrohung überlagert. Dadurch löst sich die Angst aber nicht auf, der Schrecken hat jetzt nur eine weitere Ursache.

Im Verlauf des ganzen Kapitels weist Maturin den Leser explizit darauf hin, dass seine Protagonistin Isidora Angst empfindet: "This is a fearful night, said she" (ebd. 386-387), "her fears increasing" (ebd. 387), "a voice that froze her blood" (ebd. 389), "Isidora [...] shivering with terror" (ebd. 391), "in silent horror she proceeded" (ebd. 391), "these mysterious fears" (ebd. 392) und "Isidora, enfeebled by terror" (ebd. 393). Trautwein stellt, wie bereits erwähnt, die These auf, dass bei Protagonisten häufig ein Angstdefizit festzustellen ist und sie angesichts einer bedrohlichen Situation keine Angst empfinden (Trautwein, *Erlsene Angst*, 27). Das Gegenteil ist hier festzustellen: Maturin lässt dem Leser sehr deutlich werden, dass Isidora große Angst in dieser Nacht empfindet. Für den Leser wird der Schrecken Isidoras insbesondere auch durch die Erzählperspektive nachvollziehbar.

Auch Isidoras Vater Don Francisco trifft auf den Wanderer. Als er in einem Gasthof einkehrt, begegnet er einem Fremden, der ihm die Geschichte von Guzmans Familie erzählt. Während der Erzählung kommt ein Sturm auf (Maturin, *Melmoth the Wanderer*, 398):

A lamp stood on the table, whose light flickering in the wind, that sighed through many apertures of the jarring door, fell alternately on lips that quivered as they read, and cheeks that grew paler as the listener bent to catch the sounds to which fear gave a more broken and hollow tone, at the close of every page. The rising voice of the stormy night seemed to make wild and dreadful harmony with the tones of the listener's feelings. The storm came on, not with sudden violence, but with sullen and long suspended wrath-often receding, as it were, to the verge of the horizon, and then returning and rolling its deepening and awful peals over the very roof. And as the stranger proceeded in his narrative, every pause, which emotion or weariness might cause, was merely filled by the deep rushing of the rain that fell in torrents,-the sighs of the wind,-and now and then a faint, distant, but long-continued peal of thunder. 'It sounds,' said the stranger, raising his eyes from the manuscript, 'like the chidings of the spirits, that their secrets are disclosed!'

Der Leser fühlt sich an dieser Stelle unweigerlich an andere Passagen erinnert, in denen der Wanderer aufgetreten ist. Die Natur wird wieder personifiziert, der Wind seufzt und rüttelt an der Tür. Dem Leser wird somit suggeriert, dass Melmoth in der Nähe ist. Dieser Vermutung wird weitere Nahrung gegeben, als der Fremde am Ende des Kapitels behauptet, dass der Sturm das Aufbäumen der Geister sei, die nicht wollen, dass ihre Geschichte enthüllt wird. Die Gefühle Don Franciscos werden zudem im Sturm widergespiegelt, er fühlt sich auch düster und niedergedrückt. Auffällig ist, dass der Name Don Francisco an dieser Stelle gar nicht auftaucht und Maturin nur allgemein von einem Zuhörer spricht. Auch der Erzähler erhält hier keinen Namen, sondern wird nur als der Fremde bezeichnet. Dadurch wird einerseits Distanz zum Geschehen aufgebaut und dem Leser wird deutlich, dass nicht nur eine individuelle Erfahrung geschildert wird. Andererseits wird aber durch den Verzicht auf Namen auch die Identifikationsmöglichkeit für den Leser erhöht, der allgemeine Begriff Zuhörer trifft schließlich auch auf den Leser zu, der die Geschichte gemeinsam mit Don Francisco erfährt, der Leser ist somit in der gleichen Position wie Don Francisco. Im Gegensatz zu Don Francisco hat er einen Informationsvorsprung, da er die anderen Episoden des Wanderers schon kennt. Er kann also das Auftreten des Sturmes so deuten, dass der Wanderer auftauchen wird. Tatsächlich wird Don Francisco am nächsten Morgen in seinem Zimmer von Melmoth aufgesucht. Den Leser beschleicht hier aufgrund seines Kenntnisstandes schon eine böse Ahnung und kurz darauf weist Melmoth Don Francisco in das Zimmer des Fremden, der tot in seinem Bett liegt - als Strafe, wie Melmoth erklärt, für das Bestreben, alles über den Wanderer erfahren zu wollen (ebd. 438ff). Der Schrecken wird hier also nicht durch Überraschung ausgelöst, sondern durch die Verwirklichung einer Ahnung.

Am nächsten Morgen setzt Don Francisco seine Reiseroute fort. Da er die Gegend nicht kennt, ist er völlig auf seine Führer angewiesen. Als sie sich in einem "labyrinth of rocks" verirren, schickt er die Führer aus, den Weg zu erkunden. Allein bleibt er zurück und es zieht ein Sturm auf (ebd. 440):

Neither the weather, nor the prospect was calculated to raise his spirits. The evening was very misty, unlike the brief and brilliant twilight that precedes the nights of the favoured climates of the south. Heavy showers fell from time to time,-not incessant, but seeming like the discharge of

passing clouds, that were instantly succeeded by others. Those clouds gathered blacker and deeper every moment, and hung in fantastic wreaths over the stony mountains that formed a gloomy perspective to the eye of the traveller. As the mists wandered over them, they seemed to rise and fade, and shift their shapes and their stations like the hills of Ubeda, as indistinct in form and as dim in hue, as the atmospheric illusions which in that dreary and deceptive light sometimes gave them the appearance of primeval mountains, and sometimes that of fleecy and baseless clouds.

Don Francisco hat sich nicht nur verirrt, sondern durch den Nebel verändert die Landschaft auch ständig ihr Aussehen. Der Leser gewinnt so den Eindruck, Don Francisco könne keinen festen Platz in der Natur gewinnen. Er bewegt sich nicht von der Stelle, die Landschaft ändert ihre Position und Don Francisco ist somit der Umgebung ausgeliefert. Zudem hat Melmoth Don Francisco angedroht, dass sie sich wieder begegnen würden. Die Angst vor diesem erneuten Treffen wird auch in der düsteren Gewitterlandschaft gespiegelt. Die Naturbeschreibung lässt den Leser aber auch schon die Ankunft des Wanderers erwarten, da er gewohnt ist, dass er immer in der düsteren Landschaft auftritt. Kurz darauf erscheint der Wanderer auch wirklich und setzt seine Erzählung fort (ebd. 441).

Gegen Ende des Romans erfährt der Leser von den Fähigkeiten des Wanderers und bekommt bestätigt, dass ihm die Naturgewalten nichts anhaben können (ebd. 538). Naturgewalten wie z. B. Sturm sind generell angsterregend. Durch die Verknüpfung mit Melmoth, dem die Gefahr nichts ausmacht, bekommen die Naturgewalten noch einmal eine neue Angstdimension. Da Melmoth von ihnen unberührt bleibt, verdeutlichen sie seine Bedrohlichkeit. Durch die immer wiederkehrende Anbindung des Wanderers an die bedrohliche, düstere Natur entwickelt sich eine Konditionierung des Lesers: er weiß immer schon bei der Beschreibung eines Sturms, dass die Ankunft des Wanderers naht, der Zeitpunkt, an dem die Stimmung der Angst einsetzt, wird also nach vorne verlagert, dadurch wird die Angst, die der Leser durchstehen muss, auch in die Länge gezogen.

Die Emotionen, die bei Protagonisten und Lesern ausgelöst werden, wirken noch intensiver aufgrund der Tatsache, dass der Wanderer gar keine Empfindungen zeigt und allen Situationen gegenüber indifferent bleibt. Melmoth gibt selbst an, emotionslos zu sein (ebd. 347). Er kann weder Neugier, Überraschung noch Schrecken empfinden, weil seine Existenz selbst das größte Wunder ist, weil es nichts gibt, das noch neu für ihn wäre (ebd. 358, 360). Melmoths Gleichgültigkeit bildet somit eine Folie, vor der das Entsetzen der anderen Protagonisten noch schärfere Konturen gewinnt.

7.3 Klänge des Grauens: Melmoth und Musik

Maturin verknüpft das Erscheinen des Wanderers auch mit einer bestimmten Melodie: Melmoths Opfer hören Klänge, die andere nicht wahrnehmen können. Stanton berichtet davon in seinem Manuskript (ebd. 33):

Had the company heard the exquisite sounds that floated through the garden just before they quitted it? No one had heard them. They expressed their surprise. [...] Donna Ines and her young husband, exchanging a smile of delighted surprise, exclaimed they heard the same delicious sounds floating round them. The guests listened, but no one else could hear it;-every one felt there was something extraordinary in this.

Kurz darauf wird die Braut tot aufgefunden (ebd. 36). Es wird nicht explizit gesagt, wer den Mord begangen hat, der Leser ist aber geneigt, die Tat dem Wanderer zuzuschreiben, weil er in der Gesellschaft durch sein Verhalten und seine Augen besonders aufgefallen ist (ebd. 33ff). Die Musik wird von da an mit dem Wanderer assoziiert.

Der Zusammenhang zwischen dieser Musik und dem Wanderer wird gefestigt, als Stanton ihm in London begegnet und ebenfalls die seltsamen Töne hört (ebd. 43):

Before he had well recovered, a strain of music, soft, solemn, and delicious, bathed round him, audibly ascending from the ground, and increasing in sweetness and power till it seemed to fill the whole building. Under the sudden impulse of amazement and pleasure, he inquired of some around him from whence those exquisite sounds arose. But, by the manner in which he was answered, it was plain that those he addressed considered him insane; and, indeed, the remarkable change in his expression might well justify the suspicion. He then remembered that night in Spain, when the same sweet and mysterious sounds were heard only by the young bridegroom and bride, of whom the latter perished on that very night. 'And am I then to be the next victim?' thought Stanton.

Obwohl Stanton die Musik vorher noch nicht selbst gehört haben kann, fühlt er sich sofort an den Vorfall in Spanien erinnert. Das löst bei ihm die Furcht aus, das nächste Opfer zu werden. Dadurch wird auch der Leser explizit an die vorhergehende Episode erinnert, und sowohl Leser als auch Protagonist erwarten das Auftauchen Melmoths. Kurz darauf erscheint der Wanderer tatsächlich und prophezeit Stanton, dass sie sich im Irrenhaus wiedersehen würden. Diese Vorhersage erfüllt sich, Stanton wird durch eine Intrige tatsächlich ins Irrenhaus eingeliefert und begegnet dort dem Wanderer (ebd. 54). Durch diese Episode wird der Zusammenhang zwischen der Musik und dem Auftreten des Wanderers weiter gefestigt. Zudem scheint sich zu bestätigen, dass die Protagonisten nach ihrer Begegnung mit Melmoth in eine schlimme Situation geraten. Somit weckt der Wanderer negative Erwartungen bei den Romanfiguren und beim Leser, die sich auf die Musik übertragen.

Nachdem Melmoth Isidora kennengelernt hat, ertönt die geheimnisvolle Musik einer Gruppe von Spaniern (ebd. 327):

I have heard, said one of the company, that a delicious music precedes the approach of this person when his destined victim, the being whom he is permitted to tempt or to torture, is about to appear or to approach him. I have heard a strange tale of such music being heard; and-Holy Mary be our guide! Did you ever hear such sounds?-'Where-what?' and the astonished listeners took off their hats, unclasped their mantles, opened their lips, and drew in their breath, in delirious ecstasy at the sounds that floated round them.

Das Besondere an dieser Situation ist, dass der Wanderer dieses Mal schon vor dem Ertönen der Musik erschienen ist. Die Gruppe von Spaniern nimmt dies zum Anlass, über den Wanderer und seine Eigenschaften zu diskutieren. Dabei gewinnt der Leser den Eindruck, dass es schon allgemein anerkannte Tatsache sei, dass immer Musik ertönt, wenn der Wanderer einem Opfer erscheint. Als dann die Musik wirklich zu hören ist, wird beim Leser die Erwartungshaltung aufgebaut, dass der Wanderer ein neues Opfer auswählt. Dieses Mal erscheint also nicht der Wanderer nach dem Erklingen der Musik, sondern das Opfer: In diesem Fall Isidora. Der Leser kann erst an dieser Stelle den Rückschluss ziehen, dass Isidora und Immalee dieselbe Person sind und dass Melmoth Isidora als ein potentielles Opfer auserwählt hat. Ungewöhnlich ist auch, dass an dieser Stelle die Musik von den Spaniern gehört wird und nicht von Isidora selbst. Für den Leser macht dies jedoch keinen Unterschied: Er verknüpft die Musik immer noch mit dem Wanderer und antizipiert daher, dass sich Melmoths Machenschaften auf Isidora richten werden. Dies erscheint dem Leser umso bedrohlicher, als Isidora nichts von dieser Gefahr ahnt und sich arglos auf Melmoth einlässt.

Später fragt Melmoth Isidora sogar, ob sie jemals vor seinen Besuchen bei ihr Musik gehört habe. Sie verneint diese Frage (ebd. 393). Dadurch wird deutlich, dass Isidora eine Sonderstellung in der Reihe von Melmoths Opfern einnimmt. Dadurch dass er eine intime Beziehung zu ihr aufbaut, kann sie nicht mit Protagonisten wie Stanton gleichgesetzt werden. An dieser Stelle muss auch erwähnt werden, dass nicht allen Opfern vor ihrer Begegnung mit Melmoth die Musik ertönt, z. B. Moncada, Guzman oder Elinor hören die Töne nicht. Dennoch wird beim Leser durch das Erwähnen der Musik eine Erwartungshaltung aufgebaut, selbst wenn die Laute nicht immer beschrieben werden.

7. 4 Der verschleierte Schrecken: Die Funktion des unwissenden Lesers in *Melmoth the Wanderer*

Die Darstellungstechnik der Reihe von Begegnungen mit Melmoth ist für die Übertragung von Angst auf den Leser in diesem Zusammenhang von erheblicher Bedeutung. Der Leser wird bis zum Ende des Romans über die Konditionen von Melmoths Angebot im Unklaren gelassen. Dadurch wird die Spannung erhöht, da der Leser sich permanent fragt, wie genau Melmoths Angebot aussieht und warum es die Charaktere mit Schrecken erfüllt. Zudem wird dadurch das Mysteriöse, das Melmoth anhaftet, gesteigert: Er bleibt als Person lange Zeit undurchsichtig, niemand ahnt die Motive für seine Handlungen. Dadurch wirkt er beunruhigender, als wenn der Leser von Anfang an von seinem Teufelspakt wüsste.

Zum ersten Mal erfährt der Leser vom Wirken des Wanderers in Stantons Manuskript. Stanton hat in einer Art Tagebuch seine Erlebnisse festgehalten. Der Leser wird durch die Aufzeichnungen Zeuge der Begegnungen Stantons mit dem Wanderer, er begreift durch die getreue Wiedergabe der Situationen, Dialoge und Empfindungen Stantons, dass die Gestalt des Wanderers rational nicht erfassbar ist. Das Manuskript ist jedoch an einigen Stellen so schlecht erhalten, dass wichtige Informationen - wie z. B. Melmoths Angebot - im Dunkeln bleiben. Bei einer Tagebucherzählung erwartet der Leser eigentlich die Ich-Erzählperspektive und vor allem ein Vorherrschen von Innenperspektive. Maturin gibt Stantons Manuskript aber nicht unmodifiziert wieder, sondern lässt den auktorialen Erzähler die Niederschrift kommentieren. So macht der Erzähler beispielsweise Aussagen über den Zustand des Manuskripts: "here the manuscript was illegible for a few lines [...] the next passage that was legible, though it proved to be a continuation of the narrative, was but a fragment (ebd. 31).

Dem Leser wird immer wieder bewusst, dass das Manuskripts bearbeitet ist. Der auktoriale Erzähler kürzt bestimmte Passagen heraus und kommentiert dies: "there were other details, both of the menaces and temptations employed by Melmoth, which are too horrible for insertion" (ebd. 57). Dem Leser wird somit deutlich, dass er eine zensierte Version von Stantons Niederschrift liest. Manche Passagen werden auch von dem Erzähler zusammengefasst, um Informationen komprimierter vermitteln zu können und um den Verlauf der Handlung nicht durch unwichtige Ereignisse unnötig zu verzögern: "About the year 1677, Stanton was in London, his mind still full of his mysterious countryman. This constant subject of his contemplations had produced a visible change in his exterior" (ebd. 39). Auch hier ist offensichtlich, dass diese Einfügung vom Erzähler und nicht von Stanton selbst herrührt. Der auktoriale Erzähler fügt auch Erklärungen ein, die dem Leser das Verständnis des Textes erleichtern "for it is singular that at this period the number of private equipages, though infinitely fewer than they are now, exceed the number of hired ones" (ebd. 45). Stanton hätte es wohl kaum für nötig befunden, in seinem Tagebuch Aussagen über das Transportsystem mittels Kutschen in London zu machen, für den Leser, der nicht zu Stantons Zeit lebt, ist diese Aussage aber wichtig, um die Situation zu verstehen.

Durch die Wahl dieser Darstellungstechnik wird Distanz zum Geschehen aufgebaut, der Leser gewinnt nicht den Eindruck, er nähme die Ereignisse unmittelbar zum Zeitpunkt von Stantons Erleben wahr. Auch durch die deutlich gekennzeichneten Kommentare und Auslassungen des Erzählers ist sich der Leser einer Vermittlerinstanz bewusst. Dadurch nimmt der Leser die Stanton-Episode erst einmal relativ unbeteiligt als Fakt hin und beurteilt sie vielleicht sogar als Kuriosität.

Die nächsten Begegnungen mit dem Wanderer werden von Moncada geschildert, dem Melmoth im Kloster und in den Kerkern der Inquisition erschienen ist (ebd. 154ff und 227ff). Diese Begebenheiten erzählt Moncada in der Ich-Perspektive. Der Leser erlebt das Aufeinandertreffen von Moncada und Melmoth, als wäre er selbst anwesend und könnte die Situation beobachten. Maturin greift hier auf szenische Darstellungstechniken zurück, so lässt er Moncada die Dialoge mit Melmoth wortwörtlich in direkter Rede wiedergeben. Moncadas Erzählbericht spart auch seine

eigenen Emotionen und Gedanken nicht aus, er beschreibt detailliert die Angst, die er in diesem Moment empfindet (ebd. 156):

Thus I was completely deprived of sleep; and if I dozed for a moment, the same terrible sounds were re-echoed in my dreams. I became feverish from want of rest. The night was passed in watching for these sounds, or listening to them, and the day in fearful anticipations. I felt a mixture of terror and impatience inconceivable at the approach of night.

Im Kontrast zur Stanton-Episode wird die Erzählung nicht durch einen weiteren Erzähler modifiziert, Moncada berichtet John Melmoth retrospektiv von seinen Erlebnissen, Melmoth gibt die ihm erzählte Geschichte lediglich wieder. Durch die Wahl der Innenperspektive kann sich der Leser dieses Mal mit Moncada identifizieren und dessen Angst nachvollziehen. Die retrospektive Erzählhaltung verstärkt den Schrecken noch zusätzlich: Die zeitliche Distanz zu der Begegnung mit dem Wanderer hat die Angst nicht vermindern können. Moncada schätzt die Ereignisse von Anfang an als übernatürlich ein, er bezeichnet Melmoth als "enemy of souls", "enemy of man", "infernal demon" und "evil spirit" (ebd. 155-156). Melmoth unterstützt diesen Eindruck dadurch, dass er ihm von Anfang an Dienste "beyond the power of man" (ebd. 155) anbietet und von ihm verlangt, seinem christlichen Glauben abzuschwören. Moncada könnte sich auch bemühen, das Geschehen rational zu erklären, zumal die anderen Mönche versuchen, ihm einen Pakt mit dem Teufel anzulasten und ihm durch Intrigen schon zweimal übernatürliche Phänomene vorgetäuscht haben. Hierzu gehören das zunächst unerklärliche Versiegen der Quelle (ebd. 104), sowie die Geistererscheinungen in Moncadas Zelle (ebd. 153). Dennoch sucht Melmoth weder in der Situation, noch zum Zeitpunkt des Erzählens eine natürliche Begründung: "I began almost to admit the idea that I was exposed to the assaults of the enemy of man" (ebd. 155), "I had a consciousness of imposture the whole time, but this gave me no consolation, for there is a point to which human malice and mischief may be carried" (ebd.156). Der Leser erwartet eigentlich, dass die zeitliche Distanz zwischen Erleben und Erzählen eine nüchternere Betrachtungsweise zur Folge hat, da dies aber gerade nicht der Fall ist, wirkt die Angst, die Moncada erlebt, noch entsetzlicher.

In den Kerkern der Inquisition begegnet Moncada abermals Melmoth. Dieses Mal versucht der Wanderer, die Freundschaft Moncadas zu gewinnen und wirkt daher anfangs nicht bedrohlich. Moncada fallen jedoch einige Dinge an dem Fremden auf, die er sich nicht erklären kann (ebd. 227ff):

1. Der Fremde verbirgt seine Augen vor ihm
2. Er kann seine verriegelte Zelle ohne Mühe betreten und verlassen
3. Er spricht offen und laut über seine Abneigung der Inquisition gegenüber
4. Er beschreibt historische Ereignisse, als sei er selbst dabei gewesen

Das Grauen entsteht in dieser Situation akkumulativ: Zunächst fürchtet sich Melmoth nicht, je mehr er kognitiv nicht fassbare Eigenschaften an Melmoth wahrnimmt, desto größer wird sein Unbehagen. Zunächst empfindet er nur Verwunderung (ebd. 227), letztendlich muss er sich jedoch

seine Angst eingestehen: "there was one circumstance more, which struck me with a feeling of terror that actually paralysed and annihilated all the terrors of the Inquisition" (ebd. 228).

Auch in dieser Passage wählt Maturin die Darstellung durch die Innenperspektive, der ich-Erzähler Moncada gibt seine Erfahrungen subjektiv und unmodifiziert wieder. Der Leser kann so wiederum Moncadas Angst gut nachvollziehen. Von besonderer Bedeutung ist auch die Tatsache, dass dem Leser an dieser Stelle immer noch nicht die Einzelheiten von Melmoths Angebot unterbreitet werden. Der Informationsstand des Lesers bleibt also hinter dem der anderen Romanfiguren zurück, die genau wissen, was der Pakt mit Melmoth beinhaltet: "[he] proposed to me that incommunicable condition which I am forbid to reveal [...] Here Melmoth could not forbear to remember the *incommunicable condition* proposed to Stanton in the mad-house, - he shuddered, and was silent (ebd. 237). Der Leser weiß lediglich, dass es sich um etwas Schreckliches handeln muss, da alle Figuren große Angst davor verspüren. Durch diese Erzähltechnik wird sowohl die Spannung erhöht, da der Leser unbedingt in Erfahrung bringen möchte, worum es dem Wanderer geht. Die Angst wird aber auch gesteigert, da der Leser die exakte Natur der Bedrohung nicht zu erfassen vermag. Dieser Sachverhalt lässt sich mit Burkes Kategorie der *obscurity* beschreiben, wonach Ereignisse besser das Kriterium des *sublime* erfüllen, wenn sie nicht klar umrissen sind: "To make any thing very terrible, obscurity seems in general to be necessary. When we know the full extent of any danger, when we can accustom our eyes to it, a great deal of the apprehension vanishes" (Burke, *Enquiry*, 58-59).

Diese Verschleierungsstrategie wird bei den nächsten drei Personen, die von ihren Aufeinandertreffen mit Melmoth berichten, noch intensiviert. Bei Stanton und Moncada wurde der Leser Zeuge der Begegnungen mit dem Wanderer. Bei Guzman, Elinor und Isidoras letztem Aufeinandertreffen mit Melmoth erlebt der Leser die Begegnung nicht mehr mit, sondern erfährt nur noch, wie die Protagonisten ihr Erlebnis einer anderen Person im Nachhinein schildern. Die Geschichte von Guzman (Maturin, *Melmoth the Wanderer*, 399-434) wird Don Francisco von einem Fremden erzählt, der selbst kein Zeuge der Begebenheit war. Daher nähert sich die Perspektive des Fremden der auktorialen Erzählsituation an. Er steht außerhalb der Welt der Romanfiguren. Dadurch wird Distanz zum Geschehen erzeugt. Der Leser ist durch Stantons und Moncadas Erfahrungen von der Existenz des Wanderers überzeugt worden, daher kann jetzt wieder die Außenperspektive eingenommen werden, durch die Melmoth rätselhafter erscheint. Da der Fremde nicht allwissend ist und er die Geschichte nur so wiedergibt, wie sie ihm selbst erzählt worden ist, kann der Leser erwarten, dass bestimmte Passagen ausgelassen worden sind. So kommt in der Erzählung die Begegnung Guzmans mit Melmoth nur als Schilderung Guzmans seiner Frau gegenüber vor. Der Leser hat jedoch durch die vorherigen Erzählungen schon einen Informationsstand, der es ihm ermöglicht, Spekulationen über die Begegnung anzustellen. Die Gestalt des Wanderers wird dadurch unheimlicher, dass der Leser nicht genau weiß, was sich zugetragen hat, er aber trotzdem die vage Ahnung einer Bedrohung verspürt.

Elinors Geschichte „The Lovers' Tale“ wird vom Wanderer selbst erzählt (ebd. 444-501). Auffällig ist, dass der Wanderer nicht seine eigene Version der Ereignisse aus seiner Sicht schildert, sondern die Situation seines Opfer wiedergibt. Dabei nimmt er die Rolle eines Beobachters ein, der das Geschehen unkommentiert aufzeichnet. Daher besteht „The Lovers' Tale“ zum größten Teil aus Dialogen der Protagonisten. Melmoths Darstellung ist insofern außergewöhnlich, als er von Begebenheiten, bei denen er nicht anwesend war oder Hintergründe, über die er eigentlich keine Informationen haben kann, wie zum Beispiel die Intrige, die die Heirat von John und Elinor verhindert, berichtet (ebd. 469-470). Damit nähert sich der Wanderer dem auktorialen Erzähler an: Durch seine Allwissenheit wird seine übernatürliche Macht und damit auch seine Bedrohlichkeit gesteigert. Maturin spielt durch diese Wahl der Erzählperspektive mit den Erwartungen des Lesers, der zunächst annimmt, dass der Wanderer seine Erfahrungen in der Ich-Perspektive schildert.

Isidoras letzte Begegnung mit dem Wanderer in den Kerkern der Inquisition wird auch von dem auktorialen Erzähler dargestellt (ebd. 524-533). Das Aufeinandertreffen mit dem Wanderer wird wiederum nur indirekt vermittelt: Isidora berichtet Pater Jose davon. Auch hier wird das Geschehen verschleiert, Isidora erzählt nur von einem Angebot, das sie abgelehnt habe, verrät aber keine Einzelheiten.

Der Teufelspakt, den der Wanderer bietet, ist so schrecklich, dass die Betroffenen nicht einmal anderen davon erzählen wollen. Es erfolgt eine Tabuisierung bzw. Verdrängung des Angebots des Wanderers. Der auktoriale Erzähler wirkt in dieser Passage nicht allwissend, er gibt hauptsächlich Dialogsequenzen wieder, liefert aber keine Zusatzinformationen. Er fungiert vielmehr als unbeteiligter Beobachter. Die auktoriale Erzählsituation grenzt in diesem Fall damit dicht an die personale. Somit kommt Melmoth, der eigentlich ein Ich-Erzähler sein müsste, der auktorialen Erzählsituation am nächsten. Dadurch wird sein Teufelspakt, durch den er übernatürliche Kenntnisse erworben hat, noch einmal verdeutlicht und seine Bedrohlichkeit für den Leser gesteigert, der sich kognitiv nicht erklären kann, wieso Melmoth dieses Wissen über die Charaktere besitzt.

Maturins *Melmoth the Wanderer* stellt einen Sonderfall dar: Im Gegensatz zu allen zuvor analysierten Romanen weiß der Leser hier – trotz einiger Informationsvorsprünge – insgesamt deutlich weniger als die Romanfiguren. Wie bereits erläutert, weiß er bis zum Ende des Romans nicht, worin genau das Angebot des Wanderers besteht. Dennoch kann der Leser Empathie mit den Romanfiguren empfinden: Alle Protagonisten befinden sich in einer für sie extrem unangenehmen Lage (z. B. im Irrenhaus, vor dem Inquisitionsgericht, in Klostergefangenschaft), die dem Leser detailgetreu geschildert wird. Der Leser empfindet angesichts dieser Situationen also Mitleid. Die Tatsache, dass die Charaktere dennoch ihr Schicksal Melmoths Angebot ohne zu überlegen vorziehen, lässt den Leser das Grauenhafte dieses Vorschlags erkennen und er kann somit auch Empathie empfinden, obwohl er weniger weiß als die Romanfiguren. Durch die Verschleierung von Melmoths Versuchung wird die Spannung erhöht und die Neugier des Lesers angefacht.

Auch in diesem Roman wird wieder ein kognitiv angsterregender Inhalt (Melmoth als Verkörperung des Teufels) mit eigentlich nicht schreckenerregenden Komponenten wie der Raumdarstellung oder der Musik beim Auftritt Melmoths verknüpft. Dadurch wird die Angst auch auf an sich neutrale Elemente ausgeweitet und somit eine durchgängige Angstatmosphäre konstituiert. Reale Gefahren wie durch die Inquisition und das Verhalten der Mönche im Kloster dienen dazu, diesen Eindruck zu verstärken. Neu ist die multiperspektivische Darstellungstechnik, in der auktoriale Passagen und Ich-Erzähler kombiniert werden. Der Leser kann sich dadurch in die einzelnen Charaktere versetzen und wird ihrer Emotionen teilhaftig, gewinnt aber keinen Überblick über das Geschehen wie durch den auktorialen Erzähler in *The Castle of Otranto*, *The Monk* oder *The Italian*, sondern weiß weniger als alle Romanfiguren.

8. Die allgegenwärtige Angst: Der Vampir in *Dracula*

Bereits die Analysen von *The Monk*, *The Italian*, *Frankenstein* und *Melmoth the Wanderer* haben gezeigt, wie häufig Autoren mit der Technik der übertragenen Angst arbeiten, um den Schrecken auf eigentlich neutrale Texteinheiten auszuweiten. In diesen Romanen wird das Übernatürliche jedoch immer nur mit einem Motiv – wie mit dem Torbogen in *The Italian* oder mit dem Mond in *Frankenstein* – oder mit der gesamten Natur verknüpft. In *Dracula* hingegen werden übertragene Ängste eingesetzt, um über den ganzen Roman hinweg eine Atmosphäre des Schreckens aufzubauen. Der Vampir wird mit derart vielen Elementen assoziiert, dass er als omnipräsent erscheint. Damit ergibt sich eine wichtige Neuerung: der Vampir selbst muss gar nicht mehr auftreten, um Angst zu erzeugen, allein die Beschreibung der mit dem Vampir in Verbindung gebrachten Elemente ist ausreichend. Aus diesem Grund soll in diesem Kapitel noch einmal eingehend analysiert werden, wie dieser Effekt zum Tragen kommt. Dazu ist zunächst erforderlich, sich vor Augen zu führen, wie der Leser von der Existenz des Vampirismus überzeugt wird, um dann in einem zweiten Schritt herauszufinden, wie auf dieser Grundlage mit der Technik der übertragenen Angst eine Schaueratmosphäre konstituiert wird.

8.1 Das Einschläfern der Vernunft: Die Annäherung an den Vampirismus

Mit *Dracula* erschuf Bram Stoker eine Vampirgestalt, basierend auf volkstümlichem Aberglauben und der historischen Figur Vlad Tepes, die bis heute als Sinnbild des Schreckens gilt. Die Handlung führt den Leser ganz langsam an eine Konfrontation mit dem Vampirismus heran. Der Anwalt Jonathan Harker befindet sich auf einer Geschäftsreise in Transsylvanien, um einen Vertrag mit dem Grafen Dracula abzuschließen. Die Wahl des *Setting* ist von immenser Bedeutung, um die bedrohliche Situation, in die Jonathan Harker im weiteren Verlauf der Handlung gelangen wird, zu verstärken. Harker betont in seinen Tagebuchaufzeichnungen gleich von Anfang an, dass er seine gewohnte Umgebung verlasse und in eine ihm völlig fremde Welt eintauche. Rumänien unterscheidet sich in jeder Hinsicht von England, Harker sagt „there were many things new to me“ (Stoker, *Dracula*, 17). Das Essen ist anders, Harker beschreibt Gerichte wie ‚paprika hendl‘, ‚mamaliga‘ oder ‚impletata‘ (ebd. 9-10), die er noch nie zu sich genommen hat und die fremdartig schmecken. Der Tagesablauf während der Reise ist ebenfalls nicht so geordnet, wie Harker es von England gewohnt ist, er schreibt (ebd. 10-11):

I had to hurry breakfast, for the train started a little before eight, or rather it ought to have done so, for after rushing to the station at 7.30 I had to sit in the carriage for more than an hour before we began to move. It seems to me that the further East you go the more unpunctual are the trains.

Auch die Einwohner werden von ihm als andersartig empfunden, er wundert sich über deren Aussehen, Verhalten und Kleidung (ebd. 11):

The strangest figures we saw were the Slovaks, who are more barbarian than the rest, with their big cowboy hats, great baggy dirty-white trousers, white linen shirts, and enormous heavy leather belts, nearly a foot wide, all studded over with brass nails. They wore high boots, with their trousers tucked into them, and had long black hair and heavy black moustaches. They are very picturesque, but do not look prepossessing. On stage they would be set down at once as some old Oriental band of brigands. They are, however, I am told, very harmless and rather wanting in natural self-assertion.

Dem Leser wird dadurch klar, dass Harker sein gesichertes soziales Umfeld verlassen hat und in diesem fremden Land nicht mit Unterstützung und Hilfe der Leute rechnen kann. Dracula hingegen ist die Umgebung vertraut und er hat unter den Einwohnern Helfershelfer, wie z. B. die Zigeuner. Stoker hat das *Setting* bewusst so ausgewählt, dass sein Protagonist Dracula völlig ausgeliefert ist. Über Draculas Burg erfährt der Leser sogar, dass sie auf keiner Karte verzeichnet ist (ebd. 10). Draculas Refugium entzieht sich so der rationalen, geordneten Welt. Trautwein schreibt über Harkers Reise in den bedrohlichen Raum (Trautwein, *Erliesene Angst*, 86-87):

In dieser Art des Übergangs überschreitet die betroffene Figur die Grenze zwischen einem bergenden und einem bedrohlichen Raum; in der Regel tritt sie damit auch aus sichernden Sozialbeziehungen heraus. [...] In Stokers *Dracula* führt eine Geschäftsreise den Helden auf die Burg des Vampirs; das Angst-Defizit der Figur entsteht, weil sie die Warnungen in den Wind schlägt, die den Schauercharakter des Bauwerks und seines Besitzers vorab festschreiben.

Harker ist also in dieser Situation isoliert von Familie, Freunden und Bekannten, die ihm Rückhalt geben könnten. Darin ist er mit Waisen wie Ellena in *The Italian* oder Antonia in *The Monk* vergleichbar: Stoker nutzt diesen Kunstgriff, um die Hilflosigkeit seines Protagonisten zu betonen.

Harker wird als rational denkende, pragmatisch orientierte Person eingeführt. Er notiert sich seine Erlebnisse ganz genau in seinem Tagebuch, recherchiert für seine Reise sogar im Britischen Museum (Stoker, *Dracula*, 9) und belächelt den Aberglauben der Bevölkerung Transsylvaniens (ebd. 13ff). Er ist sicherlich niemand, der leichtgläubig übernatürlichen Phänomenen wie Vampirismus in seinem Weltbild einen Platz einräumen würde. Damit steht er auch für den Leser, der von Anfang an dem Vampirismus skeptisch gegenübersteht und erst von dessen Existenz überzeugt werden muss. Penzoldt stellt heraus, wie wichtig es für den modernen Leser ist, von der Authentizität der Geschichte überzeugt zu werden (Penzoldt, *Die Struktur der Gespenstergeschichte*, 13):

Für den gebildeten Leser ist das anders: er glaubt nicht an das Erzählte, er muss überzeugt werden, eine geschickt geschaffene Atmosphäre muss ihn in die richtige Stimmung versetzen. Schritt für Schritt führt der Autor ihn aus seiner Alltagswelt in das Gebiet der reinen Phantasie. Wenn das Gespenst schließlich erscheint, muss der Leser in diesen Phantasiebereich schon so

weit vorgedrungen sein, dass er den Ängsten, die seine Vernunft sofort als unbegründet verwerfen würde, zur Beute wird.

Aus genau diesem Grund führt Stoker das Übernatürliche behutsam und allmählich in die Handlung ein. Das erste Anzeichen dafür, dass Dracula eine Bedrohung darstellen wird, ist die Reaktion der Gastleute, als sie von Harkers Bestimmungsort erfahren: Sie zeigen Angst und bekreuzigen sich. Dann warnen sie Harker vor der St. Georgsnacht: Noch am selben Abend soll das Böse um Mitternacht uneingeschränkte Kraft haben (Stoker, *Dracula*, 13):

When I asked him if he knew Count Dracula, and could tell me anything of his castle, both he and his wife crossed themselves, and saying that they knew nothing at all, simply refused to speak further. [...] Do you know what day it is? [...] It is the eve of St. George's Day. Do you not know that tonight, when the clock strikes midnight, all evil things in the world will have full sway? Do you know where you are going, and what you are going to? She was in such evident distress that I tried to comfort her, but without effect. Finally she went down on her knees and implored me not to go [...]

Für Harker sind diese Reaktionen völlig unverständlich, es passt nicht in sein aufgeklärtes Weltbild, dass ihn eine fremde Frau auf Knien anfleht, seine Reise abubrechen. So sagt er "it was all very ridiculous" (ebd. 13). Der Leser bekommt in dieser Situation die ersten Indizien dafür, dass Count Dracula eine Bedrohung darstellt. Später kann er dann auf diese Informationen zurückgreifen, damit wird eine Erwartungshaltung aufgebaut, durch die spätere Beschreibungen Draculas vorbereitet werden. Trautwein nennt diese Technik den ‚Vorab festgeschriebenen Schauer‘ (Trautwein, *Erlsene Angst*, 24):

Zu einem Zeitpunkt, an dem sich die Figur noch nicht an dem Schreckensort befindet, erfährt der Leser, dass dort für sie das Schlimmste zu befürchten ist. Er speichert diese Information, so dass nachfolgende Texteinheiten [...] auch ohne explizite Kennzeichnung Schauerantizipationen auslösen. Die Wirkung dieser Auslösesituationen würde ohne die Schauerrelation entfallen, hängt also in besonderer Weise vom Kontext ab.

Auf Harker haben die Warnungen keinen Einfluss, da sie nicht in sein rationales Weltbild passen. So empfindet er es auch als überflüssig, als ihm die Wirtin ein Kruzifix schenkt, dennoch nimmt er es aus Höflichkeit an. Bei der Weiterreise zeigen die Leute in Harkers Kutsche dasselbe abergläubische Verhalten: Sie schauen ihn mitleidig an, bekreuzigen sich und geben ihm Geschenke, die das Böse fernhalten sollen (Stoker, *Dracula*, 14, 15, 17, 18, 20). Dieses Verhalten ist rational nicht erklärbar und auch nicht kongruent mit der Vorstellung, die man vom Verhalten wildfremder Leute hat: Der Leser geht eher davon aus, dass Harker den Leuten gleichgültig sein muss und erwartet nicht, dass sie solche Bemühungen unternehmen, ihn vor Dracula zu warnen. Schon Trautwein stellt fest, dass solche Vorausdeutungen dazu beitragen, den Leser für eine Schauersequenz zu sensibilisieren (Trautwein, *Erlsene Angst*, 56):

Im Gegensatz zu den Schauerantizipationen ist beim ‚Vorab festgeschriebenen Schauer‘ die Bedrohung noch nicht akut, die betroffene Figur folglich nicht hilflos. Der Leser wird jedoch in eine Erwartungshaltung versetzt. [...] Diese Vorausdeutungen legen den Schauercharakter der St. Georgsnacht, der Burg Draculas und des Grafen Draculas konditional im voraus fest: Wenn Harker in der St. Georgsnacht unterwegs ist, wenn er auf die Burg Draculas kommt, wenn er Dracula selbst begegnet, dann droht ihm Gefahr. Die entsprechenden Texteinheiten im

späteren Geschehen lösen daraufhin Schauerantizipationen aus.

Schließlich kann auch Jonathan Harker sich der angstevozierenden Wirkung, die diese Andeutungen haben, nicht ganz entziehen. Daher empfindet er, als er auf die Uhr schaut und es fast Mitternacht ist, "a sort of shock [...] a sick feeling of suspense" (Stoker, *Dracula*, 21). Dann wird die Kutsche von einem Rudel Wölfe attackiert, der Kutscher kann sie aber besänftigen. Dieser Vorfall stellt eine Steigerung der bisher unerklärlichen Verhaltensweisen dar und löst Angst bei Harker aus: "This was all so strange and uncanny that a dreadful fear came upon me" (ebd. 24). Kurz darauf erreicht Harker das Schloss Draculas.

Das Schloss macht nach außen den Eindruck einer Festung (ebd. 24-25): "a great door, old and studded with large iron nails, and set in a projecting doorway of massive stone [...] through these frowning walls and dark window openings it was not likely that my voice could penetrate". Damit entspricht es dem klassischen *Gothic castle*: Durch die Anspielung auf die literarische Tradition wird der Schauercharakter des Gebäudes betont. Der erfahrene Leser weiß damit schon, dass er in den Mauern der Burg Schreckliches zu erwarten hat. Auch Trautwein betont, wie sehr die literarische Konvention die Haltung des Lesers beeinflusst (Trautwein, *Erlsene Angst*, 36):

Von den anderen unheimlichen Orten trennen wir den Schauerbereich ‚Gotische Bauwerke‘ ab, weil er den Schauercharakter nicht in erster Linie dem Aberglauben oder Benennungen verdankt, sondern einer literarischen Tradition: der Gothic Novel. Das gotische Bauwerk ist darin ein Ort des Schreckens, Schauplatz für übernatürliche Erscheinungen, grausame Verbrechen, Flucht und Verfolgung durch unterirdische Gänge usw.

Dracula empfängt Harker freundlich, auch wenn Harker an ihm wieder einige kleine Unstimmigkeiten auffallen: Er ist unnatürlich blass (Stoker, *Dracula*, 25) und seine Hand ist eiskalt wie die Hand eines Toten (ebd. 26). Trotz allem wird der zuvor ausgestandene Schrecken durch eine behagliche Atmosphäre relativiert: Jonathan wird in sein Zimmer geführt, ein wärmendes Feuer brennt und es wird etwas zu Essen serviert (ebd. 27). Der Leser muss sich an dieser Stelle fragen, ob wirklich eine Bedrohung vorliegt, oder ob die Warnungen der Wirtsleute und der Reisenden ungerechtfertigt waren. Diese Retardierung trägt maßgeblich zum Spiel mit der Erwartungshaltung des Lesers bei. Dadurch wird Spannung erzeugt, Trautwein schreibt (Trautwein, *Erlsene Angst*, 81):

Bei der Spannung, ob tatsächlich ein Schauergeschehen vorliegt, suggeriert der Text die Möglichkeit einer Bedrohung, verweigert aber eine eindeutige Bestätigung. Das übergreifende Wirkungsprinzip ist hier nicht die Intensivierung des Schauers, sondern die Verunsicherung des Lesers, der nicht weiß, ob er das Geschehen als harmlos oder als bedrohlich einschätzen soll.

Dennoch gibt es weiterhin Anzeichen, die eine Bedrohung suggerieren. In der Physiognomie Draculas findet der aufmerksame Leser ebenfalls bereits Indizien, die Dracula als nicht menschliches Wesen kennzeichnen (Stoker, *Dracula*, 28, Hervorhebungen hinzugefügt):

His face was a strong – very strong – aquiline, with high bridge of the thin nose and *peculiarly* arched nostrils; with lofty domed forehead, and hair growing scantily round the temples, but

profusely elsewhere. His eyebrows were very massive, almost meeting over the nose, and with bushy hair that seemed to curl in its own profusion. The mouth, so far as I could see it under the heavy moustache, was fixed and *rather* cruel looking, with *peculiarly* sharp white teeth; these protruded over the lips, whose *remarkable* ruddiness showed *astounding* vitality in a man of his years. For the rest, his ears were pale and at the tops *extremely* pointed; the chin was broad and strong, and the cheeks firm though thin. The general effect was one of *extraordinary* pallor. Hitherto I had noticed the backs of his hands as they lay on his knees in the firelight, and they seemed *rather* white and fine; but seeing them now close to me, I could not but notice that they were *rather* coarse – broad, with squat fingers. *Strange to say*, there were hairs in the centre of the palm. The nails were long and fine, and cut to a sharp point.

Draculas Aussehen steht in der Tradition des *Gothic villain*: Merkmale wie die energische Kinnpartie oder der grausame Zug um die Mundwinkel erinnern an den Prototypen des Schurken. Die Beschreibung rückt Dracula auch in die Nähe eines Raubtieres: Charakteristika wie die behaarten Handflächen, die spitzen Zähne, die über die Lippen hinausragen, die krallenartigen Fingernägel und die gespitzten Ohren deuten in diese Richtung. Trautwein weist auch auf die Besonderheiten in der sprachlichen Darstellung hin (Trautwein, *Erliesene Angst*, 61):

Nicht nur bei Verben, auch bei Adjektiven und Adverbien kann der Kontext Angst-Konnotate aktivieren helfen. [...] [Adjektive wie] ‚seltsam‘ und ‚wunderlich‘ [setzen] eine Bedeutungskomponente frei, die das Ungewöhnliche und Auffällige bedrohlich erscheinen lässt. Im Gegensatz zu Wörtern wie schaurig, gespenstisch u. a. benennen die ‚Angst-Konnotate‘ bei Adjektiven und Adverbien den Schauercharakter nicht direkt [...] Dennoch weiten sie in der Sachebene den Schauer auf neutrale und ambivalente Gegenstände aus [...]

Stoker verwendet diese Technik, um durch Adjektive wie ‚peculiar‘, ‚extremely‘, ‚extraordinary‘ etc. die Singularität von Draculas Aussehen zu unterstreichen und somit auf seinen übernatürlichen Charakter hinzuweisen. Harker relativiert seine Beobachtungen jedoch sofort wieder, er schreibt häufig ‚it seemed‘ oder ‚so far as I could see it‘. Harker gelingt es erfolgreich, sich dadurch Normalität vorzuspiegeln und er glaubt daher, keine Angst vor Dracula zu empfinden. Dieses Ignorieren seiner Angst macht ihn der Bedrohung gegenüber blind. Trautwein beschreibt die Rolle des Grafen folgendermaßen (ebd. 76):

Ein besonders wandlungsfähiger Bedroher ist Stokers Graf Dracula. Als zukünftiger Geschäftspartner Harkers ist Dracula zunächst eine neutrale Figur. Die Warnungen der Wirtsleute, das gotische Bauwerk, das er bewohnt, und sein Äußeres, das in der Tradition des gotischen Bösewichts steht, verleihen ihm später einerseits Schauercharakter. Andererseits empfängt er Harker freundlich, das ‚Ausbleibende Schauergeschehen‘ arbeitet dem Schauer entgegen. Der Text legt dem Leser suggestiv nahe, dass von Dracula Gefahr ausgeht, verweigert ihm jedoch eine eindeutige Bestätigung; diese Ungewissheit macht den Grafen zum potentiellen Bedroher. Harker, der die Warnungen nicht ernst nimmt, ahnt lange Zeit nichts Böses – ein Angst-Defizit der Figur –, bis auch ihm der Graf unheimlich vorkommt.

Kurz darauf häufen sich jedoch weitere Unstimmigkeiten. Dracula isst nichts (Stoker, *Dracula*, 27, 36). Darüber hinaus gibt es keine Diener im Schloss (ebd. 29) und keine Spiegel (ebd. 30). Diese merkwürdigen Umstände werden auf kulturelle Unterschiede von Transsylvanien und Großbritannien zurückgeführt, so sagt Dracula " We are in Transylvania; and Transylvania is not England. Our ways are not your ways, and there shall be to you many strange things" (ebd. 32). All diese Erlebnisse lösen bei Harker großes Unbehagen aus, er schreibt in sein Tagebuch: "I' m all in a sea of wonders. I doubt; I fear; I think strange things which I dare not confess to my own soul"

(ebd. 29) und "there is something so strange about this place and all in it that I cannot but feel uneasy. I wish I were safe out of it, or that I had never come" (ebd. 37). Bis zu diesem Zeitpunkt häufen sich kleine Inkongruenzen an, Harker macht jedoch noch keine Erfahrung, die er mit seinen Wahrnehmungskategorien nicht erfassen könnte. Dennoch summieren sich die kleinen Unstimmigkeiten so rasch, dass sie nicht schnell genug verarbeitet werden können und daher Angst auslösen.

Wenig später hat Harker ein Erlebnis, das in krassem Widerspruch zu seinem Kategoriensystem steht. Als er sich rasiert, steht Dracula auf einmal hinter ihm und Harker stellt fest, dass der Graf kein Spiegelbild hat (ebd. 37). An dieser Stelle wird deutlich, dass Unbehagen dadurch ausgelöst wird, dass sich viele unerklärliche Ereignisse aneinander reihen, Harker schreibt über dieses Erlebnis in sein Tagebuch: "This was startling, and, coming on top of so many strange things, was beginning to increase that vague feeling of uneasiness which I always have when the Count is near" (ebd. 37). Hinzu kommt, dass sich Harker bei diesem Vorfall versehentlich mit dem Rasiermesser schneidet und blutet. Draculas Reaktion darauf ist auffällig (ebd. 37-38):

When the Count saw my face, his eyes blazed with a sort of demoniac fury, and he suddenly made a grab at my throat. I drew away, and his hand touched the string of beads which held the crucifix. It made an instant change in him, for the fury passed so quickly that I could hardly believe it was ever there.

Das Verhalten Draculas ist nach normalen Maßstäben völlig abwegig. Bemerkenswert ist an dieser Stelle, dass Harker dieses schreckenerregende Erlebnis sofort zu relativieren versucht, indem er sich fragt, ob er sich vielleicht getäuscht habe. Auf diese Art und Weise lässt sich diese Erfahrung verarbeiten, ohne ein massives Angsterlebnis auszulösen. Dennoch steigt dadurch das Maß der vielen kleinen unerklärlichen Begebenheiten weiter an: Es kommt somit nicht zu einer Auflösung der Bedrohung, Harker nimmt dieses Ereignis vielmehr zum Anlass, über verschiedene Unstimmigkeiten nachzudenken. So ist es beispielsweise nicht angsterregend, dass Dracula bei Harkers Ankunft auf dem Schloss nichts gegessen hat. Die Tatsache, dass Harker den Grafen jedoch nie etwas zu sich nehmen sieht, ist beunruhigend: Harker fällt dies auf und er schreibt: "It is strange that as yet I have not seen the Count eat or drink. He must be a very peculiar man" (ebd. 38). Eine weiterer Faktor, der potentiell angstausslösend ist und die Stimmung des Unbehagens verstärkt, ist die Tatsache, dass das Schloss eine Festung ist und Harker Dracula somit nicht entkommen kann: "I explored further; doors, doors, doors everywhere, and all locked and bolted. In no place save from the windows in the castle is there an available exit. The castle is a veritable prison, and I am a prisoner!" (ebd. 38).

Das in evolutionstheoretischer Sicht zu erwartende Verhalten angesichts einer Angstsituation ist, dass die betroffene Person versucht, die Umstände, die die Angst auslösen, zu vermeiden. Jonathan Harker kann jedoch nicht das Schloss des Grafen verlassen, er muss dort verweilen. Die Vermeidung der angstausslösenden Faktoren kann somit nicht erfolgen, Harker ist weiterhin den Einflüssen Draculas ausgesetzt. Dadurch wird die Entstehung von Angst begünstigt. Beispielsweise entdeckt Harker kurz darauf, dass es wirklich keine Diener im Schloss gibt.

Daraufhin zieht er die logische Schlussfolgerung, dass sich niemand außer ihm und Dracula im Schloss aufhält und dass Dracula dann der unheimliche Kutscher gewesen sein muss. Diese Erkenntnis ist prinzipiell nicht schreckenerregend, aber unter dem Aspekt von Harkers Gefangenschaft und seiner bisherigen Erlebnisse löst sie bei ihm immense Angst aus (ebd. 40):

This gave me a fright, for if there is no one else in the castle, it must have been the Count himself who was the driver of the coach that brought me here. This is a terrible thought; for if so, what does it mean that he could control the wolves, as he did, by only holding up his hand in silence? How was it that all the people at Bistritz and on the coach had some terrible fear for me?

Die Tatsache, dass Dracula Harker mitteilt, dass er noch einen weiteren Monat im Schloss bleiben wird und unmissverständlich klar macht, dass Harker in seinen Briefen nach England nur über Geschäftliches schreiben darf und er seine Korrespondenz lesen wird, verstärken den bedrohlichen Charakter der Situation zusätzlich (ebd. 44-45).

Die merkwürdigen Vorkommnisse steigern sich im Grad der Unerklärbarkeit: Als nächstes sieht Harker Dracula, wie er mit dem Kopf voran wie eine Echse die Mauern des Schlosses hinunterklettert. Dies markiert den ersten Vorfall, der nicht nur eine leichte Abweichung von den Wahrnehmungskategorien darstellt, sondern massiv gegen alle Vorstellungen, die wir von menschlichem Verhalten haben, verstößt. Aus diesem Grund löst das Ereignis sofort, kurz nach seiner Wahrnehmung, Angst bei Harker aus: "my feelings changed to repulsion and terror" (ebd. 47). Auch an dieser Stelle wird deutlich, wie sehr die Angst vor Dracula aus kognitiven Inkongruenzen resultiert und an die Gefangenschaft im Schloss gekoppelt ist, die ein Entrinnen nicht möglich macht: "I feel the dread of this horrible place overpowering me; I am in fear - in awful fear - and there is no escape for me; I am encompassed about with terrors that I dare not think of" (ebd. 47-48).

Harkers Angstgefühl wird auch dadurch verstärkt, dass er sich existenziell von Dracula bedroht fühlt und um sein Leben fürchtet. Der Graf verlangt von ihm, dass er drei Briefe schreibt, in denen er ankündigt, Draculas Schloss zu verlassen und Stationen auf der Heimreise beschreibt. Die Briefe muss er auf unterschiedliche Termine datieren. Harker sieht das als Beweis, dass Dracula ihn töten will und die Briefe ihm ein Alibi verschaffen sollen, er schreibt in sein Tagebuch "I know now the span of my life. God help me!" (ebd. 55). Wiederum wird die Angst dadurch intensiviert, dass Harker keine Chance hat, das Schloss zu verlassen. Auch sein Versuch, Briefe ohne Draculas Wissen zu verschicken, um Hilfe anzufordern, scheitert: Die Zigeuner, denen er die Briefe anvertraut, händigen sie Dracula aus (ebd. 56). Auch seine Hilferufe werden von den Zigeunern ignoriert, sie lachen ihn aus (ebd. 58). Harker befindet sich somit völlig in Draculas Macht und ist ihm ausgeliefert.

Bis zu diesem Zeitpunkt werden weder Harker, noch der Leser direkt mit dem Vampirismus konfrontiert. Es ist immens wichtig für die Beglaubigungsstrategie des Romans, dass Harker und der Leser die Existenz von Vampiren schrittweise anerkennen müssen. Daher ist es wichtig, dass

Stoker während des ersten Teils des Romans, in dem Harkers Erlebnisse in Transsylvanien beschrieben werden, lauter einzelne, merkwürdige Begebenheiten aneinander reiht, die jedes für sich genommen, nicht unglaubwürdig sind. Es ist zu keiner Gelegenheit etwas passiert, das der Ratio Harkers und des Lesers komplett widerspricht. Die kleinen Unstimmigkeiten bereiten daher darauf vor, größere Verstöße gegen die Vernunft wie z. B. Draculas merkwürdige Art, mit dem Kopf voran an der Mauer herunterzuklettern, nicht sofort als unmöglich einzuordnen, sondern sie als logische Konsequenz aus den bisherigen Ereignissen zu bewerten. Harker und der Leser werden dazu gebracht, mit ihrer Ratio den Vampirismus anzuerkennen. Der Skeptizismus Harkers ist für die Überzeugung des Lesers sehr hilfreich: Hierin spiegeln sich die ungläubigen Einwände des Lesers. Muss Harker sich den neuen Erkenntnissen beugen, muss es auch der Leser. Stokers Vorgehensweise ist mit einem Syllogismus vergleichbar: Der Leser weiß, dass Vampire bestimmte Charakteristika haben. Dracula erfüllt diese Merkmale. Daraus kann nur logisch folgen, dass Dracula ein Vampir ist. Penzoldt bezeichnet diese Strategie als Pseudologik (Penzoldt, *Die Struktur der Gespenstergeschichte*, 16):

Der moderne Leser von Gespenstergeschichten ist natürlich ein Skeptiker, und es muss atmosphärisch schon einiges geleistet werden, damit er in die richtige Stimmung versetzt wird. Aber Atmosphäre allein, wie geschickt sie auch heraufbeschworen wird, genügt selten. Unser von der Vernunft beherrschtes Zeitalter möchte auch überzeugt, und nicht nur verzaubert werden. Das bedeutet allerdings nicht, dass der Autor uns zu rein logischen Überzeugungen zwingt. Eine gewisse Pseudologik, die das Übernatürliche hinnimmt, wird statt dessen benutzt.

Dennoch ist diese Pseudologik im gesamten Roman schlüssig und nachvollziehbar. Der Punkt, an dem sich Harker eingestehen muss, dass er einem Vampir ausgeliefert ist, ist die Situation, in der er Dracula in seinem Sarg liegen sieht (Stoker, *Dracula*, 62-63). Mit dieser Entdeckung fügen sich alle anderen Unstimmigkeiten zu einem Bild zusammen, auch wenn Harker in seinen Aufzeichnungen nicht explizit von Vampirismus spricht.

Auch später im Roman tauchen immer wieder rational nicht erklärbare Phänomene im Zusammenhang mit dem Blutsauger auf. Harker sieht Dracula in den Straßen Londons. Der Graf sieht aber nicht mehr so aus wie in Transsylvanien, er ist viel jünger geworden. Mina berichtet von Jonathans Reaktion auf diesen Vorfall (ebd. 207-208):

He was very pale, and his eyes seemed bulging out as, half in terror and half in amazement, he gazed at a tall, thin man, with a beaky nose and black moustache and pointed beard [...] His face was not a good face; it was hard, and cruel, and sensual, and his big white teeth, that looked all the whiter because his lips were so red, were pointed like an animal's. Jonathan kept staring at him, till I was afraid he would notice. [...] Jonathan kept looking after him, and said, as if to himself: 'I believe it is the Count, but he has grown young.'

Jonathan kann diesen Anblick nicht einordnen, eigentlich kann ein alter Mann nicht wieder jung werden. Daher ist Jonathan verwundert und er hat auch Angst. Die Unvereinbarkeit mit dem Kategoriensystem, in dem Altern ein irreversibler Prozess ist, erzeugt Verwunderung und Unbehagen.

Im Gegensatz zu allen anderen bisher besprochenen Romanen wird der Leser in *Dracula* sehr behutsam in die Welt übernatürlicher Phänomene eingeführt. Der Bruch mit der Realität erfolgt nicht abrupt, sondern graduell, indem kleine Unstimmigkeiten angehäuft werden. Dadurch wird die Vernunft des Lesers eingelullt, er vergisst beim Lesen des Romans, dass er eigentlich nicht an Vampire glaubt. Dadurch wird die Voraussetzung geschaffen, die im ersten Teil des Romans angelegten Ängste vor dem Vampir im weiteren Verlauf des Romans auszuweiten. Dies geschieht durch die Technik des Übertragens von Ängsten.

8.2 Die Omnipräsenz des Grauens: Ausweitung des Schreckens durch übertragene Ängste

Aus den zuvor analysierten Gründen wirkt *Dracula* kognitiv angsterregend. Er ist also in der Lage, primäre Ängste auszulösen. Stoker setzt die Vampirgestalt jedoch auch geschickt ein, um übertragene, also sekundäre Angst, beim Leser hervorzurufen. In *Dracula* hat der Vampir bestimmte Eigenschaften, die Stoker geschickt nutzt, um den Leser zu konditionieren. Van Helsing beschreibt diese Vampirmerkmale (ebd. 283 und 286):

[...] he can, within limitations, appear at will when, and where, and in any of the forms that are to him; he can, within his range, direct the elements: the storm, the fog, the thunder; he can command all meaner things: the rat, and the owl, and the bat - the moth, and the fox, and the wolf; he can grow and become small; and he can at times vanish and come unknown. [...] He can come in mist which he creates [...] the distance he can make this mist is limited, and it can only be round himself: He come on moonlight rays as elemental dust [...]

Der Vampir kann sich in Mond und Nebel sowie in bestimmte Tiere wie Fledermäuse, Hunde, Wölfe oder Ratten verwandeln. Diese Merkmale des Vampirs geben Stoker die Möglichkeit, den Vampir mit Dingen in der unmittelbaren Nähe der Protagonisten zu verknüpfen, um dadurch Angst auszulösen. Der Vampir in *Dracula* wird so unzertrennlich mit diesen Elementen der Natur verknüpft, dass Furcht schon entstehen kann, ohne dass der Vampir überhaupt auftritt. Dieses Prinzip soll im Folgenden veranschaulicht werden.

Gleich zu Anfang des Romans tauchen Wölfe, Nebel und Mondlicht in signifikanter Anhäufung auf. Jonathan Harkers Reise zum Schloss Draculas führt durch eine mondhelle Nacht, Nebelschwaden wabern durch den Wald und die Kutsche wird von einem Rudel Wölfe attackiert (ebd. 17, 21-22, 23).

[...] in the darkness to be closing down upon us, great masses of greyness, which here and there bestrewed the trees, produced a peculiarly weird and solemn effect [...]

Then, far off in the distance, from the mountains on each side of us began a louder and a sharper howling - that of wolves - which affected both the horses and myself [...] The baying of the wolves sounded nearer and nearer, as though they were closing round on us from every

side. I grew dreadfully afraid [...]

[...] just then the moon, sailing through the black clouds, appeared behind the jagged crest of a beetling, pineclad rock, and by its light I saw around us a ring of wolves [...] I felt a sort of paralysis of fear. [...] All at once the wolves began to howl as though the moonlight had some peculiar effect on them.

Hier realisieren natürlich weder Leser noch Harker, dass Mondlicht, Nebel und Wölfe in Zusammenhang mit dem Vampirismus stehen. Es wird nur schon eine Art Grundstock gelegt, eine Folie ausgebreitet, vor der spätere Ereignisse neu bewertet werden. Beispielsweise findet Harker ja später heraus, dass Dracula der Kutscher gewesen sein muss, der die Wölfe besänftigt hat (ebd. 39). Somit wird an dieser Stelle die Verbindung Draculas zu den Wölfen etabliert. Wichtig ist jedoch, dass bereits an dieser Stelle zu Anfang des Romans die Konfrontation mit den Wölfen Angst hervorruft.

Von diesem Zeitpunkt an erwähnt Stoker kontinuierlich Wölfe, Mondlicht oder Nebel, um den Leser daran zu gewöhnen, dass diese Dinge mit Draculas Welt in enger Verbindung stehen. So hören Harker und Dracula das Heulen der Wölfe (ebd. 29), was Dracula für Harker befremdlicherweise als Musik bezeichnet; oder Harker bewundert den schönen Mond, kurz bevor er Dracula kopfüber aus dem Fenster klettern sieht (ebd. 47).

Am deutlichsten werden die Phänomene Mondlicht und Nebel mit den drei weiblichen Vampiren in Draculas Schloss in Verbindung gebracht. Harker schläft trotz der Warnung des Grafen in einem ihm fremden Teil des Schlosses ein (ebd. 50ff Hervorhebungen hinzugefügt):

The sense of sleep was upon me, and with it the obstinacy which sleep brings as outrider. *The soft moonlight soothed* [...] I could see along the floor, *in the brilliant moonlight*, my own footsteps marked where I had disturbed the long accumulation of dust. *In the moonlight* opposite me were three young women, ladies by their dress and manner. I thought at the time that I must be dreaming when I saw them, for, *though the moonlight* was behind them, they threw no shadow on the floor. They came close to me and looked at me for some time and then whispered together. [They had] great dark, piercing eyes, that seemed to be almost red when *contrasted with the pale yellow moon*. [...] *I could see in the moonlight* the moisture shining on the scarlet lips and the red tongue as it lapped the white sharp teeth. [...] they disappeared [...] There was no door near them, and they could not have passed me without my noticing. *They simply seemed to fade into the rays of the moonlight* and pass out through the window, for I could see outside the dim, shadowy forms for a moment before they entirely faded away.

Stoker assoziiert hier das Erscheinen der weiblichen Vampire massiv mit dem Mondlicht. Die Vampire wirken kognitiv angsterregend, da sie keinen Schatten werfen und auch keine Fußspuren auf dem staubigen Fußboden hinterlassen. Zusätzlich zu diesen Eigenschaften ist es auch nicht rational erklärbar, in welchem Zusammenhang die Vampire mit dem Mondlicht stehen. Gegen Ende dieser Episode wird dem Leser nahegelegt, dass sich die Vampire in Mondstrahlen dematerialisieren können. Dies ist natürlich rational schwer fassbar und daher auch beunruhigend. Durch die ständig wiederkehrende Erwähnung des Mondlichts wird der Leser permanent darauf aufmerksam gemacht, dass es eine Verbindung von Mond und Vampir gibt. Damit wird der Mond später zu einem angstausslösenden Moment, da er vom Leser automatisch mit der Bedrohung, die

der Vampir verkörpert, assoziiert wird. Der Vampir ist aber nicht nur aufgrund der kognitiv unerklärlichen Eigenschaften angsterregend, sondern auch wegen der physischen Bedrohung, die von ihm ausgeht. Diese Gefahr wird durch das häufige Erwähnen der "white, sharp teeth" verdeutlicht. Harker gibt selbst an, eine "deadly fear" zu empfinden. Der Schrecken wird zudem durch das aggressive sexuelle Verhalten der weiblichen Vampire verstärkt. Leatherdale argumentiert, dass die Angst, die hier bei Harker ausgelöst wird, keine Angst vor Dracula, sondern die Angst vor der sexuell aktiven Frau ist: "what is most to be feared, unconsciously, is the devouring woman, the mother figure who threatens by being desirable" (Leatherdale, *Dracula. The Novel and the Legend*, 177). Auch die Feministin Anne Cranny Francis bewertet Harkers Angst in dieser Situation als Angst vor dem Verlust seiner männlichen Dominanz: "what he fears is not death, but the loss of sexual initiative and dominance which for him [...] means the loss of his male sexuality" (Cranny Francis, *Sexual Politics in Dracula*, 69). Als Indiz für diese These wertet sie Harkers Unwillen, die weiblichen Vampire als Frauen zu bezeichnen. Harker sagt: "Faugh! Mina is a woman, and there is naught in common. They are devils of the Pit!" (Stoker, *Dracula*, 53). Somit bewertet Cranny Francis *Dracula* auch als Ausdruck der Angst der patriarchalen Gesellschaft vor der emanzipierten Frau (Cranny Francis, *Sexual Politics in Dracula*, 73-74):

In *Dracula* the dilemma created by growing demands for female emancipation is acted out. However, the dilemma is not that of women - and men - trapped in unpleasant, repressive social roles. It is the dilemma of a male dominated bourgeoisie unwilling to change, or even seriously examine, behaviour patterns/social roles which are seen as fundamental to the operation of the British (capitalist) social and economic system. For them any challenge to traditional male and female social roles was an attack on the system itself. In *Dracula* these fears are vicariously acted out and then banished. [...] For those who accepted the patriarchal ideology of the late nineteenth century, *Dracula* provided a way of dealing vicariously with the anxieties aroused by the ideas and movements which were calling into doubt the justice and consistency of that ideology. As noted above, the attack on sexual roles was also interpreted more widely as an attack on the capitalist economic system itself; sexual anxiety was compounded with political fears by the bourgeoisie. *Dracula* can also be seen as expressing some of the political fears [...]

Die Vampire in *Dracula* vermögen also mehrere Arten von Ängsten auszulösen. Neben der Angst um Gesundheit und Leben spielen also auch Ängste vor Machtverlust, Sexualität oder einer sich verändernden Weltordnung eine Rolle. Diese Ängste dürften gerade für den Leser, der sich durch den Roman ja nicht existenziell bedroht fühlen kann, eine große Rolle spielen.

Harkers Tagebuch hat primär die Funktion, den Leser von der Existenz des Vampirismus zu überzeugen und ihn auf die mit dem Vampir verbundenen Phänomene wie Mondlicht, Nebel oder bestimmte Tiere zu konditionieren. Der Leser hat somit einen Informationsvorsprung vor den anderen Figuren der Handlung, die nicht über diese Informationen verfügen und kann daher alle folgenden Ereignisse besser bewerten und einordnen. Auch David Seed weist auf die Bedeutung des ersten Teils des Romans hin (Seed, *The Narrative Method of Dracula*, 198):

Harker's journal [...] sensitizes the reader to the significance of dogs or wolves, bats, the sunset (which characters naively insist on treating as merely 'beautiful'), and other details. The reader is thus invited to make a series of recognitions, to spot resemblances between later events and those in the opening four chapters.

Seed geht zwar nicht so weit, diese Erzählstrategie Stokers als Konditionierung des Lesers zu bezeichnen, beschreibt aber im Grunde dasselbe Phänomen: Durch die extreme Anhäufung von Situationen, in denen Vampire in Verbindung mit Mondlicht, Nebel, Wölfen etc. auftreten, wird ein Wirkungszusammenhang etabliert, auf den der Leser in den späteren Kapiteln immer wieder unweigerlich zurückgreifen wird.

Nach Harkers Erlebnissen in Transsylvanien wechselt das *Setting* nach England. Die Bedrohung, die in den ersten vier Kapiteln aufgebaut wurde, wird erst einmal aufgehoben und der Leser gewinnt Einblick in die heitere, harmonische Korrespondenz zwischen Lucy und Mina. Wie Trautwein feststellt, folgt in Schauerromanen häufig ein neutrales Geschehen auf eine angstausslösende Situation (Trautwein, *Erliesene Angst*, 69):

Beim ‚Ausbleibenden Schauergeschehen‘ folgt nach einem unaufgelösten Schauerelement ein neutrales Geschehen. Die Schauerantizipation läuft ins Leere; ihr Nachwirken ist in Frage gestellt. Dabei kommt dem ‚Ausbleibenden Schauergeschehen‘ eine Doppelfunktion zu: Einerseits schwächt das neutrale Geschehen die Wirkung des vorangegangenen Schauerelements ab, andererseits stellt das Schauerelement die Harmlosigkeit des neutralen Geschehens in Frage und bezieht es dadurch in den Schauerkontext ein.

Durch diese Technik ist schon von Anfang an klar, dass die Idylle von Lucy und Mina bedroht ist. Bereits im ersten Teil des Romans arbeitet Stoker mit dieser Technik. Jedes Kapitel endet in einer Krisensituation, die kurz danach relativiert wird (Seed, *The Narrative Method of Dracula*, 197):

The four chapters of Harker's journal all end on a point of crisis: the attack by the wolves, his realization that he is a prisoner, his near seduction, and his vision of Dracula in his box. The progression of events is remorselessly toward confronting Dracula's own vampirism, confronting the very thing that Harker's rationalism is unwilling to accept. There is therefore a constant backwards pull in Harker's journal, an attempt to retard or even suspend the flow of events so that he can organize them into some kind of explanation.

Harker bemüht sich nach jeder Bedrohung, wieder eine rationale Erklärung für sein Erleben zu finden, bleibt aber letztendlich erfolglos. Dem Leser wird dadurch klar, dass Harker permanent in Gefahr schwebt, durch die von Stoker gewählte Technik gewinnen selbst Textpassagen ohne angsterregenden Inhalt eine bedrohliche Komponente. Es wird eine der ganzen Handlung immanente Schaueratmosphäre aufgebaut.

Der radikale Stimmungsumschwung von der unheilvollen Situation in Transsylvanien zu Lucy und Mina löst daher die Schauerspannung nicht auf. Zudem hat er auch die Funktion, dem Leser aufzuzeigen, wie die sozialen Beziehungen der Charaktere untereinander sind: Die starke Freundschaft und das Vertrauen zueinander sind letztendlich auch die spätere Voraussetzung dafür, Dracula zu vernichten. Der Leser ahnt jedoch bereits aufgrund seiner Lektüre von Jonathans Tagebuch, dass diese Idylle trügt und Dracula in die dem Leser vertraute Welt Großbritanniens einbrechen wird. Diese Ahnung wird durch den Bericht über das in Whitby gestrandete Schiff bestätigt.

Mina notiert in ihrem Tagebuch kurz vor dem Stranden des Schiffes, dass Nebel aufzieht (Stoker, *Dracula*, 93):

The sea is tumbling in over the shallows and the sandy flats with a roar, muffled in the sea-mists drifting inland. The horizon is lost in a grey mist. All is vastness; the clouds are piled up like giant rocks, and there is a 'brool' over the sea that sounds like some presage of doom. Dark figures are on the beach here and there, sometimes half shrouded in the mist, and seem 'men like trees walking'.

Nebel hat generell eine bedrohliche Komponente, da er die klare Sicht verhüllt und somit die Angst schürt, eine verborgene Gefahr könne in ihm lauern. Bollnow beschreibt die Wirkung von Nebel folgendermaßen (Bollnow, *Mensch und Raum*, 219):

Der Nebel zeigt gegenüber der übersichtlichen Welt des Tages eine völlig andere Welt. Die Dinge verlieren in ihm ihre Greifbarkeit, sie entgleiten ins Unfassbare und gewinnen gerade dadurch eine neue Bedrohlichkeit [...] Sie tauchen auf aus dem Nebel und verschwinden wieder, und beides plötzlich, ohne dass ich sie habe kommen und wieder gehen sehen. Ich kann mich auf ihre Annäherung also nicht vorbereiten; plötzlich stehen sie vor mir und sind gefährlich nahe. Es gibt in dieser Welt keine allmähliche Abstufung der Entfernungen mehr, sondern es gibt nur [...] eine ganz eng begrenzte Nahzone, hinter der sich sogleich das weiße Nichts auftut.

Als nächster Eintrag in Minas Tagebuch folgt ein Zeitungsausschnitt, in dem von dem Schiffbruch berichtet wird. Auch hier wird wiederholt von starkem Nebel gesprochen (Stoker, *Dracula*, 97):

To add to the difficulties and dangers of the time, masses of sea fog came drifting inland - white, wet clouds, which swept by in ghostly fashion, so dank and damp and cold that it needed but little effort of imagination to think that the spirits of those lost at sea were touching their living brethren with the clammy hands of death, and many a one hundred shuddered as the wreaths of sea mist swept by.

Der Nebel allein wirkt schon bedrohlich, da er die Sicht einschränkt und somit die Gefahr für die Seeleute erhöht. Der Autor des Zeitungsartikels assoziiert den Nebel mit den Seelen ertrunkener Seeleute, wodurch die angsterregende Wirkung des Nebels verstärkt wird. Für den Leser, der durch Harkers Tagebuch auf den Zusammenhang zwischen Nebel und Vampir aufmerksam geworden ist, hat der Nebel eine stärkere angstausslösende Wirkung als für die Romanfiguren, zumal auch erwähnt wird, dass ein großer Hund von Bord des Schiffes an Land gesprungen sei (ebd. 98). Der Leser verbindet dieses Tier aufgrund von Harkers Erlebnissen in Transsylvanien ebenfalls mit dem Vampir, daher steigert der Hund die ausgelöste Angst.

Stoker gelingt es auch, die Stimmung der Angst aufrecht zu erhalten, indem er immer wieder auf den Nebel verweist. So wird kurz darauf das Logbuch des Kapitäns gefunden, in dem auch auf den starken Nebel aufmerksam gemacht wird: "two days of fog, and not a sail sighted" (ebd. 105) und "still fog, which the sunlight cannot pierce" (ebd. 107). Stokers Verfahren der Angsterzeugung ist somit auch stark repetitiv, dadurch, dass er die Stimuli, die die konditionierte Angstreaktion hervorrufen, immer wieder erwähnt, wird der Wirkungszusammenhang dieser Reize mit dem Vampir und dem Schrecken, der dadurch ausgelöst wird, weiter etabliert. Der Vampir selbst

braucht an dieser Stelle schon gar nicht mehr aufzutreten. Das Unbehagen beim Leser wird bereits durch die Existenz des Nebels hervorgerufen. Aus diesem Grund lässt Stoker seine Erzählerin Mina auch noch zweimal in ihrem Tagebuch erwähnen, dass der mysteriöse Hund spurlos verschwunden sei (ebd. 102 und 108).

Als Lucy zum ersten Mal von Dracula angegriffen wird, scheint auch ein heller Vollmond (ebd. 112ff):

There was a bright full moon, with heavy black, drifting clouds, which threw the whole scene into a fleeting diorama of light and shade as they sailed across. [...] I could see the seat and the white figure, for I was now close enough to distinguish it even though the spells of shadow. There was undoubtedly something, long and black, bending over the half reclining white figure.

Mina bewertet diese Situation nicht als Angriff eines Vampirs, da sie über keinerlei Vorwissen über diese Spezies verfügt. Daher nimmt sie auch an, als sie die zwei Wunden an Lucys Hals entdeckt, dass diese sich versehentlich mit der Brosche ihres Schals verletzt habe, sie führt die Einstiche nicht auf einen Vampirbiss zurück (ebd. 113). Trautwein bewertet diese Reaktion wiederum als ein Angst-Defizit der Figuren (Trautwein, *Erlesene Angst*, 77):

Auch hier kommt es zu einem Angst-Defizit der Figuren. Lucy und ihre Freunde, die von Vampiren nichts wissen, bemerken die nächtlichen Besuche Draculas nicht, sondern glauben an eine Krankheit.

Der Leser ist jedoch schon durch die Erwähnung des Mondlichts darauf eingestellt, dass der Vampir erscheinen wird, das Mondlicht löst daher bereits eine bestimmte Erwartungshaltung aus. Die Wunden an Lucys Hals werden vom Leser auch aufgrund seiner bisherigen Lektüreerfahrung sofort richtig als Kennzeichen eines Vampirbisses eingestuft. Der Leser hat also durch die Lektüre von Jonathan Harkers Tagebuch einen Informationsvorsprung vor den anderen Charakteren, David Seed schreibt dazu: „Stoker exploits the reader's memory of Section One, an intensely literary memory, by keeping Dracula well below the surface of the text once the novel has shifted the setting to England” (Seed, *The Narrative Method of Dracula*, 201).

Wie auch Seed feststellt, ist es für die Entstehung der Angst völlig unerheblich, dass Dracula als Person auftritt. Bei seinem ersten Angriff auf Lucy erscheint er nur als verschwommene, dunkle Gestalt, die jede andere Person sein könnte, die Gestalt wird nicht als Dracula identifiziert. Zudem taucht Dracula häufig nicht in seinem menschlichen Körper auf. Dennoch ist er durch Zeichen wie den Mond oder die Bisswunden präsent und kann somit Schrecken auslösen.

Bei der weiteren Metamorphose Lucys zum Vampir taucht Dracula als Person gar nicht mehr auf, Stoker braucht nur weiterhin kontinuierlich alle Merkmale, die vom Leser mit dem Vampir assoziiert werden, zu erwähnen. So beobachtet Mina in einer der folgenden Nächte eine Fledermaus, die im Mondlicht um Lucys Fensterbrett kreist (Stoker, *Dracula*, 116-117):

Again I woke in the night, and found Lucy sitting up in bed, still asleep, pointing to the window. I got up quietly, and pulling aside the blind, looked out. It was brilliant moonlight, and the soft effect of the light over the sea and sky - merged together in one great, silent mystery - was beautiful beyond words. Between me and the moonlight flitted a great bat, coming and going in great, whirling circles.

Für Mina, die das Mondlicht nicht mit dem Treiben Draculas verbindet, wirkt die nächtliche Landschaft schön. Der Leser hat aufgrund seines Vorwissens einen anderen Eindruck: Für ihn wird die Schönheit der Natur von der Bedrohung durch den Vampir überlagert und er beginnt um Lucy zu bangen. Die Erwähnung der mit dem Vampir assoziierten Merkmale dient somit auch dazu, die Spannung zu steigern: Stoker baut beim Leser eine Angstspannung auf, da der Leser im Gegensatz zu den anderen Charakteren um die Gefahr weiß, in der Lucy schwebt. Bereits in der nächsten Nacht sieht Mina wiederum eine Fledermaus im Mondlicht an Lucys Fenster (ebd. 118):

I threw a glance up at our window, and saw Lucy's head leaning out. I thought that perhaps she was looking out for me, so I opened my handkerchief and waved it. She did not notice or make any movement whatever. Just then, the moonlight crept round an angle of the building, and the light fell on the window. There distinctly was Lucy with her head lying up against the side of the windowsill and her eyes shut. She was fast asleep, and by her, seated on the windowsill, was something that looked like a good-sized bird.

Mina ist so unerfahren in Bezug auf Vampire, dass sie die Fledermaus an Lucys Fensterbrett nicht als solche erkennt, sondern sie für einen Vogel hält. Der Leser hingegen ist durch die Erwähnung des Mondes für das Erscheinen des Vampirs sensibilisiert und vermutet sofort eine Fledermaus und damit auch Dracula hinter dem vermeintlichen Vogel. Stoker geht in dieser Passage sogar schon so weit, das Mondlicht zu personifizieren: Es kriecht um die Ecke des Gebäudes zu Lucys Fenster. Dadurch wird die Vorstellung, dass es sich um den in Mondstrahlen verwandelten Vampir handelt, verstärkt. Außerdem wird dadurch auch die Erinnerung des Lesers an Dracula, wie er aus einem Fenster seines Schlosses die Mauer hinunterklettert, geweckt, da genau dieselbe Formulierung gebraucht wird. Daher wundert sich der Leser auch nicht, dass Lucy sich nicht besser fühlt und die Wunden an ihrem Hals noch nicht verheilt sind (ebd. 119):

I [Mina] trust her feeling ill may not be from that unlucky prick of the safety pin. I looked at her throat just now as she lay asleep, and the tiny wounds seem not to have healed. They are still open, and, if anything, larger than before, and the edges of them are faintly white. They are like little white dots with red centres. Unless they heal within a day or two, I shall insist on the doctor seeing about them.

Im Gegensatz zum Leser glaubt Mina immer noch, dass die Wunden von ihrer Sicherheitsnadel herrühren. Daher ist sie auch erstaunt, dass die Verletzungen nicht heilen, sondern sogar noch schlimmer aussehen als vorher. Die Ahnungslosigkeit der Charaktere steigert die Spannung zusätzlich: Der Leser ist sich seines Informationsvorsprunges den Protagonisten gegenüber bewusst und fühlt sich ihnen überlegen. Er kann gar nicht nachvollziehen, warum die Romanfiguren nicht zu den selben Schlussfolgerungen gelangen wie er. Dadurch fiebert er dem Erkenntnisprozess der Charaktere entgegen und sorgt sich weiterhin um Lucy, da abzusehen ist, dass ihr Mina und die anderen nicht werden helfen können.

Stoker wendet die Handlung daraufhin erst einmal von Lucy ab. Der Leser erfährt, was mit Jonathan Harker passiert ist, und die Figur Renfield wird eingeführt. Der Leser wird somit auf die Folter gespannt, er bangt weiterhin um Lucy, erfährt aber nicht, wie es ihr in der Zwischenzeit ergeht. Die Bedrohung, die der Vampirismus für die Romanfiguren darstellt, weitet sich inzwischen aus. Dr. Seward's Patient Renfield scheint in einer telepathischen Verbindung mit Dracula zu stehen. Er redet permanent von einem Meister, dem er diene (ebd. 126):

I am here to do Your bidding, Master. I am Your slave, and You will reward me, for I shall be faithful. I have worshipped You long and afar off. Now that You are nearer, I await your commands, and You will not pass me by, will You, dear Master, in your distribution of good things?

Der Charakter dieser Anrufung Draculas hat religiösen Charakter: die Sprache ist altertümlich und die Personalpronomina werden groß geschrieben. Dadurch wird auch das Machtgefälle zwischen Renfield und Dracula deutlich. Renfields wichtigste Funktion innerhalb des Romans ist es, eine Verbindung zwischen Vampirjägern und Dracula herzustellen. Beide Parteien erfahren durch Renfield, was die Gegenseite plant. Leatherdale schreibt dazu: "One of Renfield's functions in the novel is to form a triangular relationship. He connects with Dracula, on the one hand, and his pursuers on the other - which helps to clarify the reader's understanding of both" (Leatherdale, *Dracula. The Novel and the Legend*, 124).

Für den Leser wird die Beziehung zwischen Dracula und Renfield auch dadurch ersichtlich, dass Renfield mit dem Mond in Verbindung gebracht wird: "Then one night, just as the moon rose, he grew quiet, and kept murmuring to himself: 'Now I can wait; now I can wait'" (Stoker, *Dracula*, 131). Wie Leatherdale feststellt, finden Renfields Anfälle immer zu Tageszeiten statt, zu denen auch Draculas Kräfte besondere Bedeutung haben (Leatherdale, *Dracula. The Novel and the Legend*, 124-125):

Renfield's eccentric behaviour starts attracting attention while the Count is still hundreds of miles from England, although it is not clear whether it is he who senses Dracula, or vice versa. His tantrums thereafter coincide with dawn, noon, and dusk, the times when Dracula's powers are changing or at their weakest.

Es ist jedoch nicht nur der Mond, der den Leser auf einen Zusammenhang mit dem Vampirismus aufmerksam macht. Dr. Seward sieht auch eine Fledermaus, die ihre Kreise vor Renfields Fenster zieht (Stoker, *Dracula*, 133):

Then I [Dr. Seward] caught the patient's eye and followed it, but could trace nothing as it looked into the moonlit sky except a big bat, which was flapping its silent and ghostly way to the west. Bats usually wheel and flit about, but this one seemed to go straight on, as if it knew where it was bound for or had some intention of his own.

Dem Leser ist dadurch klar, dass sich Dracula weiterhin in der Umgebung befinden muss und daher lösen die Erwähnung von Mond und Fledermaus Unbehagen aus. Das Verhalten der Fledermaus unterscheidet sich zudem von anderen Artgenossen: Die Tatsache, dass diese

Fledermaus genau zu wissen scheint, wohin sie fliegt, deutet auf Willenskraft hin und verleiht ihr damit ein menschliches Attribut. Dadurch wird sie auch wieder mit vampirischem Treiben in Verbindung gebracht. Da sich Dr. Seward's Klinik in unmittelbarer Nähe des Hauses befindet, das Dracula gekauft hat, ist schon allein diese räumliche Konzentration ein weiterer Aspekt, der das Gefühl der Bedrohung intensiviert. Alle Romanfiguren residieren damit in Draculas Nachbarschaft. Stoker verwendet bei der Darstellung seiner Figur Renfield auch viele Ekelemente. Renfield ist ein Zoophage, er ernährt sich von lebenden Tieren, weil er glaubt, dass er dadurch sein eigenes Leben verlängern kann (ebd. 90). Dr. Seward fühlt sich davon stark abgestoßen (ebd. 87):

He disgusted me much while with him, for when a horrid bow-fly, bloated with some carrion food, buzzed into the room, he caught it, held it exultingly for a few moments between his finger and thumb, and, before I knew what he was going to do, put it in his mouth and ate it. I scolded him for it, but he argued quietly that it was life, strong life, and gave life to him.

Renfield löst durch diese Ekelmomente zwar nicht direkt Angst beim Leser oder Protagonisten aus, aber das Gefühl des Widerwillens und Unbehagens ihm gegenüber macht empfänglich für die Stimmung der Angst. Bei Renfields kulinarischen Vorlieben zeigt sich auch eine weitere Parallele zu Dracula. Beide ernähren sich vom Leben anderer, durch den Tod einer anderen Kreatur gewinnen sie an Stärke und ihr eigenes Leben verlängert sich.

Wenig später lenkt Stoker den Blick des Lesers wieder auf Lucy. Dr. Seward ist besorgt um ihren Gesundheitszustand und untersucht sie eingehend. Er diagnostiziert Blutarmut: "I could easily see that she is somewhat bloodless" (ebd. 136). Er kann jedoch keine Ursache für diesen Verlust an Blut angeben und beschließt daher, einen Kollegen, Dr. Van Helsing, zu konsultieren. Van Helsing stimmt mit Seward darin überein, dass Blutverlust die Ursache für Lucys schlechten Gesundheitszustand ist: "I have made careful examinations, but there is no functional cause. With you I agree that there has been much blood lost" (ebd. 140). Zu diesem Zeitpunkt ziehen also weder Seward, noch Van Helsing Vampirismus als Grund für Lucys Krankheit in Betracht. Sie betrachten die Wunden an Lucys Hals (ebd. 151):

Just over the external jugular vein there were two punctures, not large, but not wholesome looking. There was no sign of disease, but the edges were white and worn-looking, as if by some trituration. It at once occurred to me that this wound, or whatever it was, might be the means of that manifest loss of blood; but I abandoned the idea as soon as formed, for such a thing could not be.

Seward fragt sich, ob die Wunden nicht in Zusammenhang mit dem Blutverlust stehen könnten, seine Ratio lässt diese Schlussfolgerung jedoch nicht zu, obwohl die Einstiche "worn-looking" aussehen, also den Anschein erwecken, nicht nur einmalige Verletzungen zu sein, die abheilen, sondern Wunden, die ständig neu entstehen. Lucys Verwandlung zum Vampir ist damit auch durch die anderen Romanfiguren verschuldet, die sich weigern, ihr vom Verstand dominiertes Weltbild aufzugeben und die Existenz des Übernatürlichen anzuerkennen. Lucys Leben hätte gerettet werden können, wenn die Bedrohung durch einen Vampir eher als solche erkannt worden wäre. Der Rationalismus ist in Seward am stärksten ausgeprägt und macht ihn blind für die Gefahr, wie

Leatherdale schreibt, ist er "the last of the characters to understand and accept the presence of the supernatural in their midst" (Leatherdale, *Dracula. The Novel and the Legend*, 126). Seward ist einer der häufigsten Erzähler im Roman. Durch ihn wird dem Leser alles aus abwartender, durchdachter Sicht berichtet. Damit ist er ähnlich wie Harker eine Figur, die auch die Bedenken des Lesers gegen das Übernatürliche zunichte machen soll.

Lucy selbst hat auch keine plausible Erklärung für ihre Krankheit. Sie stellt lediglich fest, dass es einen Zusammenhang zwischen ihrem Unwohlsein und Schlaf bzw. ihrem Schlafwandeln geben muss. Auch Leatherdale sieht in Lucys Schlafwandeln "the key to her relationship with Dracula" (Stoker, *Dracula*, 140). Daraus folgt für Lucy ein Analogieschluss: Wenn sie sich immer nach dem Schlaf schlechter fühlt, muss der Schlaf die Ursache der Krankheit sein. Daher hat Lucy auf einmal Angst einzuschlafen. Sie unterhält sich darüber mit Dr. Seward (ebd. 152):

'You do not want to go to sleep?'

'No; I am afraid.'

'Afraid to go to sleep! Why so? Is it the boon we all crave for.'

'Ah, not if you were like me - if sleep was to you a presage of horror!'

'A presage of horror! What on earth do you mean?'

'I don't know; oh, I don't know. And that is what is so terrible. All this weakness comes to me in sleep; until I dread the very thought.'

Seward beschließt darauf, an Lucys Bett zu wachen und Lucy schläft deshalb tief und fest, ohne von Dracula heimgesucht zu werden. Nachdem Seward jedoch zwei Nächte nicht geschlafen hat, sagt Lucy, dass es nicht nötig sei, eine weitere Nacht neben ihrem Bett zu verbringen. Seward beschließt also, im Nebenzimmer zu schlafen. Am nächsten Morgen hat sich Lucys Gesundheitszustand weiter verschlechtert (ebd. 155):

As I raised the blind, and the morning sunlight flooded the room, I heard the professor's low hiss of inspiration, and knowing its rarity, a deadly fear shot through my heart. As I passed over he moved back, and his exclamation of horror, 'Gott im Himmel!' needed no enforcement from his agonised face. He raised his hand and pointed to the bed, and his iron face was drawn and ashen white. I felt my knees begin to tremble. There on the bed, seemingly in a swoon, lay poor Lucy, more horribly white and wan looking than ever. Even the lips were white, and the gums seemed to have shrunken back from the teeth, as we sometimes see in a corpse after a prolonged illness.

Hier wird deutlich, dass der Vampirismus eine existenzielle Bedrohung ist, Lucy sieht wie eine Leiche aus, alle Lebensenergie scheint ihren Körper verlassen zu haben. Durch diese starke physische Beeinträchtigung wird der Schrecken, den der Vampirismus auslöst, zusätzlich vergrößert: Dracula lauert nicht passiv in der Dunkelheit, er greift seine Opfer solange an, bis sie sterben und zum Vampir werden, sie sterben auch nicht sofort, sondern müssen erst lange in geschwächtem Zustand leiden, bevor sie auch Vampire werden. Danach wacht Van Helsing an Lucys Bett. Der Leser erfährt aber aus Lucys Aufzeichnungen, dass Dracula seine Aktivitäten nicht eingestellt hat (ebd. 164):

Tonight Dr. Van Helsing is going away, as he has to be for a day in Amsterdam. But I need not be watched; I am well enough to be left alone. [...] I shall not even feel the change, for last night

Dr. Van Helsing slept in his chair a lot of the time. I found him asleep twice when I awoke; but I did not fear to go to sleep again, although the boughs or bats or something flapped almost angrily against the window-panes.

Der Leser weiß durch das Geräusch der Fledermausflügel genau, dass Dracula auf eine günstige Gelegenheit lauert, Lucy erneut anzugreifen. Daher wirkt die Ankündigung, dass Van Helsing die nächste Nacht nicht an Lucys Bett wachen wird, höchst beunruhigend. Zudem gewinnt das Schlagen der Flügel an das Fenster hier schon eine aggressive Qualität: Dracula scheint verärgert zu sein, dass ihn Lucys Freunde von seinem Vorhaben abhalten wollen. Der Leser erwartet somit angespannt die nächste Nacht, in der eine Attacke Draculas erfolgen wird. Dieser Verdacht wird auch dadurch erhärtet, dass der Leser erfährt, dass ein Wolf aus dem Zoo ausgebrochen ist. Die Begleitumstände weisen eindeutig auf vampiristische Aktivität hin. Auch hier fungiert der Mond als ein Schlüsselreiz, der auf Dracula hindeutet und damit beim Leser Angstspannung erzeugt: "so soon as the moon was hup, the wolves here all began a-owling" (ebd. 168). Zudem sah einer der Zoowärter in dieser Nacht einen großen grauen Hund auf dem Gelände (ebd. 168). Somit ist dem Leser klar, dass Dracula sich für einen neuen Angriff auf Lucy rüstet. Die Angespanntheit des Lesers wird wiederum dadurch verstärkt, dass er damit mehr als die Romanfiguren weiß, aber nicht in das Geschehen eingreifen kann und zusehen muss, wie Lucy ungeschützt der Gefahr ausgesetzt ist (ebd. 173):

I was waked by the flapping at the window, which had begun after that sleep walking on the cliff at Whitby when Mina saved me, and which now I know so well. [...] I tried to go to sleep, but could not. Then there came to me the old fear of sleep [...] Then outside in the shrubbery I heard a sort of howl like a dog's, but more fierce and deeper. I went to the window and looked out, but could see nothing, except a big bat, which had evidently been buffeting its wings against the window. [...] the flapping and buffeting came to the window again. [...] After a while there was the low howl again out in the shrubbery, and shortly after there was a crash at the window, and a lot of broken glass was hurled on the floor. The window blind blew back with the wind that rushed in, and in the aperture of the broken panes there was the head of a great gaunt grey wolf.

Gleich zu Anfang dieser Passage stellt Lucy noch einmal heraus, dass sie das Geräusch der Fledermaus erst nach ihrem ersten Schlafwandeln auf den Klippen von Whitby gehört habe. Dadurch wird dem Leser noch einmal in Erinnerung gebracht, dass die Fledermaus und Dracula in unmittelbarem Zusammenhang stehen. Lucy hat dies immer noch nicht erkannt und fürchtet sich daher wieder vor dem Schlafen. Die Fledermaus schlägt erneut ihre Flügel gegen die Fenster. Jetzt wird dem Leser auch deutlich, warum Dracula den Wolf veranlasst hat, aus dem Zoo auszubrechen. Die Fledermaus kann bei einem geschlossenen Fenster nichts ausrichten. Der Wolf dagegen zerbricht einfach die Glasscheibe und die Holzpaneele. In diesem Akt liegt auch eine hohe Aggressivität, dies wird zusätzlich durch den Wind veranschaulicht, der durch das geöffnete Fenster weht und dabei die Fensterläden aufstößt. Kurz darauf materialisiert sich Dracula aus den Strahlen des Mondes (ebd. 174ff):

I kept my eyes fixed on the window, but the wolf drew his head back, and a whole myriad of little specks seemed to come blowing in through the broken window, and wheeling and circling round like the pillar of dust that travellers describe when there is a simoom in the desert. [...] I dare not go out, for I can hear the low howl of the wolf through the broken window. The air seems full of

specks, floating and circling in the draught from the window, and the lights burn blue and dim. What am I to do? God shield me from harm this night! I shall hide this paper in my breast, where they shall find it when they come to lay me out. My dear mother gone! It is time that I go too. Good bye, dear Arthur, if I should not survive this night.

Die Beschreibung der Materialisation des Vampirs erinnert an die Szene in Draculas Schloss, in der die drei weiblichen Vampire Jonathan Harker erscheinen. Das Mondlicht zerfällt in unendlich viele kleine Lichtflecken, die durch die Luft wirbeln. Der Vampir tritt also nicht nur zusammen mit dem Mond auf, er wird als Bestandteil des Mondlichts charakterisiert. Der Vampir ist dadurch in der Lage, sich mit Leichtigkeit überall hinzubewegen, es scheint unmöglich, ihm zu entfliehen. Durch diese Omnipräsenz, die nur durch verschlossene Räume begrenzt wird, gewinnt der Vampir an Macht. Lucys Mutter steht dieser Übermacht hilflos gegenüber und stirbt. Lucy wird Zeuge ihres Todes und es wird dadurch bei ihr ein heftiges Angsterlebnis evoziert: Sie befürchtet auch, diese Nacht nicht zu überleben.

Am nächsten Morgen finden ihre Freunde Lucy bewusstlos auf. Als erstes fallen ihnen wieder die Bißwunden an Lucys Hals auf: "her throat was bare, showing the two little wounds which we had noticed before, but looking horribly white and mangled" (ebd. 177). Aber es ist noch nicht zu spät, Van Helsing unternimmt eine weitere Bluttransfusion, um Lucys Leben zu retten. Dennoch zeigen sich bei Lucy die ersten Veränderungen: Sie verwandelt sich zum Vampir (ebd. 185):

When the day came, its searching light showed the ravages in poor Lucy's strength. She was hardly able to turn her head, and the little nourishment which she could take seemed to do her no good. At times she slept, and both Van Helsing and I noticed the difference in her, between sleeping and waking. Whilst asleep she looked stronger, although more haggard, and her breathing was softer; her open mouth showed the pale gums drawn back from her teeth, which thus looked positively longer and sharper than usual; when she woke the softness of her eyes evidently changed the expression, for she looked her own self, although a dying one.

Auch hier wird der Vampirismus mit Lucys Schlaf in Zusammenhang gebracht. Draculas Angriffe erfolgen immer während Lucys Schlaf oder ihres Schlafwandels. Dadurch kommt es bei Lucy zu einer übertragenen Angst: Da sie Dracula nicht als die Ursache ihrer Schwäche erkennen kann, überträgt sich ihre Angst auf den Schlaf, der für sie in Zusammenhang mit dem Vampir zu stehen scheint. Diese Angstreaktion ist damit auch konditioniert: Eigentlich ist der Schlaf an sich nicht angsterregend, da sich Lucys Befinden nach dem Schlafen immer verschlechtert, gewinnt auch der Schlaf ein angsterregendes Potential. Dies ist sogar möglich, ohne den Vampir als eigentliche Angstursache anzunehmen, Lucy ist durch ihre Krankheit geängstigt genug. Der Leser hingegen kennt das wahre Ausmaß der Bedrohung, er kann Lucys Angst vor dem Schlaf daher aus ganz anderen Gründen nachvollziehen. Als Lucy sich zum Vampir verwandelt, ist auch Draculas Macht über sie während des Schlafens größer: Lucy sieht während des Schlafes stärker aus und ihre Zähne wirken spitzer. Die Nahrungsaufnahme kräftigt sie überhaupt nicht, wohingegen der Schlaf ihr Gesundheit zu geben scheint. Auffällig ist auch, dass Seward über Lucy sagt, dass sie beim Aufwachen wie "her own self" aussieht. Dadurch wird impliziert, dass sie während des Schlafes den Eindruck macht, eine andere Person zu sein.

Dr. Seward schreibt in seinem Tagebuch über den Tod von Lucys Mutter und Arthurs Vater. Er spricht vom "flapping of the wings of the angel of death" (ebd. 191). Ironischerweise ist es jedoch nicht ein Todesengel, der seine Flügel schwingt, sondern Dracula in Gestalt einer Fledermaus, der Lucy den Tod bringt. Wenig später sitzt Seward wieder an Lucys Bett und beobachtet eine Fledermaus, die um Lucys Fenster kreist (ebd. 192):

Lucy was breathing somewhat stertorously, and her face was at its worst, for the open mouth showed the pale gums. Her teeth, in the dim, uncertain light, seemed longer and sharper than they had been in the morning. In particular, by some trick of the light, the canine teeth looked longer and sharper than the rest. I sat down by her, and presently she moved uneasily. At the same moment there came a sort of dull flapping or buffeting at the window. I went over to it softly, and peeped out by the corner of the blind. There was a full moonlight, and I could see that the noise was made by a great bat, which wheeled round - doubtless attracted by the light, although so dim - and every now and again struck the window with its wings.

Die Aufmerksamkeit des Lesers wird wieder auf Lucys scharfe Eckzähne gelenkt. Ganz im Gegensatz zum Leser durchschaut Seward die Situation immer noch nicht und führt das Aussehen von Lucys Zähnen auf eine optische Täuschung im dämmerigen Licht zurück. Wieder flattert die Fledermaus im Licht des Monds vor Lucys Fenster - für den Leser wieder ein klarer Fingerzeig auf Draculas Präsenz. Stoker setzt die Reize, die im Zusammenhang mit dem Vampir auftauchen, derart repetitiv ein, dass der Leser gar keine andere Möglichkeit hat, als diese Wechselwirkung zu registrieren und darauf zu reagieren: Die Spannung steigt weiter an, indem der Leser immer noch um Lucys Leben fiebert. Kurz darauf ist Lucys Verwandlung zum Vampir abgeschlossen: "The wounds on her throat had absolutely disappeared" (ebd. 193). Ihre Zähne werden auch immer schärfer "the mouth opened, and the pale gums, drawn back, made the teeth look longer and sharper than ever (ebd. 194). Auch Lucys Verhalten weist auf einmal vampiristische Züge auf: Sie hat sich von einer zurückhaltenden englischen Lady in eine sexuell aktive Frau gewandelt (ebd. 194):

In a sort of sleepwaking, vague, unconscious way she opened her eyes, which were now dull and hard at once, and said in a soft voluptuous voice, such as I had never heard from her lips: 'Arthur! Oh, my love, I am so glad you have come! Kiss me!'

Im Gegensatz zu Harkers Begegnung mit den drei weiblichen Vampiren ist dieses Erlebnis für Arthur nicht angsterregend, dies lässt sich dadurch erklären, dass Lucy für Arthur in dieser Situation keine Bedrohung darstellt, sein Leben ist nicht gefährdet. Vielmehr freut er sich über Lucys Aktivität, scheint sie doch ein Zeichen der Genesung zu sein. Van Helsing erkennt jedoch an dieser Stelle, dass die Protagonisten mit dem Vampirismus konfrontiert werden, und er reißt Arthur von Lucy fort und verbietet ihm, sie zu küssen. Kurz darauf stirbt Lucy. Van Helsing kommentiert ihren Tod mit den Worten: "It is only the beginning!" (ebd. 196). Damit ist für den Leser klar, dass endlich einer der Protagonisten erkannt hat, welche Bedrohung von Dracula ausgeht.

Lucy erwacht drei Tage nach ihrem Begräbnis zu ihrem untoten Leben als Vampir³. Ähnlich wie die drei weiblichen Vampire auf Draculas Schloss, die von Dracula ein Kind als Opfer annehmen, sucht sich auch Lucy Kinder als Nahrungsquelle. Dadurch wird im weiblichen Vampir das Mutterbild pervertiert: Diese Frauen beschützen Kinder nicht und geben ihnen Nahrung, wie es eine Frau tun sollte, sondern sie saugen sie aus und ernähren sich von ihnen. Dies ist ein massiv angsterregendes Motiv, da es völlig gegen das Kategoriensystem, das Leser und Romanfiguren aufgebaut haben, verstößt: in ihrer Vorstellung ist die Frau eine liebe, passive, fürsorgliche Gestalt. Eine Frau, die sexuell aggressiv ist, und zudem auch noch Kinder tötet, um ihr Überleben zu sichern, ist unvereinbar mit den allgemeinen Vorstellungen von Frauen zu damaligen Zeit und selbst heute noch ein beunruhigendes Element. Auch Leatherdale bewertet dies als abstoßend für den Leser: "This callousness towards infants, this reversal of female function, is meant to appal the reader. Not only are sex roles reversed in New Woman/vampires, but mothering roles too" (Leatherdale, *Dracula. The Novel and the Legend*, 148). Anne Cranny Francis weist darauf hin, dass im Roman das Blutsaugen immer auch eine sexuelle Komponente hat. Dadurch gewinnt das Angreifen von Kindern eine weitere, grauenerregende Dimension (Cranny Francis, *Sexual Politics in Dracula*, 66):

Recall the initial premise, that bloodsucking is to be read in the text as sexual intercourse. The violence committed by the women on the baby is, by implication, not only physical; it is also sexual. They are not only homicidal maniacs; they are also child-molesters.

Dieses Verhalten ist gesellschaftlich überhaupt nicht akzeptabel. Insbesondere für die Romanfiguren, die in engster Beziehung zu Lucy stehen, ist es ein Greuel, sich diese Verwandlung Lucys vorzustellen. Cranny Francis sieht das Verhalten Lucys und der anderen Vampire als eine Überschreitung gesellschaftlicher Konventionen, die deshalb bestraft werden muss (vgl. ebd. 66).

Van Helsing hat definitiv erkannt, dass Lucy eine Untote geworden ist. Der Verdacht erhärtet sich, als er mit Seward nachts auf den Friedhof geht und Lucys Sarg leer vorfindet (Stoker, *Dracula*, 237). Am Tag darauf im Sonnenlicht liegt Lucy wieder im Sarg und ist so schön wie nie zuvor (ebd. 240). Lucys Aktivität als Vampir wird dann ebenfalls mit dem Mondlicht verknüpft. Als die Gruppe um Van Helsing in einer der folgenden Nächte Lucys Gruft aufsucht, scheint abermals der Mond (ebd. 249):

It was just a quarter before twelve o'clock when we got into the churchyard over the low wall. The night was dark, with occasional gleams of moonlight between the rents of the heavy clouds that scudded across the sky.

Der Leser, der schon auf den Zusammenhang von Mond und Vampir konditioniert wurde, antizipiert durch die Erwähnung der Mondstrahlen Lucys Erscheinen als Vampir. Tatsächlich entdeckt die Gruppe wenig später, dass Lucys Sarg leer ist. Sie verlassen die Gruft, um nach Lucy Ausschau zu halten. Stoker betont wiederum, wie hell das Mondlicht sei (ebd. 250-251):

³ Darin liegt eine Parallele zum Christentum: auch Christus Wiederauferstehung erfolgte drei Tage nach seiner Beerdigung.

Oh! but it seemed fresh and pure in the night air after the terror of that vault. How sweet it was to see the clouds race by, and the brief gleams of moonlight between the scudding clouds crossing and passing [...]

Die Charaktere haben immer noch nicht erkannt, dass es eine Verbindung zwischen Vampir und Mond gibt. Daher sind sie immer noch in der Lage, das Mondlicht als schön zu empfinden und bei dessen Anblick Erleichterung zu spüren. Der Leser hingegen sieht jetzt mit noch größerer Gewissheit dem Auftritt Lucys entgegen. Wenig später erscheint Lucy, die sich als Opfer wieder ein Kind gesucht hat. Die Nacht ist so dunkel, dass die Romanfiguren kaum etwas sehen können, erst als der Mond die Szenerie erleuchtet, wird Lucy sichtbar (ebd. 252):

[...] we saw a white figure advance - a dim white figure, which held something dark at its breast. The figure stopped, and at the moment a ray of moonlight fell between the masses of driving clouds and showed in startling prominence a dark haired woman, dressed in the crements of the grave. We could not see the face, for it was bent down over what we saw to be a fair haired child. [...] It was now near enough for us to see clearly, and the moonlight still held.

Für die Vampirjäger stellt sich auch eindeutig heraus, dass Lucy zu einer völlig anderen Person geworden ist, die sich gravierend von der früheren Lucy unterscheidet. Seward schreibt dazu "The sweetness was turned into adamantine, heartless cruelty, and the purity to voluptuous wantonness" und "her eyes blazed with unholy light, and the face became wreathed with a voluptuous smile" (ebd. 252-253). Da Lucy sich derart verändert hat, ist es für die Romanfiguren auch legitim, sie zu töten. Besonders auffällig ist auch, dass Seward den Aspekt von Lucys sexueller Aktivität wiederholt betont, ständig beschreibt er sie mit dem Begriff 'voluptuous' und konzentriert sich auf ihr verführerisches Verhalten: "She still advanced, however, and with a languorous, voluptuous grace, said 'Come to me, Arthur. Leave these others and come to me. My arms are hungry for you. Come, and we can rest together. Come, my husband, come!' (ebd. 253). Der weibliche Vampir wird damit auf zwei Aspekte reduziert: auf die aggressive Sexualität und das Morden kleiner Kinder. Gerade diese beiden Charakteristika sind massiv angstausslösend und ein triftiger Grund, den Vampir zu bekämpfen. In diesen Passagen setzt Stoker das Mondlicht nicht nur ein, um auf den abwesenden Vampir hinzuweisen: Lucy ist in ihrer körperlichen Gestalt anwesend. Das Mondlicht dient daher dazu, den Vampir in seiner Bösartigkeit erkennen zu lassen: "her [Lucy] face was shown in the clear burst of moonlight [...] Never did I see such baffled malice on a face" (ebd. 254). Das dämonisch Bedrohliche an Lucy rechtfertigt es letztendlich für die Vampirjäger auch, sie auf ungeheuer brutale Art zu töten. Sie schlagen ihr einen Pflock ins Herz, trennen den Kopf vom Rumpf ab und füllen den Mund mit Knoblauch (ebd. 259-260). Wie Anne Cranny Francis schreibt "The scene in which Lucy is killed is one of the most brutal and repulsive in the book" (Cranny Francis, *Sexual Politics*, 68). Die brutale Aggressivität der Romanfiguren wirkt erstaunlicherweise nicht angsterregend, da sie sozusagen aus moralisch einwandfreien Gründen handeln und die Gesellschaft von der Bedrohung durch den Vampir befreien.

Nachdem Lucy getötet wurde, lassen Draculas Aktivitäten nicht nach. Er richtet seine Anstrengungen vielmehr jetzt auf Mina. Dies wird dem Leser dadurch klar, dass wieder eine große

Fledermaus vor deren Fenster auftaucht "the fact is that whilst the Professor was talking there came a big bat and sat on the window sill" (Stoker, *Dracula*, 289). Mina berichtet in ihrem Tagebuch über Phänomene, die der Leser und mittlerweile auch die Charaktere Dracula zuordnen können (ebd.307-308):

I remember hearing the sudden barking of the dogs and a lot of queer sounds, like praying on a very tumultuous scale, from Mr Renfield's room, which is somewhere under this. And then there was silence over everything, silence so profound that it startled me, and I got up and looked out of the window. All was dark and silent, the black shadows thrown by the moonlight seeming full of a silent mystery of their own. Not a thing seemed to be stirring, but all to be grim and fixed as death or fate; so that a thin streak of white mist, that crept with almost imperceptible slowness across the grass towards the house, seemed to have a sentience and a vitality of its own. [...] The mist was spreading, and was now close up to the house, so that I could see it lying against the wall, as though it were stealing up to the windows. The poor man was more loud than ever, and though I could not distinguish a word he said, I could in some way recognise in his tones some passionate entreaty on his part. Then there was the sound of a struggle, and I knew that the attendants were dealing with him. I was so frightened that I crept into bed, and pulled the clothes over my head, putting my fingers in my ears.

Zuerst ist das Bellen der Hunde zu hören. Zudem scheint der Mond, und es zieht Nebel auf. Damit ist es offensichtlich, dass sich Dracula in unmittelbarer Nähe befindet. Der Nebel wird hier stark personifiziert, er kann sich auf menschliche Art und Weise bewegen, er kriecht und liegt. Mina stellt sogar explizit fest, dass der Nebel einen eigenen Willen zu haben scheint. Auch Renfields Verhalten ist auffällig. Die Vampirjäger haben in Renfield bereits einen Schlüssel zu Dracula erkannt: "Goodness knows that we had enough clues from the conduct of the patient Renfield" (ebd. 269). Somit ist das Toben Renfields an diesem Abend ein eindeutiges Indiz für vampiristische Aktivität. Für Mina, die diese Anzeichen mittlerweile auch eindeutig Dracula zuordnen kann, mündet die Situation in ein intensives Angsterlebnis. Die Erkenntnis, dass ein Zusammenhang zwischen Dracula, Mond, Nebel, Fledermäusen, Hunden etc. besteht, führt auch dazu, dass Mina vom Nebel träumt, der dadurch ins Zentrum ihrer Aufmerksamkeit rückt. Durch dieses Wissen werden rückblickend bereits vergangene Situationen neu bewertet und lösen im Nachhinein noch Schrecken aus. So sagt Mina über Jonathans Erlebnis mit den drei weiblichen Vampiren "Suddenly the horror burst upon me that it was thus that Jonathan had seen those awful women growing into reality through the whirling mist in the moonlight" (ebd. 309). Vorher wurde der Erscheinungsweise der drei weiblichen Vampire keine Aufmerksamkeit geschenkt. Jetzt fällt Mina plötzlich auf, dass Jonathans Erlebnis mit ihren Erfahrungen übereinstimmt und diese Einsicht löst zusammen mit dem Schrecken, den die Vampire verursachen, Angst aus obwohl Mina nicht dabei gewesen und das Ereignis auch schon längst vergangen ist.

Renfield gibt den Romanfiguren weitere wertvolle Hinweise auf Draculas Wirken. Er erzählt Seward und Van Helsing von Dracula (ebd. 332ff):

He came up to the window in the mist, as I had seen Him often before; but He was solid then-not a ghost, and His eyes were fierce like a man's when angry. He was laughing with His red mouth; the sharp white teeth glinted in the moonlight when He turned to look back over the belt of trees, to where the dogs were barking. [...] He moved the mist to the right and left, and I could see that there were thousands of rats with their eyes blazing red-like His, only smaller. He held

up His hand, and they all stopped [...] He slid into the room through the sash, though it was only open an inch wide - just as the Moon herself has often come in through the tiniest crack.

Renfield stellt auch noch einmal deutlich heraus, dass Dracula Elemente wie den Nebel kontrollieren kann und Macht über niedrigere Kreaturen wie Ratten besitzt. Dracula wird auch mit dem Mond verglichen, er kann wie der Mond durch den kleinsten Spalt schlüpfen. Diese Metamorphose Draculas zu Mondstrahlen wird auch dadurch betont, dass das Wort 'Mond' - für das Englische ungewohnt - mit einem großen Anfangsbuchstaben geschrieben wird.

Renfield hat eine Zuneigung zu Mina gefasst und macht die Vampirjäger darauf aufmerksam, dass Dracula Minas Blut saugt (ebd. 334):

When Mrs Harker came to see me this afternoon she wasn't the same; it was like tea after the teapot had been watered [...] she didn't look the same. I don't care for the pale people, I like them with lots of blood in them, and hers had all seemed to have run out.

Der Leser erhält damit die Bestätigung für seinen Verdacht, dass Dracula Mina nachstellt. Obwohl Dracula und Mina bis jetzt noch nicht einmal zusammen im selben Raum waren, erreicht Stoker durch die Verknüpfung von Dracula mit den bekannten Elementen der Natur und der Tierwelt, dass der Leser weiß, dass Dracula Mina aufgelauert haben muss.

Dracula ist entzürnt darüber, dass sein Diener Renfield Informationen weitergibt und bestraft ihn deshalb (ebd. 334-335, Hervorhebungen hinzugefügt):

All day I waited for Him, but He did not send me anything, not even a bow-fly, and when the moon got up, I was pretty angry with Him. When He slid in through the window, though it was shut, and did not even knock, I got mad with Him. He sneered at me, and *His white face looked out of the mist* with his red eyes gleaming, and He went on as though He owned the whole place, and I was no one. He didn't even smell the same as He went by me. I couldn't hold Him. I thought that, somehow, Mrs Harker had come into the room. [...] So when he came tonight I was ready for Him. *I saw the mist stealing in*, and I grabbed it tight. I had heard that madmen have unnatural strength; and as I knew I was a madmen - at times anyhow - I resolved to use my power. Ay, and He felt it too, for *He had to come out of the mist to struggle with me*. I held tight; and I thought I was going to win, for I didn't mean Him to take more of her life, till I saw His eyes. They burned into me, and my strength became like water. He slipped through it, and when I tried to cling to Him, He raised me up and flung me down. There was a red cloud before me, and a noise like thunder, and *the mist seemed to steal away under the door*.

In dieser Passage wird wiederum Draculas Machtposition deutlich. Renfield betont erneut, dass Dracula die Elemente kontrollieren könne. Im Zusammenhang mit dem Nebel fällt auf, dass Stoker hier zweimal das Verb 'steal' für die Bewegung des Nebels verwendet. Dadurch wird impliziert, dass Dracula etwas Verschlagenes, Heimtückisches hat, er bewegt sich nicht offen für jedermann sichtbar, sondern still und leise, so unauffällig wie möglich. Auch schon zuvor hat Stoker dieses Verb für Draculas Art der Annäherung benutzt. Die Metamorphose in die Form des Nebels ermöglicht es Dracula auch, nahezu jeden Raum zu betreten, da er in dieser Form durch den kleinsten Spalt schlüpfen kann. Dadurch wird die Bedrohlichkeit der Vampirfigur gesteigert, da sie

so an Omnipräsenz gewinnt: Es ist fast unmöglich, irgendwo vor dem Vampir sicher zu sein, er wird immer irgendeine kleine Ritze finden, durch die er einen Raum betreten kann.

Renfield hat es sich zum Ziel gesetzt, Mina vor Dracula zu beschützen. Nachdem er Mina begegnet ist, nimmt er Dracula anders wahr: Er riecht nicht mehr wie vorher und Renfield ist auch nicht länger bereit, sich ihm bedingungslos unterzuordnen, er fühlt sich davon abgestoßen, dass sich Dracula verhält "as though he owned the place". Zudem ist er entzürnt darüber, dass Dracula Mina angegriffen hat "it made me mad to know that He had been taking the life out of her" (ebd. 334). Renfield ist daher fest entschlossen, Dracula anzugreifen. Seine Geisteskrankheit führt er als Argument für übernatürliche Stärke an, er glaubt daher, eine gute Chance zu haben, den Vampir zu besiegen. Aber Draculas Stärke ist größer als die des wahnsinnigen Renfield, der von vornherein nicht den Hauch einer Chance hat. Renfield wird schwer verletzt und kann gerade noch den anderen von diesem Angriff Draculas erzählen. Die nächste Attacke des Grafen überlebt er nicht (ebd. 345).

Die Vampirjäger sind nun hinreichend gewarnt und eilen zu Minas Zimmer. Dort überraschen sie den Grafen, Seward beschreibt diesen Vorfall folgendermaßen (ebd. 336ff):

The moonlight was so bright that through the thick yellow blind the room was light enough to see. [...] By her [Minas] side stood a tall, thin man, clad in black. His face was turned from us, but the instant we saw it we all recognized the Count - in every way, even to the scar on his forehead. With his left hand he held both Mrs Harker's hands, keeping them away with her arms at full tension; his right hand gripped her by the back of the neck, forcing her face down on his bosom. Her white nightdress was smeared with blood, and a thin stream trickled down the man's bare breast, which was shown by his torn open dress. [...] As we burst into the room, the Count turned his face, and the hellish look that I had heard described seemed to leap into it. His eyes flamed red with devilish passion; the great nostrils of the white aquiline nose opened wide and quivered at the edges; and the white sharp teeth, behind the full lips of the blood dripping mouth, clamped together like those of a wild beast. With a wrench, which threw his victim back upon the bed as though hurled from a height, he turned and sprung at us.

Dies ist eine der wenigen Passagen des Romans, in denen Dracula als Person auftritt. Zwar beginnt die Darstellung auch wieder mit einer Beschreibung des Mondlichts, aber in diesem Fall deutet das Mondlicht nicht nur auf Dracula hin und steht stellvertretend für den Grafen, sondern untermalt Draculas Präsenz. Herauszustellen ist auch, dass Dracula hier als besonders abstoßend und gewalttätig dargestellt wird: er reißt Minas Arme zurück und zwingt sie, sein Blut zu trinken. Die Darstellung dieses Vorfalls weist auch eindeutige Ekelemente auf, so zum Beispiel Minas blutverschmiertes weißes Nachthemd, das ihre verletzte Unschuld betont. Da dem Vampirismus auch eine sexuelle Komponente zugeordnet ist und diese Situation - ungleich Harkers Begegnung mit den drei weiblichen Vampiren - keine erotische Dimension hat, wirkt sie auf den Leser fast wie eine Vergewaltigung Minas. Zudem wird auch Draculas animalische Seite betont: Seine Nasenflügel blähen sich auf und seine spitzen weißen Zähne sind von Blut bedeckt. Seward vergleicht ihn sogar direkt mit einem wilden Tier. Auch sein Verhalten ist wie das eines Raubtiers: Er hat sein Opfer gerissen und springt jeden an, der sich ihm in den Weg stellen könnte. Auch das Verb "springen" für Draculas Bewegung verdeutlicht seinen Raubtiercharakter. Aus diesen

Gründen erscheint es für die Vampirjäger wiederum legitim, den Vampir zu vernichten. Es wird ein Feindbild aufgebaut. Dracula ist durch diese Tat auch nicht länger eine nebulöse, übernatürliche Gefahr, die nicht eindeutig einzuordnen ist, sondern eine reale, greifbare Bedrohung geworden. Die Angst, die der Blutsauger auslöst, hat sich damit auch verändert: sie ist nicht länger unbestimmt und ziellos, sondern konkret auf Dracula und seinen Angriff bezogen. Mina zeigt großes Entsetzen (ebd. 337):

Mrs Harker, who by this time had drawn her breath and with it given a scream so wild, so ear-piercing, so despairing that it seems to me now that it will ring in my ears till my dying day. For a few seconds she lay in her helpless attitude and disarray. Her face was ghastly, with a pallor which was accentuated by the blood which smeared her lips and chin; from her throat trickled a thin stream of blood. Her eyes were mad with terror. Then she put before her face her poor crushed hands, which bore on their whiteness the red mark of the Count's terrible grip, and from behind them came a low, desolate wail which made the terrible scream seem only the quick expression of an endless grief.

Minas Angst rührt daher, dass sie in dieser Situation existenziell bedroht ist. Ihre Situation als Opfer wird klar herausgestellt, Seward weist noch einmal explizit darauf hin, dass Draculas Griff so brutal war, dass er einen roten Abdruck auf ihren Händen hinterlassen hat. Mina zeigt auch das ganze Spektrum von Emotionen, die aus so einer Situation resultieren: Schreien, Weinen, Heulen. Der Leser kann gar nicht anders, als sich auf Minas Seite zu stellen und den Grafen zu verfluchen.

Kurz darauf wird derselbe Vorgang auch noch einmal aus Minas Sicht berichtet (ebd. 341ff):

There was in the room the same thin white mist that I had before noticed. [...] I felt the same vague terror which had come to me before, and the same sense of some presence. I turned to wake Jonathan, but found that he slept so soundly that it seemed as if it was he who had taken the sleeping draught and not I. I tried, but could not wake him. This caused me a great fear, and I looked around terrified. Then indeed my heart sank within me: beside the bed, as if he had stepped out of the mist - or rather as if the mist had turned into his figure, for it had entirely disappeared - stood a tall, thin man, all in black.

Auch Mina fällt auf, dass das Erscheinen des Grafen mit dem Nebel einhergeht, sie sagt sogar explizit, dass sich der Nebel zu Draculas Gestalt forme und danach verschwunden sei. Der Nebel wird daher auch für sie zum schreckenerregenden Moment. Die Tatsache, dass in diesem Fall Dracula sogar persönlich in seinem menschlichen Körper auftaucht, intensiviert die Angst. Zudem ist es für Mina überhaupt nicht erklärbar, warum Jonathan, der im Gegensatz zu ihr kein Schlafmittel genommen hat, nicht aufzuwecken ist. Dieses Mysterium attribuiert sie Dracula und es wirkt daher zusätzlich angststeigernd. Auch Minas Beschreibung des Vorfalles zielt darauf ab, Draculas Grausamkeit herauszustellen. So droht Dracula beispielsweise Mina an, Jonathan zu töten, wenn sie sich nicht ruhig verhalte: "If you make a sound I shall take him and dash his brains out before your very eyes" (ebd. 342). Die Brutalität dieser Aussage macht deutlich, dass das Leben der Protagonisten bedroht ist und dass der Tod nicht schmerzlos eintreten wird, sondern als Folge eines langen Leidens.

In Minas Darstellung des Vorfalls liegt auch wieder die Betonung auf Ekelementen (ebd. 342-343):

He placed his reeking lips upon my throat! [...] a long time must have passed before he took his foul, awful sneering mouth away. I saw it drip with the fresh blood! [...] he pulled open his shirt, and with his long sharp nails opened a vein in his breast. When the blood began to spurt out, he took my hands in one of his, holding them tight, and with the other seized my neck and pressed my mouth to the wound, so that I must either suffocate or swallow some of the - Oh my God, my God!

Die erotische Komponente des Vampirismus, die in Jonathans Begegnung mit den drei weiblichen Vampiren spürbar war, oder die auch in Ansätzen bei Draculas Begegnungen mit Lucy durchschien, fehlt hier völlig. Dracula wirkt nur abstoßend und ekelerregend. Der Leser bekommt hier auch zum ersten Mal eine explizite Opferperspektive geboten: Im Fall von Jonathan kam es zu keinem Angriff und Lucy hat in ihren Aufzeichnungen nicht davon berichtet, wie Dracula ihr Blut saugt. Mina berichtet hier also aus einer Innenperspektive, die im Roman einzigartig ist. Der Leser identifiziert sich daher mit Mina und ist geneigt, Dracula aus der Sicht seines Opfers wahrzunehmen. Es wird dadurch ein starkes Feindbild aufgebaut, der Graf ist sadistisch, grausam und mordlüstern, er verdient es daher, von den Protagonisten getötet zu werden. Die multiperspektivische Darstellung dieses Vorfalls, einmal aus Sicht der Vampirjäger Van Helsing, Seward und Morris, die Zeugen des Vorfalls werden, und zum anderen aus der Sicht des Opfers Mina, trägt dazu bei, die Glaubwürdigkeit der Erzählung zu erhöhen. Beide Berichte stimmen überein, die Tatsache, dass zwei unabhängige Parteien dasselbe wahrnehmen, ist auch eine wichtige Beglaubigungsstrategie. Dem Leser wird so eine Wirklichkeit als glaubwürdig präsentiert, die er aufgrund seiner Erfahrung eigentlich nicht akzeptieren kann.

8.3 Ein Leser unter Lesern: Die Rolle des Rezipienten in *Dracula*

Für das Verständnis der Angsterzeugung in *Dracula* ist es unerlässlich darzulegen, dass Stoker sowohl mit der Angst des Lesers als auch mit der der Protagonisten spielt. Auf der Ebene der Protagonisten ist der Faktor, der am meisten Angst auslöst, die existenzielle Bedrohung: Alle Charaktere müssen um ihr Wohlbefinden und ihr Leben fürchten. Ferner stellt Dracula auch eine Bedrohung ihrer gesellschaftlichen Ordnung und Konventionen dar, da er England erobern und unter seinen Einfluss bringen will. Zudem ist der Einbruch des Übernatürlichen in die rationale Welt

ein angstausslösender Faktor. Carol Senf sieht in *Dracula* selbst die größte Bedrohung (Senf, *Dracula*, 201):

It is what *Dracula is*, rather than what he *does*, that strikes terror into the hearts of these representatives of civilized England. Stoker is playing to a gallery culturally conditioned into accepting the sources of its fears.

Harker fürchtet zu Beginn des Romans nicht das Übernatürliche, sondern das Fremdartige. Senf interpretiert die Gestalt des Vampirs in psychoanalytischer Tradition, indem sie ihn als Ausdruck verdrängter Wünsche des Lesers sieht (ebd. 181):

Perhaps, when all is said, the real source of the novel's terror springs neither from Count *Dracula* nor his vampirellas, but from inside the human mind. The real monster resides within us, the readers. People create for themselves the monsters they fear, stemming from repressed yearnings and anxieties. [...] Sexual repression becomes metamorphosed, transforming itself into visions of frightful beings. Vampires operate as a filter through which the novel can reflect submerged desires. *Dracula* makes bearable to the conscious mind those desires and fears recognized as being unacceptable, and therefore unacknowledged to oneself.

Eine besonders wichtige Darstellungsstrategie Stokers ist es, das Feindbild bis hin zur Inkarnation des Bösen zu verdichten: Der Leser ist außerstande, dem Vampir Verständnis entgegenzubringen, sondern er ist, wie Senf schreibt, "conditioned to sympathize with a distressed, God fearing community" (ebd. 201-202).

Im Folgenden soll analysiert werden, wie es zu dieser Sympathielenkung des Lesers kommt. Stoker verwendet wie Maturin in *Melmoth the Wanderer* in *Dracula* eine multiperspektivische Darstellung: Es gibt nicht nur einen, sondern eine Vielzahl von Erzählern⁴. Es gibt jedoch signifikante Unterschiede zu Maturins Roman, sowohl in der Konzeption, als auch in der Wirkung, die mit den Erzählern erzielt wird. Aus diesem Grund soll Stokers Erzählstrategie in *Dracula* hier eingehend analysiert werden.

In *Dracula* berichten alle Erzähler in der Ich-Perspektive in Form von Briefen und Tagebucheintragungen von ihren Erlebnissen. Der Leser gewinnt den Eindruck, dass die Charaktere in diesen Aufzeichnungen wirklich alles darlegen und auch Details, die sie aus Rücksicht auf andere Personen aussparen könnten, dem Leser nicht vorenthalten. Als Beispiel sei ein Auszug aus Jonathan Harkers Tagebuch gewählt, in dem er von seiner Begegnung mit den drei weiblichen Vampiren berichtet (Stoker, *Dracula*, 51):

There was something about them that made me uneasy, some longing and at the same time some deadly fear. I felt in my heart a wicked, burning desire that they would kiss me with those red lips. It is not good to note this down, lest some day it should meet Mina's eyes and cause her pain; but it is the truth.

⁴ Diese Darstellungstechnik hat Stoker von Wilkie Collins Roman *The Woman in White* (1860) übernommen. Collins verwendet bereits dort mehrere Erzählerfiguren, Briefe, Tagebucheinträge oder Zeitungsausschnitte zur Darstellung der Handlungsentwicklung.

Harker fühlt sich von den Vampiren sexuell angezogen und beschreibt dies auch in seiner Aufzeichnung, obwohl er sich bewusst ist, dass seine zukünftige Frau Mina es lesen und dadurch verletzt werden könnte. Der Leser gewinnt somit den Eindruck, dass es keinerlei Auslassungen in den Manuskripten gibt, dass die Erzähler ihm wirklich keine Informationen vorenthalten.

In den Tagebüchern und Briefen geben die Charaktere auch Einblick in ihre Gefühlslage. So schreibt Mina beispielsweise über ihre Angst um Jonathans Verbleiben (ebd. 108):

Somehow I felt glad that Jonathan was not on the sea last night, but on land. But, oh, is he on land or sea? Where is he, and how? I am getting fearfully anxious about him. If I only knew what to do, and could do anything!

Minas Bewusstsein ist so von den Gedanken an Jonathan erfüllt, dass sie angesichts des gestrandeten Schiffs in Whitby sofort an ihn denkt und froh ist, dass er dieser Gefahr nicht ausgesetzt ist. Dadurch wird ihr aber auch klar, dass sie nicht im geringsten weiß, wo er sich befindet und deshalb macht sie sich schreckliche Sorgen um ihn. Der Leser kann Minas Angst nachempfinden, da sie auf eine Erfahrung anspielt, die bestimmt jeder schon einmal gemacht hat: Die Sorge um einen geliebten Menschen.

Auch Lucy gibt in ihrem Tagebuch Informationen über ihre Befindlichkeit (ebd. 134):

Last night I seemed to be dreaming again just as I was at Whitby. Perhaps it is the change of air, or getting home again. It is all dark and horrid to me, for I can remember nothing; but I am full of vague fear, and I feel so weak and worn out. [...] More bad dreams. I wish I could remember them. This morning I am horribly weak. My face is ghastly pale, and my throat pains me. It must be something with my lungs, for I don't seem ever to get air enough. I shall try to cheer up when Arthur comes, or else I know he will be miserable to see me so.

Lucy schreibt unumwunden über ihren schlechten Gesundheitszustand, eine Information, die sie den anderen Charakteren vorenthält, um sie nicht zu ängstigen. Der Leser weiß also in dieser Situation besser als die anderen Romanfiguren, wie es um Lucy steht. Dadurch wird der Leser zu einer Art Verbündeten Lucys: Nur er liest ihr Tagebuch und erfährt die schonungslosen Tatsachen. Durch diese Intimität von Leser und Protagonisten wird die Glaubwürdigkeit zusätzlich erhöht.

Durch diese Wahl der Erzähltechnik erhält der Leser einen tiefen Einblick in die Situation und die Gefühle der Protagonisten. Daher ist eine Übertragung des Empathieempfindens möglich. Besonders hervorzuheben ist auch die Tatsache, dass der Leser durch diese Darstellungsstrategie einen Informationsvorsprung vor den anderen Charakteren erhält. Stoker setzt in *Dracula* die multiperspektivische Darstellung nämlich auch dazu ein, dem Leser mehr Informationen als jedem einzelnen der Charaktere zu geben. Dies ist der signifikanteste Unterschied zu *Melmoth the Wanderer*. Am deutlichsten wird diese Erzählstrategie am Beispiel der ersten vier Kapitel, in denen Jonathan Harker in Tagebuchform über seine Erlebnisse in Transsylvanien berichtet. Hier wird dem Leser klar, dass die Bedrohung in *Dracula* von einem Vampir ausgeht und er erfährt auch die wichtigsten Charakteristika des Vampirs, z. B. dass er kein Spiegelbild hat, sich in einen Wolf, eine

Fledermaus, in Mondlicht und Nebel verwandeln kann und Blut zum Leben benötigt. Jonathan Harker fällt dann in ein Nervenfieber und erinnert sich kaum an seine Erlebnisse, was zur Folge hat, dass die anderen Charaktere über die Informationen, die im Tagebuch enthalten sind, zunächst nicht verfügen. Aus diesem Grund realisieren sie auch nicht, dass Lucy von einem Vampir gebissen wird, sondern halten die Wunden an ihrem Hals für Verletzungen durch eine Brosche (ebd. 113, 115, 119) und führen ihr verändertes Benehmen auf eine Krankheit zurück (ebd. 136ff).

Der Leser, der über die Tagebuchinformationen verfügt, kann gleich die richtigen Schlussfolgerungen aus den Symptomen, die Lucy zeigt, ziehen. David Seed beurteilt diese Strategie Stokers folgendermaßen: "Until the third section of the novel, only the reader has access to all the journals and letters, and he is therefore in a position more favourable to making these recognitions" (Seed, *The Narrative Method of Dracula*, 199). Aus diesen Gründen ahnt der Leser, dass Lucy zum Vampir werden wird und kann so größere Empathie empfinden und mit den unwissenden Charakteren mitfühlen, die diese Erkenntnis noch nicht gewonnen haben. Mina weigert sich zunächst, das Tagebuch ihres Mannes zu lesen, da sie ihm dadurch ihr Vertrauen und ihre Liebe beweisen will. Am Tage ihrer Hochzeit versiegeln sie daher Jonathans Tagebuch (Stoker, *Dracula*, 129-130):

When the chaplain and the Sisters had left me alone with my husband [...] I took the book from under his pillow, and wrapped it up in white paper, and tied it with a little bit of pale blue ribbon which was wound round my neck, and sealed it over the knot with sealing wax, and for my seal I used my wedding ring. Then I kissed it and showed it to my husband, and told him I would keep it so, and then it would be an outward and visible sign for us all our lives that we trusted each other.

Erst in Kapitel 14 ringt sich Mina dazu durch, Jonathans Aufzeichnungen doch zu lesen und dann liefern sie wichtige Informationen, die es den Romanfiguren ermöglichen, den Vampir zu erkennen, zu verfolgen und ihn letztendlich zu vernichten. Ohne das Tagebuch wäre der Widerstand der Ratio, das Übernatürliche zu akzeptieren, nicht überwindbar gewesen, wie Minas Aussage "If I had not read Jonathan's journal first, I should never have accepted even a possibility" (ebd. 218) verdeutlicht. Generell ist es für die Erzähltechnik in *Dracula* sehr wichtig, dass die Charaktere gegenseitig ihre Korrespondenz und ihre Tagebücher lesen, um Informationen über den Vampir zu gewinnen. Laut David Seed ist dies das bestimmende Moment der dritten Teils des Romans (Seed, *The Narrative Method of Dracula*, 203):

When Lucy dies, Van Helsing seizes the opportunity to read her diary and correspondence. This is the first in a series of instances in which the characters read each other's records. This act of information gathering fills Section Three of the novel [...]

Das gegenseitige Lesen der Tagebücher ist ein Vertrauensbeweis, der die Charaktere zusammenschweißt und es ihnen dadurch ermöglicht, Dracula letztendlich zu vernichten. Selbst wenn ein Vorfall den anderen Charakteren persönlich geschildert wird, ist es notwendig, ihn noch einmal im Tagebuch nachzulesen, um sicher zu gehen, dass kein wichtiges Detail übersehen

wurde. Als Beispiel dafür soll Draculas Angriff auf Mina angeführt werden (Stoker, *Dracula*, 341-342):

There was in the room the same thin white mist that I had before noticed. But I forget now if you know of this; you will find it in my diary which I shall show you later. I felt the same vague terror which had come to me before, and the same sense of some presence. I turned to wake Jonathan, but found that he slept so soundly that it seemed as if it was he who had taken the sleeping draught and not I. I tried, but could not wake him. This caused me a great fear, and I looked around terrified. Then indeed my heart sank within me: beside the bed, as if he had stepped out of the mist – or rather as if the mist had turned into his figure, for it had entirely disappeared – stood a tall, thin man, all in black.

Dieser Vorgang ist auch für die Rolle des Lesers in *Dracula* immens wichtig, er nimmt aktiv an dem allgemeinen Leseprozess teil und wird dadurch wie Seed schreibt "a reader among other readers" (Seed, *The Narrative Method of Dracula*, 204). Auch dadurch wird der Leser in die Welt der Charaktere gezogen und kann Anteil an ihrem Schicksal nehmen.

Besonders wichtig für die Leserlenkung ist auch, dass Dracula selbst als einzige Hauptfigur des Romans keine Erzählerfunktion hat. Die Perspektive des Vampirs wird von Stoker bewusst ausgeklammert. Dies hat zwei Funktionen. Zum einen wird dadurch Spannung erzeugt, da die Handlungsweisen des Vampirs im Dunkeln bleiben und er somit mysteriöser wird, zum anderen wird dadurch auch leichter ein Feindbild aufgebaut: Der Leser erfährt nichts über Draculas Gefühle und Gedanken, die sein Handeln rechtfertigen könnten. Daher kann er sich besser mit den anderen Charakteren identifizieren, die Dracula vernichten wollen.

Dracula nimmt im Bereich der Angsterzeugung eine Sonderstellung ein. Stoker greift zwar auf ein altbekanntes, schreckenerregendes Motiv wie den Vampir zurück, wählt aber eine Darstellungstechnik, die in der Geschichte der *Gothic Novel* einzigartig ist. In keinem anderen Roman wird die Technik der übertragenen Ängste so konsequent eingesetzt. Der Vampir wird mit so vielen Dingen assoziiert, dass er selbst gar nicht mehr in seiner Vampirgestalt auftreten muss, um Angst zu erzeugen. Allein das Erwähnen der mit dem Vampir in Verbindung gebrachten Elemente wie Mondlicht, Nebel, Fledermaus, Wolf etc. reicht aus, eine Atmosphäre der Angst zu konstituieren. Dracula ist über die gesamte Romanlänge stets präsent, obwohl er nur auf ca. 50 Seiten in seiner menschlichen Gestalt auftritt. Stoker setzt auch keine realen Ängste, wie z. B. vor der Inquisition, ein. Die Angst wird nur über die Existenz des Übernatürlichen in Gestalt des Vampirs sowie über die Konditionierung ausgelöst. Da diese angsterregenden Techniken über den gesamten Roman wirken, ist es nicht nötig, so wie in *The Monk*, *The Italian* oder *Melmoth the Wanderer* zusätzlich noch mit realen Ängsten zu arbeiten.

Der Leser ist, durch die Darstellung aus unterschiedlichen Innenperspektiven, auch in der Lage situationsvermittelt Empathie zu empfinden. Die Angst der Protagonisten wird somit auf den Leser übertragen. Zudem wird der Leser in die Gruppe der Protagonisten integriert, indem er wie alle anderen Romanfiguren die Briefe und Tagebücher liest. Der Leser erhält zudem während der Lektüre des ganzen Romans einen Informationsvorsprung vor allen anderen Charakteren: Er ist

der einzige, der von Anfang an Zugang zu allen Manuskripten hat. Daher kann er die Lage besser einschätzen als alle anderen und empfindet umso mehr Empathie, als er weiß, wie die Charaktere handeln müssten. Erschwerend kommt hinzu, dass er ihnen nicht helfen kann. Der Leser ist der erste, der die Bedrohung durch den Vampirismus erkennt; naturgemäß kann er sein Wissen aber nicht an die Romanfiguren weitergeben. Dies resultiert in einem Gefühl der Hilflosigkeit, das das empathische Empfinden begünstigt.

9. Die Entstehung von Ängsten durch Konflikte

Laut Kosofsky Sedgwick beruht der handlungsdynamisierende Konflikt eines Schauerromans auf der widernatürlichen Isolation eines Individuums von seinen Wünschen oder Bedürfnissen (Sedgwick, *Gothic Conventions*, 12-13):

It is the position of the self to be massively blocked off from something to which it ought normally to have access. This something can be its own past, the details of its family history; it can be the free air, when the self has been literally buried alive; it can be a lover; it can be just all the circumambient life, when the self is pinned in a death-like sleep. Typically, however, there is both something going on inside the isolation (the present, the continuous consciousness, the dream, the sensation itself) and something intensely going on impossibly out of reach. While the three main elements (what's inside, what's outside, what separates them) take on the most varied guises, the terms of the relationship are immutable. The self and whatever it is that is outside have a proper, natural, necessary connection to each other, but one that the self is suddenly incapable of making. The inside life and the outside life have to continue separately, becoming counterparts rather than partners, the relationship between them one of parallels and correspondences rather than communication

Die Faktoren, aus denen der Konflikt besteht, können sich in jedem Schauerroman anders zusammensetzen, führen jedoch immer zum selben Resultat: alle Handlungsalternativen sind unvereinbar und führen für die Protagonisten zu einer nicht haltbaren Situation.

In der psychoanalytischen Literaturtheorie wird die *Gothic Novel* als Ausdruck verdrängter innerer Konflikte interpretiert. Die eigenen aggressiven Triebe werden abgespalten und auf dämonische Phantasiegestalten projiziert, somit können psychische Konflikte symbolisch an diesen Figuren ausgelebt werden. Die bösen Charaktere werden für Verstöße an der Moral verantwortlich gemacht. Besondere Betonung kommt in der Psychoanalyse der verdrängten Sexualität zu: Sie findet auch Ausdruck in der Darstellung des Übernatürlichen, z. B. in Gestalt des Vampirs (vgl. Pohl, *Die Gruselgeschichte*, 190ff). Viele Konflikte im Schauerroman entstehen jedoch auf der Handlungsebene der Protagonisten, sie liegen nicht bereits zu Beginn der Romane vor, sondern entwickeln sich im Verlauf des Geschehens. Die Konflikttheorie von Dollard und Miller führt in der Anwendung auf die Romanfiguren des Schauerromans zu einem tieferen Verständnis ihrer Situation und ermöglicht nachzuvollziehen, warum in bestimmten Handlungskonflikten Angst entstehen kann. Daher soll im Folgenden die Theorie von Dollard und Miller kurz dargestellt und dann auf den Schauerroman übertragen werden.

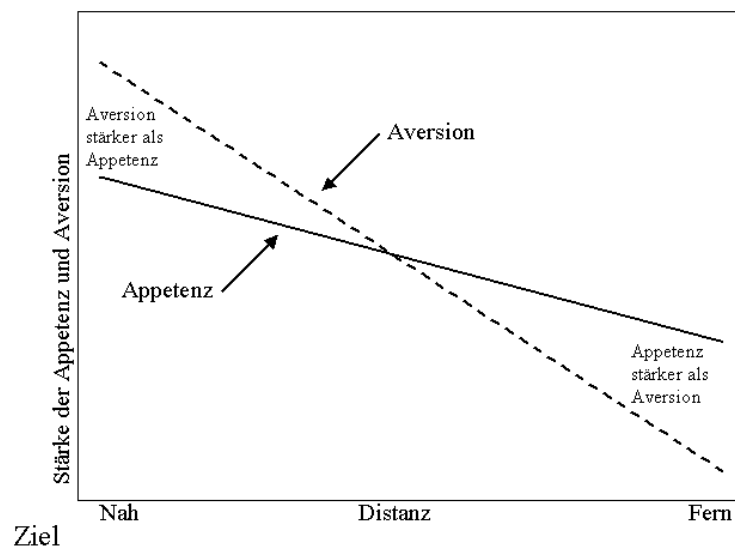
9.1 Die Konflikttheorie von Dollard und Miller

Dollard und Miller entwickeln ihre Konflikttheorie aus psychoanalytischen und lerntheoretischen Überlegungen. Angst entsteht für sie durch Konflikte. Die Grundannahme ist, dass unvereinbare

Handlungsalternativen zu einer Reaktionsblockierung führen und daher Neurosen auslösen. Verhalten setzt sich aus Appetenz und Aversion zusammen. Appetenz ist der Wunsch, sich einem Ziel anzunähern, die Annäherungstendenz ist umso größer, je näher man dem Ziel ist. Aversion ist der Widerwille, den man bei einem unerwünschten Ereignis empfindet, die Tendenz, einen gefürchteten Stimulus zu meiden, ist auch umso größer, je näher man ihm ist. Besonders wichtig ist, dass die Aversionsstärke schneller mit der Nähe ansteigt als die Appetenz, d. h. die Aversionstendenz steigt steiler an als die Annäherungstendenz. Sowohl Appetenz als auch Aversion sind von der Motivation abhängig (Dollard/Miller, *Personality and Psychotherapy*, 352-355).

9.1.1 Appetenz-Aversions-Konflikte

Bei Appetenz-Aversions Konflikten hat das erwünschte Ziel sowohl positive, als auch negative Aspekte. Daher wird es sowohl angestrebt, als auch gemieden. Ist man weit von dem Ziel entfernt, überwiegt die Appetenz und man nähert sich dem Ziel. Je näher man jedoch dem Ziel kommt, desto größer wird die Aversion. Sind Aversion und Appetenz gleich stark, hält man inne. Geht man weiter auf das Ziel zu, überwiegt die Aversion und man geht zurück. Aus der Ferne ist jedoch die Appetenz stärker und man verringert wieder die Distanz zum Ziel, wie die Abbildung verdeutlicht.



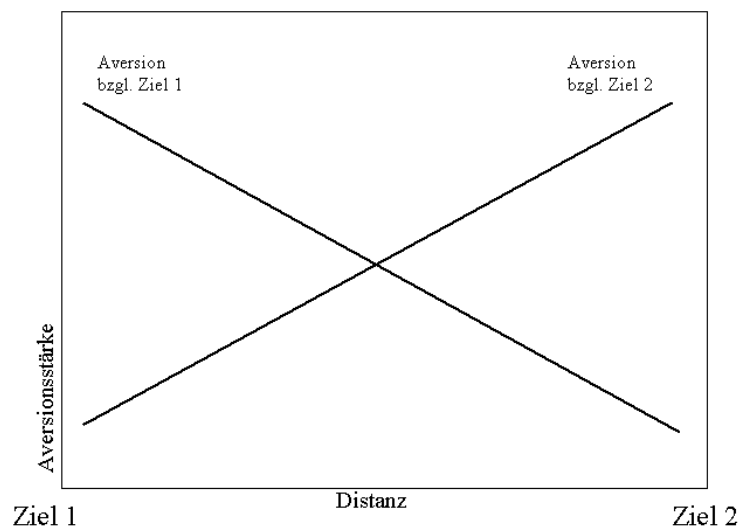
Aufgrund dieses Wirkungszusammenhangs kann man das Ziel nie erreichen, aber auch nicht genügend Distanz aufbauen, es nicht erreichen zu wollen, wie Dollard und Miller schreiben „people in such a conflict seem to be unable to go forward far enough to reach their goals or away far enough to forget them“ (ebd. 357). Man befindet sich in einer ausweglosen Situation, die zu einer Reaktionshemmung führt und Angst entstehen lässt. Dollard und Miller vergleichen diesen Zustand mit einem Pendel, das hin und her schwingt (ebd. 357):

[...] the subject should tend to remain trapped at an intermediate point where the two gradients cross. The situation should be one of stable equilibrium, like a pendulum which has a stronger tendency to return the farther it is pushed off center.

Zu beachten ist auch, dass die Stärke des Konflikts von der Stärke der Appetenz und Aversion abhängt: Je größer die Appetenz, desto dichter am Ziel und bei umso größerer Angst tritt das Einhalten auf (ebd. 355-363).

9.1.2 Aversions-Aversions-Konflikte

Bei dieser Art von Konflikten muss man zwischen zwei gleichermaßen unbeliebten Handlungsalternativen wählen. Je näher man einem der Ziele ist, desto größer ist die Angst. Daraus folgt, dass man immer die weit entfernte Handlungsalternative favorisiert, da aus der Distanz die Aversion nicht so groß ist. Nähert man sich jedoch diesem Ziel an, wird die Aversion stärker und man bewegt sich wieder auf die weit entfernte andere Handlungsalternative zu. So entsteht eine Pendelbewegung, findet man keine dritte Möglichkeit als Ausweg, verharrt man zwischen den beiden unbeliebten Alternativen und Angst entsteht (ebd. 363-365).



9.1.3 Doppelte Appetenz-Aversions-Konflikte

Doppelte Appetenz-Aversions Konflikte entstehen dann, wenn jede Entscheidungsalternative sowohl erwünschte, als auch unerwünschte Aspekte hat. Diese Art von Konflikt lässt sich durch den "distant pastures seem greener" Effekt erklären (ebd. 366-367). Aus der Ferne erscheint das Ziel attraktiv und man nähert sich ihm an. In der Nähe werden die negativen Aspekte bewusst und man will lieber das andere Ziel erreichen, das aus der Ferne attraktiver erscheint. Nähert man sich jedoch diesem Ziel an, wird wiederum die Tendenz, das andere Ziel zu erreichen, größer, es

entsteht eine Pendelbewegung und man verweilt in der Mitte und kann kein Ziel erreichen: dies resultiert in Reaktionshemmung und Angst.

Konflikte entstehen nur, wenn Aversion beteiligt ist. Appetenz-Appetenz Konflikte existieren nicht, da bei zwei erwünschten Handlungsalternativen beide Ziele sukzessiv erreicht werden oder wie Dollard und Miller treffend formulieren "donkeys do not starve midway between two equally desirable stacks of hay" (ebd. 366).

Im Folgenden sollen die Konflikte der Protagonisten mit Hilfe der Theorie von Dollard und Miller analysiert und interpretiert werden. Dabei ist zu berücksichtigen, dass sich diese Theorie auf reale Konflikte und nicht auf solche in fiktionalen Texten bezieht. Bei der Anwendung auf fiktionale Konfliktsituationen ist es daher von äußerster Wichtigkeit, auch die Vermittlungsstrategien des Autors und die Funktion des Konflikts im Handlungsgefüge zu berücksichtigen.

9.2 Der innere Konflikt zwischen Pflicht und Neigung: *The Monk*

In Matthew Lewis Roman *The Monk* gerät der Mönch Ambrosio in eine für ihn fatale Konfliktsituation. Ambrosio ist in ganz Madrid für seine Tugend und Entsagung bekannt. Zwischen ihm und dem Novizen Rosario entwickelt sich eine Freundschaft (Lewis, *The Monk*, 188). Diese Beziehung gewinnt für den sonst zurückhaltenden Ambrosio eine immense Bedeutung (ebd. 198-199):

From the moment in which I first beheld you, I perceived sensations in my bosom, till then unknown to me; I found a delight in your society which no one else's could afford [...] To give up your society would be to deprive myself of the greatest pleasure of my life.

Als Ambrosio erfährt, dass der Novize Rosario in Wirklichkeit die Frau Matilda ist, gerät er in einen Appetenz-Aversionskonflikt: Das erwünschte Ziel (Matilda) beinhaltet sowohl positive, als auch negative Aspekte. Er fühlt sich stark zu Matilda hingezogen, sie bedroht aber auch seine moralischen Grundsätze, eigentlich wäre er dazu verpflichtet, sie aus dem Kloster zu verweisen. Beide Handlungsalternativen haben für Ambrosio unerwünschte Konsequenzen: Lässt er Matilda im Kloster bleiben, läuft er Gefahr, sein Zölibat zu brechen und macht sich den Vorschriften der Glaubensgemeinschaft und Gott gegenüber schuldig, schickt er sie fort, verliert er die einzige Person, die ihm etwas bedeutet. Daraus resultiert, dass Ambrosio zwischen beiden Möglichkeiten hin- und hergerissen ist, "a thousand opposing sentiments combated in Ambrosios bosom" (ebd. 201).

Ambrosio beschließt, dass es vernünftiger sei, Matilda des Klosters zu verweisen, sie soll am nächsten Morgen fortgehen (ebd. 202-203). Matilda zerreißt daraufhin ihre Kutte und droht, sich

auf der Stelle mit einem Dolch das Leben zu nehmen. Ambrosio wird so unmittelbar mit dem möglichen Verlust Matildas konfrontiert: Ganz dicht bei dieser von ihm verhassten Vorstellung kann er nicht anders, als sich der anderen Alternative zuzuwenden und Matildas Bleiben zu erlauben (ebd. 203). In der Nacht gibt sich Ambrosio seinen sexuellen Wunschvorstellungen bezüglich Matildas hin. Ihm wird bewusst, wie dicht er daran ist, sein Zölibat zu brechen, und demzufolge kann er nur wieder die Entscheidung fassen, Matilda zu entsagen (ebd. 205-206). Auch im weiteren Verlauf pendelt Ambrosio zwischen beiden Zielen (ebd. 211-215). Die Ausweglosigkeit der Situation löst bei Ambrosio Angst aus "He [...] shuddered when he beheld, how deep was the precipice before him" (ebd. 212), "these words [...] penetrated the Friar's soul with horror [...] Ambrosio's bosom became the Theatre of a thousand contending passions", "all the horrors of shame and disappointment".

Die Situation eskaliert, als Ambrosio von einer Schlange gebissen wird, Matilda das Gift aussaugt und beinahe selbst stirbt. In dieser Extremsituation klammert Ambrosio alle unerwünschten Aspekte aus und gibt so seinem Verlangen nach (ebd. 219):

Drunk with desire, He pressed his lips to those which sought them: His kisses vied with Matilda's warmth and passion. He clasped her raptuously in his arms: He forgot his vows, his sanctity, and his fame: He remembered nothing but the pleasure and opportunity.

Das Verlangen ist momentan so stark, dass es alle negativen Aspekte übertrifft und Ambrosio daher das Ziel erreichen kann. Dollard und Miller beschreiben diesen Entschluss (Dollard/Miller, *Personality and Psychotherapy*, 358):

If the approach is increased until it is stronger than avoidance at the goal, the subject will advance to the goal. Then, further increases in the strength of approach will not be expected to produce further increases in the amount of fear and conflict elicited. As the goal responses become completely dominant over inhibition, the amount of conflict will be reduced.

Ambrosio gelangt zu dieser Entscheidung, weil er seine Moralvorstellung für einen Augenblick vergisst, und nicht, weil sich die Modalitäten geändert haben. Daher ist es nur logisch, dass ihn später Gewissensbisse plagen und er Angst und Abscheu empfindet "He looked forward with horror", "dangerous woman [...] into what an abyss of misery have you plunged me" (Lewis, *The Monk*, 304), "His brain was bewildered, and presented a confused chaos of remorse, voluptuousness, inquietude and fear (ebd. 306).

Bei der Darstellung des Konflikts kommt der Erzählsituation eine besondere Bedeutung zu. Die auktoriale Erzählsituation des Romans rückt in dieser Passage sehr dicht an die personale heran. Die szenische Darstellung mit vielen Dialogsequenzen vermittelt dem Leser den Eindruck, das Geschehen spiele sich unmittelbar in dem Moment des Lesens ab. Der Erzähler tritt zurück und gibt keine Kommentare zum Geschehen. Er gibt lediglich die Ereignisse und vor allem auch die Gedanken Ambrosios wieder. Dadurch kann der Leser Ambrosios Zerrissenheit besonders gut nachvollziehen.

Ambrosios Geschichte wird mit der eingeschobenen Erzählung Raymonds kontrastiert. Raymond berichtet Lorenzo in der Ich-Perspektive retrospektiv, wie er Agnes kennen gelernt hat. Da in diesem Teil der Geschichte die Betonung auf dem erzählenden Aspekt liegt, wird umso deutlicher, dass bei Ambrosio das Erleben dominiert. Die Tatsache, dass Lewis bei der Darstellung von Ambrosios Erfahrung bewusst auf die Ich-Perspektive verzichtet und eine Erzählerfigur einführt, die das Geschehen wie aus Ambrosios Perspektive darstellt, kann auch darauf hinweisen, dass an dieser Stelle schon andere Mächte auf Ambrosio einwirken und ihn lenken.

Ambrosios Konflikt wird auch durch die Beschreibungen in dieser Passage verdeutlicht. Matilda wird sowohl als tugendhaft dargestellt (ebd. 204), mit Engeln verglichen (ebd. 211) und ähnelt im Aussehen der Madonnenstatue (ebd. 213-214), sie wird aber auch als Verführerin beschrieben (ebd. 204, 215) und als "wretched woman" bezeichnet (ebd. 213). Die Charakterisierung von Matilda ist damit von Anfang an polarisiert: Matildas Unschuld birgt das Verderben in sich, eine Verbindung der beiden Pole ist nicht möglich.

Lewis setzt Ambrosios Konflikt ein, um die Spannung zu erhöhen. Durch das Oszillieren zwischen den beiden Entscheidungsalternativen muss sich der Leser ständig fragen, wie sich Ambrosio wohl entscheiden wird. Zudem wirkt der Konflikt handlungsdynamisierend: Zwar wird die äußere Handlung durch diese Stagnation nicht weitergetrieben, aber auf der Ebene der inneren Handlung wird dem Leser durch die Innenperspektive klar, dass Ambrosio nicht der tugendhafte Mönch ist, für den ihn alle Welt hält. Somit wird deutlich, dass im weiteren Verlauf der Handlung wahrscheinlich weitere Versuchungen auf Ambrosio warten werden. Raymonds Erzählung wird als retardierendes Moment eingesetzt: Der Leser weiß nur, dass sich Ambrosio auf Matilda eingelassen hat, muss sich aber über weitere 80 Seiten hin gedulden, bis er erfährt, welche Konsequenzen dadurch für Ambrosio entstehen. Die Spannung wird somit aufrecht erhalten. Auch Conrad weist darauf hin, dass durch diese Technik der Schrecken verdoppelt wird (Conrad, *Die literarische Angst*, 15):

Selbst da, wo im Schauerroman Nebenhandlungen auftreten – wie im ‚Monk‘ - , sind sie fast vollständig selbständige, abgeschlossene Erzählungen. Die beiden zentralen Handlungen des Romans sind nur lose miteinander verknüpft zu dem Zwecke, die Wirkung des Schrecklichen gleichsam zu verdoppeln. Innerhalb des ‚plot‘ der Haupthandlung und des ‚subplot‘ der Nebenhandlung existieren noch isolierte Handlungen – wie die Geschichte der ‚Bleeding Nun‘ oder des ‚Wandering Jew‘ - , die eigenständig Schrecken erzeugen. Durch eine Montagetechnik, wie sie etwa dem Fortsetzungsroman eigen ist, wird die jeweilige Handlungsspannung auf ihren ungelösten Höhepunkten retardiert; und eine neue, spannungsgeladene Ereigniskette beginnt.

Während der Erzählung von Raymond wird der Leser also gezwungen, in einem Zustand der Angstspannung zu verharren. Der Schrecken hat sich zu diesem Zeitpunkt auch noch nicht manifestiert, der Leser kann nur vermuten, dass Ambrosios Entscheidung, mit Matilda eine Beziehung einzugehen, schwerwiegende Konsequenzen haben wird. Er befürchtet daher das Schlimmste. Da noch keine konkrete Schreckenssequenz vorlag, kann der Leser Raymonds

Erzählung abwarten, ohne dass etwas von der Spannung verloren geht, Trautwein schreibt (Trautwein, *Erlesene Angst*, 80):

Solange die Spannung, wie das Schauergeschehen ablaufen wird, nicht auf aktuellen Schauerelementen, sondern lediglich auf Vorausdeutungen beruht, vermag sie größere neutrale Passagen zu überbrücken. Diese erhalten eine retardierende Funktion und heben sich vom eigentlichen Schauergeschehen deutlich ab. Darüber hinaus können sie in gezieltem Kontrast zum vorangegangenen oder nachfolgenden Schauergeschehen stehen.

Auch in der Schlußsequenz des Romans wird Ambrosio mit einer Konfliktsituation konfrontiert. Er ist seiner Verbrechen überführt und befindet sich in den Kerkern der Inquisition. In dieser prekären Lage macht ihm der Teufel das Angebot, ihn im Tausch für seine Seele aus den Kerkern zu befreien. Ambrosio hat zwar einerseits Angst vor den Qualen der Folter und seiner Hinrichtung (Lewis, *The Monk*, 437), will aber andererseits nicht die Hoffnung auf Gottes Vergebung seiner Sünden nach dem Tod und das ewige Leben aufgeben (ebd. 436, 439). Somit gerät Ambrosio in einen doppelten Appetenz-Aversions-Konflikt, da er zwischen zwei Alternativen, die sowohl positive, als auch negative Aspekte beinhalten, wählen muss.

Auch an diesem Konflikt kann der Leser eine Pendelbewegung Ambrosios zwischen beiden Handlungsalternativen miterleben. Befindet sich Ambrosio direkt vor einer der beiden Möglichkeiten, überwiegt immer die Angst und die andere Alternative erscheint verlockender. Nachdem Ambrosio gefoltert worden ist, fürchtet er sich vor weiteren Schmerzen und ruft den Teufel an (ebd. 438). Als der Teufel jedoch den eisernen Federhalter in sein Blut taucht und Ambrosio den Vertrag unterzeichnen soll, empfindet Ambrosio so große Abscheu, dass er zurückschreckt (ebd. 439). Direkt danach ergreift ihn ein Euphoriegefühl, dem Teufel widerstanden zu haben. Als jedoch die Zeit seiner Urteilsvollstreckung naht, wird die Angst vor der Hinrichtung wieder so groß, dass er das Angebot des Teufels erneut in Betracht zieht (ebd. 440):

But as the hour of punishment drew near, his former terrors revived in his heart. Their momentary repose seemed to have given them fresh virgour. The nearer that time approached, the more did He dread appearing before the Throne of God. He shuddered to think how soon He must be plunged into eternity; How soon meet the eyes of his Creator, whom He had so grievously offended. The Bell announced mid-night: It was the signal for being led to the Stake! As He listened to the first stroke, the blood ceased to circulate in the Abbot's veins: He heard death and torture murmured in each succeeding sound.

Selbst in diesem Moment zögert Ambrosio noch (ebd. 440, 441), als er aber den Schlüssel der Wärter, die ihn zur Hinrichtung führen wollen, im Schloss hört und somit die höchstmögliche Annäherung an die Situation, vor der Aversion empfunden wird, erfährt, kann Ambrosio vor lauter Angst nicht anders handeln, als den Vertrag mit dem Teufel zu unterschreiben: "worked up to phrenzy by the urgent danger, shrinking from the approach of death [...] seeing no other means to escape destruction, the wretched Monk complied." (ebd. 441).

Auch dieser Konflikt wird von Lewis szenisch dargestellt, Dialogsequenzen mit dem Teufel dominieren. Tritt der Teufel nicht auf, legt Lewis Ambrosios Gedanken dar. Wie schon bei der

anderen Konfliktsituation erläutert, tritt der Erzähler weitestgehend zurück, gibt keine Kommentare zum Geschehen und berichtet nur aus Ambrosios Perspektive. Der Leser wird so mehr in Mitleidenschaft gezogen und kann Ambrosios Angst in diesen Momenten nachvollziehen. Zudem wird die Spannung dadurch erhöht, dass der Leser sich beim Hin- und Herschwanken zwischen den möglichen Entscheidungen immer fragt, welche Wahl Ambrosio treffen wird.

9.3 Verantwortung als Konfliktauslöser: *Frankenstein*

Auch in *Frankenstein* ist es möglich, mit der Konflikttheorie nach Dollard/Miller zu neuen Interpretationsergebnissen zu gelangen. Nach der Erschaffung des Monsters wandert Frankenstein ruhelos durch die Stadt. Er trifft seinen Freund Henry Clerval, hat aber Angst, ihm vom seinem Experiment zu erzählen. Als Henry ihn nach Hause bringt, fürchtet er, Henry könne das Monster entdecken „I dreaded to behold this monster, but I feared still more that Henry should see him“ (Shelley, *Frankenstein*, 492). Danach fällt Frankenstein in ein Nervenfieber. Selbst als er wieder auf dem Weg der Besserung ist, kann er sich nicht dazu durchringen, von seiner Tat zu erzählen, er weicht allen Fragen aus „Do not ask me“ (ebd. 493). Selbst als Frankenstein herausfindet, dass das Monster seinen Bruder William ermordet hat, kann er dies niemandem anvertrauen (ebd. 504):

My first thought was to discover what I knew of the murderer, and cause instant pursuit to be made. But I paused when I reflected on the story that I had to tell. [...] These reflections determined me, and I resolved to remain silent.

Dadurch entsteht eine Appetenz-Aversions-Konfliktsituation: Einerseits weiß Frankenstein, dass es sinnvoll wäre, seine Freunde und Familie zu warnen, andererseits hat er Angst vor den Konsequenzen. Daher schweigt er, und das Unheil nimmt seinen Lauf. Interessant ist auch in diesem Kontext, dass Frankensteins Rückkehr zu seiner Familie seinen Gemütszustand nicht bessern kann. Bollnow schreibt über die Flucht vor der Angst in den Rückhalt der Familie folgendes (Bollnow, *Das Wesen der Stimmungen*, 98-99):

Vielleicht kann es sein – was zunächst zu widersprechen scheint - , dass der Mensch bei einer vorübergehenden Stimmung der Angst oder der Bedrängnis in die Geselligkeit zu fliehen versucht, um dort in der Betriebsamkeit dem unheimlichen Druck zu entfliehen, aber dabei handelt es sich nur um den Versuch einer Flucht oder einer äußeren Überdeckung, welche die Wirklichkeit seines Wesens gar nicht berührt, und wo eine wirklich ernsthafte Angst oder ein wirklich tiefer Gram den Menschen erfasst, da fällt auch dieser Versuch als nichtig in sich zusammen, und es bleibt nur die nackte, volle Einsamkeit.

Frankenstein empfindet noch immer tiefe Angst und Verzweiflung, die daraus resultiert, dass er sich seiner Familie nicht anvertrauen kann. Dadurch setzt er das Leben von Justine aufs Spiel, die als Mörderin von William verurteilt und hingerichtet wird. Frankenstein ist angesichts dieses

Unglücks, das er selbst durch sein Schweigen verschuldet hat, in einer tiefen Gewissenskrise "Anguish and despair had penetrated into the core of my heart; I bore a hell within me, which nothing could extinguish" (Shelley, *Frankenstein*, 512).

Nachdem das von Frankenstein erschaffene Monster seinen Bruder getötet und die Hinrichtung seiner Freundin Justine verschuldet hat, kommt es zu einer Begegnung zwischen Frankenstein und seinem Geschöpf. Das Monster bittet ihn, ihm eine Gefährtin zu erschaffen. Dies stürzt Frankenstein in einen Aversions-Aversions-Konflikt: Er ist gezwungen, sich zwischen zwei verhassten Möglichkeiten zu entscheiden. Erschafft er eine Frau für das Monster, gibt es zwei Kreaturen, deren Handlungen sich seiner Kontrolle entziehen und die vielleicht Verbrechen an der Menschheit begehen werden, weigert er sich hingegen, hat er damit zu rechnen, dass das Monster weitere Racheakte an seiner Familie und seinen Freunden verübt. In dieser Lage schwankt Frankenstein zwischen beiden Polen und kann zunächst zu keiner Entscheidung gelangen.

Frankensteins erste Reaktion ist es, den Vorschlag des Monsters sofort entschieden abzulehnen (ebd. 551):

',I do refuse it,' I replied; 'and no torture shall ever extort a consent from me. You may render me the most miserable of men, but you shall never make me the base of my own eyes. Shall I create another like yourself, whose joint wickedness might desolate the world? Begone! I have answered you; you may torture me, but I will never consent.'

Danach zieht er die Möglichkeit, ein zweites Monster zu erschaffen zumindest in Betracht, er bedenkt die Verantwortung, die er gegenüber seiner Schöpfung hat „and did not I, as his maker, owe him all the portions of happiness that it was in my power to bestow?“ (ebd. 552). Diese Überlegungen führen jedoch wenig später zu einer erneuten Ablehnung (ebd. 552). Letztendlich geht Frankenstein doch auf die Bitte des Monsters ein, da er Mitleid mit der Kreatur hat und er zudem um die Sicherheit seiner Freunde fürchtet (ebd. 553). Diese Entscheidung ist letztendlich auf das rhetorische Geschick des Monsters zurückzuführen. Wie Parkinson und Manstead festgestellt haben, sind emotionale Veränderungen häufig die Ursache von Dialogen (Parkinson, *Making Sense of Emotion*, 317):

[...] changes in emotion may reflect evolving rhetorical positions in an ongoing dialogue, and may be largely, if not completely definable in relation to the contrasting or corresponding positions of relevant others.

Dieser Entschluss hat aber auch zur Folge, dass Frankenstein nun nicht mehr zwischen beiden Alternativen verharren kann, sondern sich der ihm verhassten Arbeit, ein neues Lebewesen zu erschaffen, zuwenden muss. Diese Annäherung an die Aufgabe geschieht mit großem Widerwillen, Frankenstein versucht mit allen Mitteln, seine Arbeit zu verzögern "I was unable to overcome my repugance to the task which was enjoined me. [...] I clung to every pretence of delay (Shelley, *Frankenstein*, 554). Je dichter Frankenstein an die Erfüllung seines Versprechens heranrückt, desto stärker wird seine Aversion, er fühlt sich immer elender (ebd. 561):

I now also began to collect the materials necessary for my new creation, and this was to me like the torture of single drops of water continually falling on the head. Every thought that was devoted to it was an extreme anguish, and every word that I spoke in allusion to it caused my lips to quiver, and my heart to palpitate.

In dieser Situation kann Frankenstein nicht anders, als sich wieder von seiner Arbeit abzuwenden, er verzögert deren Fortschritt durch eine ausgedehnte Reise durch England (ebd. 562-563). Schließlich kann er den Fortgang seiner Arbeit nicht weiter aufschieben, worauf seine Angst weiter wächst (ebd. 564). Frankensteins Abscheu vor der Erschaffung eines zweiten Monsters ist so groß, dass die Vorstellung, es wirklich tun zu müssen, große Angst auslöst. Dollard und Miller begreifen eine solche Situation als Verstärker für das Konfliktpotential (Dollard/Miller, *Personality and Psychotherapy*, 359):

[...] if the avoidance tendencies are strong enough to keep him far from the goal, increasing his motivation to approach it will produce a marked increase in fear and conflict. Since fear is such a strong drive, it is possible to establish conflicts in which no readily available increase in the motivation to approach will cause the subject to reach the goal.

Als seine neue Schöpfung kurz vor der Vollendung steht, beschleichen Frankenstein ernsthafte Zweifel, ob sein Verhalten richtig sei (Shelley, *Frankenstein*, 565). Dies kann bereits als Tendenz, sich der anderen Entscheidungsalternative anzunähern, gewertet werden. So ist es bei der Anwendung der Konflikttheorie auf die dargestellte Situation auch nicht überraschend, dass Frankenstein daraufhin seine neue Kreatur vor der Belebung zerstört (ebd. 566) und sich somit dafür entscheidet, sich den Racheplänen des Monsters auszuliefern. Diese Wahl scheint für Frankenstein insgesamt doch die weniger negativen Konsequenzen nach sich zu ziehen, daher bereut er auch seine Entscheidung nicht (ebd. 569):

Nothing could be more complete than the alteration that had taken place in my feelings since the night of the appearance of the demon. I had before regarded my promise with a gloomy despair, as a thing that, with whatever consequences, must be fulfilled; but now I felt as if a film had been taken from before my eyes, and that I, for the first time, saw clearly. The idea of renewing my labours did not for one instant occur to me; the threat I had heard weighed on my thoughts, but I did not reflect that a voluntary act of mine could avert it. I had resolved in my mind, that to create another like the fiend I had first made would be an act of the basest and most atrocious selfishness; and I banished from my mind every thought that could lead to a different conclusion.

Frankenstein unterläuft an dieser Stelle jedoch eine Fehleinschätzung: Er bezieht die Drohung des Monsters auf seine Person und nicht auf seinen Freundeskreis bzw. seine Familie. Dadurch verschuldet er indirekt den Tod seines Freundes Clerval und seiner Verlobten Elizabeth. Da er diese Überlegungen aber bei der Entscheidungsfindung ausklammert, kann er sich überhaupt zu einer Entscheidung durchringen, sonst wäre das Pendeln zwischen beiden Möglichkeiten anhaltender gewesen. Bezeichnend ist auch, dass es Frankenstein nicht gelingt, eine dritte Möglichkeit und somit einen Ausweg aus dem Konflikt zu finden: es wäre auch denkbar, dass er das Monster tötet, den Behörden dessen Existenz meldet oder Freundschaft mit ihm schließt. So muss Frankensteins Verhalten in eine Katastrophe münden.

Frankensteins Konflikt ist somit für den weiteren Verlauf der Handlung von immenser Bedeutung, alle weiteren Ereignisse des Romans werden direkt oder auch indirekt durch Frankensteins Verhalten bedingt.

9.4 Der Ausweg aus einem Konflikt: *The Italian*

In Radcliffes Roman *The Italian* gerät die Protagonistin Ellena in eine potentielle Konfliktsituation: Sie verliebt sich in den Adeligen Vivaldi. Dessen Familie missbilligt die Verbindung und die Marchesa veranlasst Ellenas Entführung in ein Kloster. Dort wird sie vor eine unerfreuliche Entscheidung gestellt: Entweder soll sie Nonne werden oder einen ihr unbekanntem Mann heiraten (Radcliffe, *The Italian*, 83).

Dies könnte die Ausgangssituation für einen Aversions-Aversions-Konflikt werden, da Ellena zwischen zwei gleichermaßen unangenehmen Alternativen wählen soll. Es kommt aber nicht zum Pendeln zwischen den beiden Entscheidungsmöglichkeiten, da Ellena eine dritte Möglichkeit entdeckt und somit für sich einen Ausweg aus dem Konflikt findet. Sie zieht es vor, im Kloster eingesperrt zu bleiben (ebd. 85):

Of the three evils, which were placed before her, that of confinement, with all its melancholy accompaniments, appeared considerably less severe, than either the threatened marriage, or a formal renunciation of the world; either which would devote her, during life, to misery.

In einem Konflikt sind immer die Oszillation zwischen den Alternativen, die Unmöglichkeit, eine Entscheidung zu treffen und die Ausweglosigkeit der Situation die angstausslösenden Momente. Da Ellena für sich einen akzeptablen Kompromiß gefunden hat, zeigt sie auch keine Angst "she had never, for an instant, forgotten her own dignity so far, as to degenerate into the vehemence of passion, or to falter with the weakness of fear" (ebd. 85).

Auch im weiteren Verlauf der Handlung beharrt Ellena auf ihrem Entschluss und weigert sich, den Forderungen der Äbtissin nachzugeben (ebd. 92).

Daher entsteht in dieser Situation auch Stärke aus der Angst: Ellena weiß um die missliche Situation, in der sie sich befindet, kann aber trotzdem ihre Wertvorstellungen bewahren. Bollnow beschreibt dieses Phänomen der Ruhe in der Angst (Bollnow, *Das Wesen der Stimmungen*, 75):

Darum ist die Angst für den Menschen die Bedingung der Möglichkeit seiner Freiheit. [...] Damit verändert sich zugleich grundlegend das Verhältnis des Menschen zur Angst. Angst bedeutet jetzt nicht mehr den Zustand aufgeregter und unentschiedener Ängstlichkeit, dessen sich der Mensch zu schämen hätte, sondern die Angst erfordert gerade einen unerhörten Mut. Aber wer diese Angst wirklich innerlich durchhält, der geht im Wegbrechen aller endlichen Bezüge jener letzte innerlich nicht mehr angebare Halt auf, den die Existenzphilosophie mit ihrem besonderen, strengen Begriff der Existenz bezeichnet. Darum ist die volle, echte Angst dann

wieder durch eine ‚eigentümliche Ruhe‘ gekennzeichnet.

Die Situation eskaliert, als die Nonne Olivia andeutet, dass Ellenas Entscheidung keine Lösung der Problemsituation darstelle und dass ihr Schlimmes bevorstehe, wenn sie sich nicht den Wünschen der Äbtissin füge. Die Angst wird hier wiederum durch das intensiviert, was Burke mit der Kategorie der *Obscurity* bezeichnet hat. Demzufolge erzeugen, wie bereits erwähnt, Dunkelheit oder Unklarheit bezüglich bevorstehender Gefahren Angst, da die Ungewissheit beunruhigender ist als das Bewusstsein, sich in einer schrecklichen Lage zu befinden. Die Situation in *The Italian* hat daher das Potential, das Erhabene zu konstituieren, da Ellena über die genaue Natur des ihr bevorstehenden Unheils im Unklaren gelassen wird. So kann sie sich nicht auf die neue Situation einstellen und für sich einen neuen Ausweg finden. Daher geht sie erst einmal auf den Vorschlag, Nonne zu werden, ein und nähert sich somit einer unerwünschten Entscheidung an (Radcliffe, *The Italian*, 95-96).

Ellena wird zur Novizin und soll die erste Weihe bekommen. In der Kirche vor dem Priester befindet sich Ellena ganz dicht vor der ihr verhassten Tatsache, ins Kloster einzutreten. Dies führt dazu, dass sie ihr Gelübde nicht ablegen kann und dagegen protestiert (ebd. 119). Schließlich taucht Vivaldi im Konvent auf und unterbreitet Ellena einen Fluchtplan. Es eröffnet sich also wieder eine dritte Entscheidungsmöglichkeit und daher ein Ausweg aus dem Konflikt. Ellena hat jedoch moralische Bedenken, mit einem Mann wegzulaufen (ebd. 125). Erst als Olivia Ellena erzählt, dass die Äbtissin plant, sie in einer unterirdischen Kammer lebendig zu begraben, kann Ellena dem Fluchtplan zustimmen (ebd. 126). Der Konflikt ist damit aufgelöst.

Anders als bei Ambrosio in *The Monk* oder Victor in *Frankenstein* wird Ellena der Konflikt von außen aufgezwungen, er entsteht nicht aus ihren eigenen Handlungen. Daher kann sich die Lage auch nicht zu derselben Intensität wie in *The Monk* oder *Frankenstein* steigern. Bei der Darstellungstechnik fällt wieder die Innenperspektive auf. Die auktoriale Erzählsituation nähert sich der personalen an, es herrschen Dialogsequenzen bzw. die Beschreibung von Ellenas Gedanken vor.

Anders als in den bisher analysierten Romanen erfolgt ein häufiger Perspektivenwechsel. Ellenas Situation wird durch Schilderungen von Vivaldis Aktivitäten unterbrochen. Der Leser hat daher einen Informationsvorsprung vor den Charakteren des Romans, er weiß sowohl um Ellenas Lage, als auch um Vivaldis Bemühungen, Ellena zu befreien. Dadurch wird die Dynamik der Erzählung erhöht: der Leser kann den weiteren Verlauf der Handlung errahnen und fragt sich nur noch, wann der Fluchtplan Ellenas umgesetzt wird. Der Konflikt wirkt daher als retardierendes Moment, der Handlungsstrang um Ellena stagniert, es erhöht sich zwar ständig die Bedrohlichkeit der Situation, der Konflikt und Ellenas Einstellung ändert sich jedoch nicht. Dies schafft Raum für die detaillierte Darstellung von Vivaldis Nachforschungen. Zeit ist in dieser Passage der entscheidende Faktor: Der Leser weiß um die Gefahr, in der Ellena schwebt und fiebert mit, ob Vivaldi es rechtzeitig schaffen kann, sie zu retten. Passagen erzwungenen Wartens (Ellena) sind mit Passagen erhöhter Aktivität (Vivaldi) kontrastiert, die Spannung steigt dadurch für den Leser, er muss angespannt mit

Ellena verharren und wartet auf das nächste Kapitel, in dem die Handlung durch Vivaldi vorangetrieben wird.

9.5 Der potenzielle Konflikt: *Melmoth the Wanderer*

Auch in Maturins Roman *Melmoth the Wanderer* werden die Protagonisten mit potenziellen Konfliktsituationen konfrontiert. Folgende Standardsituation spielt sich immer wieder im Verlauf der Handlung ab: Die Figur des Wanderers erscheint anderen Romanfiguren in einer misslichen Situation: Stanton befindet sich durch eine Intrige seines Bruders im Irrenhaus, Moncada muss gegen seinen Willen in einem Kloster verweilen, Guzman und seine Familie sind in ihrer Existenz bedroht, Elinor wird durch Hinterlist die Ehe mit dem geliebten Mann verwehrt und Isidora ist in den Kerkern der Inquisition gefangen. Der Wanderer bietet ihnen an, mit ihm den Platz zu tauschen. Somit wäre ein doppelter Appetenz-Aversionskonflikt denkbar, in dem die Protagonisten überlegen könnten, welche Lage das kleinere Übel für sie darstellt. Der Konflikt kommt jedoch nicht zum Tragen, da alle Charaktere ohne Ausnahme sofort ihre eigene Situation vorziehen, ohne Melmoths Angebot auch nur in Betracht zu ziehen.

Gerade durch diese eindeutige Entscheidung aller Romanfiguren ist die Entsetzlichkeit von Melmoths Angebot für den Leser nachvollziehbar. Er hat vorher durch die unterschiedlichen Erzählungen der Romanfiguren Einblick in die Situation gewonnen, in der sie sich befinden. Alle Charaktere präsentieren sich für den Leser in einer Situation, die extrem unangenehm ist. Dies soll exemplarisch an drei Charakteren erläutert werden.

Über Stanton im Irrenhaus erfährt der Leser (Maturin, *Melmoth the Wanderer*, 54):

His intellects had become affected by the gloom of his miserable habitation, as the wretched inmate of a similar mansion, when produced before a medical examiner, was reported to be a complete Albinos. His skin was bleached, his eyes turned white; he could not bear the light; and, when exposed to it, he turned away with a mixture of weakness and restlessness, more like the writhings of a sick infant than the struggles of a man.

Auch Moncada befindet sich in einer extremen Leidenssituation: Er wurde gegen seinen Willen gezwungen, in ein Kloster einzutreten. Als seinen Ordensgenossen klar wird, dass er die Glaubensgemeinschaft ablehnt, quälen sie ihn auf jede nur erdenkliche Weise. Moncada schreibt „this sudden change of orders filled me with an indefinite fear; and in all the changes of my life, and vicissitude of my feelings, I have never felt any fear so horrible (ebd. 138). Die anderen Mönche gehen sogar so weit, ihn tagelang in einen dunklen Keller voller Ungeziefer einzusperrern. Moncada beschreibt seine Kämpfe gegen die Kakerlaken (ebd. 146):

The reptiles, who filled the hole into which I had been thrust, gave me the opportunity for a kind of constant, miserable, ridiculous hostility. My mat had been placed in the very seat of warfare; I

shifted it, they still pursued me; I placed it against the wall, the cold crawling of their bloated limbs often awoke me from my sleep, and still oftener made shudder when awake. I struck at them; I tried to terrify them by my voice, to arm myself against them by the help of my mat; but above all, my anxiety was ceaseless to defend my bread from their loathsome incursions, and my pitcher of water from their dropping into it.

Gerade in dieser Passage wird durch den Ich-Erzähler, der retrospektiv und in ruhigen Worten über das Grauensvolle der Situation erzählt, deutlich, wie unendlich qualvoll diese Momente gewesen sein müssen. Moncada verzichtet darauf, beim erneuten Durchleben dieser Erfahrung in emotionale Ausbrüche zu verfallen, dennoch ist dem Leser klar, wie schrecklich dies alles für ihn gewesen sein muss. Seine ergebnislosen Kämpfe werden insbesondere durch den Einsatz von Parallelismen verdeutlicht: In analoger Satzstruktur gibt er wieder, was er nicht alles versucht hat. Auch die Verwendung von vielen Adjektiven erhöht die Bildhaftigkeit dieses Szenarios.

Isidora befindet sich am Ende des Romans in den Kerkern der Inquisition. Sie hat die Liebe von Melmoth und ihr gemeinsames Kind verloren und wird zudem noch von den Inquisitoren verhört und gefoltert. Über ihre Situation erfährt der Leser folgendes (ebd. 530-531):

Isidora was dying of a disease not the less mortal because it makes no appearance in an obituary – she was dying of that internal and incurable wound – a broken heart. When the inquisitors were at last convinced that there was nothing more to be obtained by torture, bodily or mental torture, they suffered her to die unmolested.

Isidora liegt im Sterben und ist sowohl körperlich, als auch seelisch am Ende. Die gesamte Episode ist auktorial erzählt. Der auktoriale Erzähler tritt jedoch – wie bereits zuvor erwähnt – hinter die Charaktere zurück, so dass der Leser meint, durch Isidoras Augen zu schauen. Viele Dialogszenen rücken den auktorialen Erzähler wiederum in die Nähe des personalen Erzählers.

Generell kann man also feststellen, dass alle Romanfiguren sich in ausweglosen Situationen befinden. Dass sie dennoch ihre eigene Lage dem Angebot des Wanderers, ohne es auch nur in Betracht zu ziehen, vorziehen, macht dem Leser deutlich, wie entsetzlich dieses Geschäft mit Melmoth sein muss.

10. Authentizität als Beglaubigungstrategie

Die Autoren der Gothic Novel lassen ihre literarischen Werke nicht als Fiktion, sondern als Bericht über Ereignisse, die sich wirklich zugetragen haben, erscheinen. Die Angst des Lesers und auch sein Empathieempfinden werden dadurch intensiviert, dass er die Geschehnisse für authentisch einschätzt. Wie bereits Levinson feststellt: „We do not harbour beliefs in the existence and features known to be fictional“ (Levinson, *Emotion in Response to Art*, 3). Daher ist es besonders wichtig, den Leser an die Wahrheit der erzählten Ereignisse glauben zu machen. Dass diese Strategie auch heute noch erfolgreich sein kann, beweist die Hysterie, die der Film *The Blair Witch Project* ausgelöst hat. Dem Film ist folgende Texttafel vorangestellt:

In October of 1994, three student filmmakers disappeared in the woods near Burkittsville, Maryland while shooting a documentary. A year later their footage was found.

Bereits Wochen vor dem Erscheinen des Filmmaterials wurden Nachrichten über eine Gruppe von Studierenden, die in den Wäldern verschollen sei, verbreitet. Die Nachricht, dass auf einmal das Filmmaterial der von ihnen geplanten Dokumentation über die Blair-Hexe gefunden worden sei, ließ Scharen von Neugierigen in die Kinos strömen. Der Eindruck der Authentizität wurde auch auf der Internetseite zum Film aufrecht erhalten, Besucher konnten Einblick in Tatortfotos, Augenzeugenberichte und Polizeiprotokolle nehmen. Tausende erkannten dies nicht als geschickt eingefädelt Schwindel und glaubten wirklich, dass die Gruppe der Hexe zum Opfer gefallen sei. Erst Wochen später stellte sich alles als Fiktion heraus. Im Folgenden soll daher erläutert werden, welche Techniken Autoren des Schauerromans einsetzen, um die Authentizität und damit die Glaubwürdigkeit des von ihnen Erzählten zu erhöhen.

10.1 Herausgeberfiktion

Häufig treten die Autoren der Schauerromane nicht als deren Autoren, sondern Herausgeber auf, denen der Zufall ein authentisches Manuskript in die Hände gespielt hat. Walpole gibt sich im ersten Vorwort zu *The Castle of Otranto* als Übersetzer alter Pergamente zu erkennen, er schreibt (Walpole, *The Castle of Otranto*,7):

The following work was found in the library of an ancient catholic family in the north of England. It was printed in Naples, in the black letter, in the year 1529. [...] I cannot but believe that the groundwork of the story is founded on truth.

Walpole distanziert sich somit von seinem Werk: Als Übersetzer kann er sogar in seinem Vorwort den Stil des Autors kommentieren und Spekulationen über Entstehungsdatum und berichtete Ereignisse abgeben (ebd. 7-9). Der Leser gewinnt so den Eindruck, dass es sich bei dem Erzählten um eine wahre Begebenheit handelt und ist somit geneigter, den Ereignissen Glauben zu schenken.

Wie Conrad betont, bezieht sich der Glaube an die Authentizität auf die Vergangenheit: Der Text wird als historisches Dokument für wahr gehalten. Diese zeitliche Distanz ist wichtig, um auch Lust an der Angst beim Leser auszulösen (Conrad, *Die literarische Angst*, 30-31):

Die beliebte Methode der Erzähler, ihre Geschichte als aufgefundene alte Chronik auszuweisen und dem Leser zu suggerieren, sie habe sich tatsächlich ereignet, diene zwar dazu, der Handlung den Anschein der Authentizität zu verleihen; keinesfalls aber sollte dem Leser der Realitätsgehalt des Schrecklichen eindrücklicher vergegenwärtigt werden [...] Die Herausgeberfiktion diene lediglich dazu, dem Leser die ‚Authentizität‘ einer überkommenen wundergläubigen Welt vor Augen zu führen. Ein derartiger Realitätsgehalt steigerte nur das lustbetonte Amüsement des aufgeklärten Publikums, das Schrecken empfinden durfte, weil es solch ein chaotisches ‚dark age‘ einmal gab und gleichzeitig lustvolle Befriedigung darüber, dass seine eigene Zeit dies überwunden hatte.

Auch Stoker lässt seinem Roman *Dracula* eine Anmerkung vorausgehen, in der er als Herausgeber auftritt (Stoker, *Dracula*, 8):

How these papers have been placed in sequence will be made clear in the reading of them. All needless matters have been eliminated, so that a history almost at variance with the possibilities of latter-day belief may stand forth as simple fact. There is throughout no statement of past events wherein memory may err, for all the records chosen are exactly contemporary [...]

Der Authentizitätsanspruch wird schon allein an der Wortwahl deutlich: Begriffe wie "history", "fact" oder "record" schließen eigentlich Fiktionalität aus. Stoker lässt den Leser in dem Glauben, er habe die vorliegenden Dokumente lediglich bearbeitet und in der für ihn logischen Reihenfolge angeordnet.

10.2 Rahmenhandlung

Tritt der Autor nicht als Herausgeber auf, bettet er den Roman in eine Rahmenhandlung ein, die ebenfalls die Glaubwürdigkeit des Erzählten erhöht. So beginnt Ann Radcliffes Roman *The Italian* mit einer englischen Reisegruppe, die in Italien ein Kloster besucht. Einer der Besucher erfährt von einem Priester, dass einer der Mönche ein Mörder sei. Daraufhin will er die ganze Geschichte in Erfahrung bringen und wird auf ein Manuskript verwiesen, in dem ein Student aus Padua den Vorfall aufgezeichnet hat. Der Leser erhält folgende Information über die Niederschrift und ihren Autor: "the facts are what you require, and from these he has not deviated" (Radcliffe, *The Italian*, 4). Durch diese Technik wird ebenfalls Distanz zum Geschehen aufgebaut. Der Erzähler präsentiert sich als nicht aktiv in die Handlung involviert, er tritt als unbeteiligter Zeuge der Ereignisse auf und wirkt somit objektiv in seinem Bericht. Der Leser gewinnt so den Eindruck, dass die Geschichte, die er im Anschluss an die Rahmenhandlung liest, aus Fakten bestehe. Zudem

wird durch die Rahmenhandlung eine weitere unbeteiligte Person eingeführt, die die Fakten aus zeitlicher Distanz einer neuerlichen Prüfung unterzieht.

Auch Trautwein hält die Distanz zwischen dem Leser und der Romanhandlung für besonders wichtig (Trautwein, *Erlesene Angst*, 83):

In Radcliffes *The Italian* hebt die Rahmenhandlung auf die räumliche Distanz zwischen dem Schauergeschehen und dem intendierten Publikum ab. Eine englische Reisegruppe, die in Süditalien das Manuskript mit dem eigentlichen Schauergeschehen zur Einsicht erhält, wundert sich im Rahmen über die Rechtlosigkeit, die – nach englischen Maßstäben – dort herrscht.

Der Leser vergleicht seine eigene Lage automatisch mit der der Reisegruppe und kann daher nur zu dem Schluss kommen, dass die dargestellte Situation maßgeblich von englischen Verhältnissen abweicht. Da der Leser aber über kein Wissen hinsichtlich der italienischen Gesetzgebung verfügt, ist er geneigt, die beschriebenen Verhältnisse für wahr zu halten.

Auch Maturin verfährt in *Melmoth the Wanderer* nach dieser Strategie. Der junge Melmoth erfährt nach dem Tod seines Onkels durch Stantons Manuskript und Moncadas Erzählung die Geschichte seines Vorfahren. Die Authentizität des Manuskripts wird durch die Beschreibung seines Aussehens nahegelegt: "the manuscript was old, obliterated, and mutilated" (Maturin, *Melmoth the Wanderer*, 28). Maturin lässt sogar an einigen Stellen Textpassagen aus, mit der Begründung, dass diese Stellen unleserlich seien. Dadurch wird die Echtheit der Quelle suggeriert. Ebenso wie bei Radcliffe gewinnt Moncadas Bericht dadurch an Glaubwürdigkeit, dass er ihn einem unbeteiligten Zuhörer erzählt.

In Mary Shelleys *Frankenstein* wird das Schicksal Victor Frankensteins an der Rahmenhandlung gespiegelt. Frankenstein erzählt seine Geschichte Robert Walton, der sich auf einer Expedition zum Nordpol befindet und über den gleichen wissenschaftlichen Ehrgeiz wie Frankenstein verfügt. Frankenstein hat die didaktische Absicht, Walton durch die Erzählung von seinem gefährlichen Vorhaben abzubringen, deswegen verbürgt er sich auch für die Authentizität seines Berichts: "[...] nor can I doubt but that my tale conveys in ist series internal evidence of the truth of the events of which it is composed" (Shelley, *Frankenstein*, 471). Auch im weiteren Verlauf der Erzählung betont Frankenstein, dass er sich der Wahrheit verpflichtet fühle: "Remember, I am not recording the vision of a madman. The sun does not more certainly shine in the heavens, than that which I now affirm is true " (ebd. 487).

Walton macht es sich zur Aufgabe, Frankensteins Darstellung wortgetreu aufzuzeichnen: "I have resolved every night, when I'm not imperatively occupied by my duties, to record, as nearly as possible in his own words, what he has related during the day. If I should be engaged, I will at least make notes" (ebd. 472). Somit wird herausgestellt, dass sowohl die berichteten Erlebnisse als auch ihre Wiedergabe durch Walton der Wahrheit entsprechen. Zudem trägt die Briefform des Romans ebenfalls zum subjektiven Authentizitätseindruck bei: Der Leser glaubt, die Abschrift eines real existenten Manuskripts zu lesen.

Im Vorwort zu *Frankenstein* stellt Shelley zwar die Fiktionalität des Textes heraus, grenzt sich aber deutlich von anderen *Gothic Novels* ab (ebd. 459):

The event on which this fiction is founded, has been supposed, by Dr. Darwin, and some of the physiological writers of Germany, as not of impossible occurrence. [...] I have not considered myself as merely waving a series of supernatural terrors. The event on which the interest of the story depends is exempt from the disadvantages of a mere tale of spectres or enchantment.

Das Beängstigende von Mary Shelleys Text liegt darin, dass die geschilderten Ereignisse möglich sein könnten. Als Beweis dafür führt sie fachliche Autoritäten wie z. B. Darwin an. Das Übernatürliche in *Frankenstein* unterscheidet sich in dieser Hinsicht von dem Übernatürlichen in anderen Schauerromanen. Der Leser ist aufgrund dieser Informationen geneigt, dem Bericht Glauben zu schenken; wenn er auch nicht annimmt, dass sich der Vorfall tatsächlich ereignet hat, so kann er sich zumindest vorstellen, dass er sich in absehbarer Zeit ereignen könnte.

10.3 Soziokultureller und historischer Hintergrund

Die Glaubwürdigkeit des literarischen Textes kann auch dadurch verstärkt werden, dass auf historisch anerkannten Fakten aufgebaut wird. Aus Stokers Arbeitspapieren zu *Dracula* wird ersichtlich, dass er seine Vampirgestalt zunächst Count Wampyr nennen wollte. Nach der Lektüre eines Buches über die Geschichte Rumäniens entschied sich Stoker dazu, seinem Vampir den Namen Count Dracula zu geben. Die literarische Figur Dracula basiert somit auf der historischen Person Vlad Tepes, die den Beinamen Dracula trug. Die Identität des historischen Dracula wird geschickt in die Romanhandlung eingewoben, z. B. wenn Dracula Jonathan Harker aus seiner Familiengeschichte und den Kämpfen gegen die Türken erzählt (Stoker, *Dracula*, 40-42). Diese Fakten sind für den Leser nachprüfbar. Die fiktive Gestalt Dracula wirkt somit fundierter, auch wenn der Vampir und Vlad Tepes bis auf ihre Vergangenheit nicht viel miteinander gemein haben. Die Tatsache, dass Vlad Tepes Grab leer ist und bis heute unklar ist, wo sein Leichnam ruht, dürfte die Phantasie der Leser zusätzlich beflügelt haben.

Auch Shelley macht Gebrauch von historischen Persönlichkeiten. Wie schon zuvor erwähnt, führt sie in ihrem Vorwort Darwin an, um die Glaubwürdigkeit ihrer Geschichte zu erhöhen. Auch bei der Schilderung von Frankensteins Studien werden Wissenschaftler wie Agrippa, Albert Magnus, Paracelsus, Isaac Newton erwähnt (Shelley, *Frankenstein*, 478). Dadurch wird die in *Frankenstein* beschriebene Wissenschaft an die Lebenswirklichkeit der damaligen Zeit angebunden und bekommt authentische Züge. Auch die Verwendung der Elektrizität zur Belebung der Kreatur fußt auf damaligen Experimenten mit Leichen.

Melmoth der Wanderer erwähnt ebenfalls häufig historische Begebenheiten und Personen (Maturin, *Melmoth the Wanderer*, 228 ff). Dies geschieht zwar hauptsächlich, um die Bedrohlichkeit Melmoths zu illustrieren, da er von diesen Begebenheiten erzählt, als sei er dabei gewesen, obwohl er sie aufgrund seines Alters aber nicht miterlebt haben kann. Zudem dienen diese historischen Verweise aber auch dazu, Melmoth als wirkliche Person, die in unserer Welt lebt, darzustellen. Er ist kein Geisterwesen, das in einer anderen Dimension lebt. Melmoth wirkt daher angsterregender: Wenn er bei historischen Ereignissen anwesend war, ist es für den Leser auch nachvollziehbar, dass Melmoth jederzeit gegenwärtig sein kann.

Abschließend ist noch anzumerken, dass auch einige Institutionen im Schauerroman wie die Inquisition, sowie Ordens- und Glaubensgemeinschaften zur Authentizität der Texte beitragen, da auch sie historisch verifizierbar sind (vgl. hierzu *The Monk*, *The Italian*, *Melmoth the Wanderer*).

10.4 Erzähltechnik

Narrative Strategien, wie die für die *Gothic Novel* typischen ineinander verschachtelten Geschichten und die eingesetzten Erzählerfiguren, tragen ebenfalls dazu bei, die Glaubwürdigkeit der Texte zu erhöhen und damit die Angst des Lesers zu steigern.

Stoker lässt in *Dracula* sieben seiner Romanfiguren in der Ich-Perspektive erzählen; dazu dienen Tagebucheinträge, Briefe, Phonographaufnahmen, Telegramme etc. Durch diese Vielzahl von Augenzeugen der Ereignisse wird die Glaubwürdigkeit immens erhöht. Ein Erzähler könnte sich noch irren, dass sich aber sieben Personen, die von der Existenz Draculas berichten, täuschen könnten, muss dem Leser unwahrscheinlich erscheinen. Wie Hamburger erläutert, ist es auch ein besonderes Merkmal der Ich-Erzählung, „dass sie sich selbst als Nicht-Fiktion, nämlich als historisches Dokument setzt“ (Hamburger, *Logik der Dichtung*, 246).

Auch Trautwein weist darauf hin, dass Zeugen das Erzählte beglaubigen, insbesondere, wenn Betroffener und Zeuge das Übernatürliche gemeinsam erleben: "[...] bleiben Betroffener und Zeuge zusammen, beglaubigt die Zeugenperspektive das Schauergeschehen" (Trautwein, *Erlsene Angst*, 59). Stoker verwendet gerade bei den Attacken Draculas diese Erzählstrategie. Der Leser erfährt von Draculas Angriff auf Lucy durch Mina, die den Vorgang beobachtet, aber nicht alles genau sehen kann und es auch nicht richtig bewertet (Stoker, *Dracula*, 112ff). Als Mina von Dracula gebissen wird, werden Van Helsing, Quincey Morris, Arthur Holmwood und John Seward Zeugen des Angriffs. Seward nimmt den Vorfall in sein Tagebuch auf (ebd. 336ff). Durch Swards Schilderung gewinnt die Szene an Authentizität, da er selbst nicht betroffen ist. Die Anwesenheit von drei weiteren Personen stützt Swards Aussagen. Später berichtet auch Mina den anderen Charakteren dieses Ereignis (ebd. 342ff). Beide Darstellungen stimmen überein, Mina bestätigt noch einmal Swards Aussagen. Zudem wird die Erzählung noch durch Zeitungsartikel und ein

Logbuch abgerundet. Durch diese im Vergleich zu den subjektiven Ich-Erzählern quasi objektiven Einschübe wird die Authentizität weiter gesteigert: Es entsteht ein Netzwerk sich wechselseitig bestätigender Zeugenaussagen.

Weitere Beispiele für die Erhöhung der Glaubwürdigkeit durch mehrere Erzähler finden sich in Lewis *The Monk* und insbesondere auch in *Melmoth the Wanderer*, wo auch viele Zeugen von ihren Begegnungen mit dem Wanderer berichten und sich in ihren Beschreibungen entsprechen.

Die Erzählweise ist häufig retrospektiv. Die Erzähler schreiben die Ereignisse auf, nachdem sie sie erlebt haben. Die Haltung ist daher reflektierter und kann sich von der spontanen Einschätzung unmittelbar in der beschriebenen Situation unterscheiden. Das signifikanteste Beispiel dafür ist *Frankenstein*. Frankenstein beschreibt sich selbst als rational denkende Person (Shelley, *Frankenstein*, 486):

In my education my father had taken the greatest precautions that my mind should be impressed with no supernatural horrors. I do not remember to have trembled at a tale of superstition, or to have feared the apparition of a spirit. Darkness had no effect upon my fancy; and a churchyard was to me merely the receptacle of bodies deprived of life, which, from being the seat of beauty and strength, had become the food of worm.

Frankenstein ist also ein ausgeprägter Rationalist, der die Existenz des Übernatürlichen in seinem Weltbild nicht zulässt. Er erzählt seine Geschichte jedoch retrospektiv und bewertet rückblickend die Ereignisse anders: Er fasst Elizabeths Krankheit als "omen" auf (ed. 480), glaubt, dass ihn der "angel of destruction", "chance" und "evil influence" zum Studium der Naturwissenschaften angetrieben haben (ebd. 482) und bewertet die Ermutigungen seines Lehrers als "words of fate" (ebd. 484). Der Leser erkennt, dass Frankenstein durch seine Erlebnisse zu einer Neubewertung der Macht des Übernatürlichen gelangt ist. Dies führt dazu, dass auch beim Leser der Widerstand, das Übernatürliche in seine Überlegungen einzubeziehen, schmilzt. Auch Stoker verfährt in *Dracula* nach dieser Technik: Die beiden Skeptiker Harker und Seward, die das Übernatürliche leugnen und als Aberglauben abtun, müssen am Ende auch ihre Meinung revidieren und die Existenz Draculas anerkennen.

10.5 Setting

Zu Beginn der Entstehung des Schauerromans waren die Handlungen immer an für die damalige Zeit exotischen Schauplätzen angesiedelt. Die Orte mussten fremdartig und fern von Großbritannien, der Heimat der Leserschaft sein. Die Autoren wollten so ein vom Alltag losgelöstes Wirkungsfeld schaffen, in dem sie der Imagination freien Lauf lassen konnten. Besonders häufig wurden Italien (*The Castle of Otranto*, *The Italian*) und Spanien (*The Monk*, *Melmoth the Wanderer*) gewählt.

Als Grund für die Wahl fremder Länder als Handlungsorte kann die Überlegung gelten, dass übernatürliche Ereignisse in einem Land, das die Leser nicht kennen, wahrscheinlicher und glaubhafter sind als im vertrauten England. Mary Shelley lässt diese These auch von ihrem Charakter Frankenstein vertreten, der seine Geschichte in der Arktis erzählt (Shelley, *Frankenstein*, 471):

Prepare to hear of occurrences which are usually deemed marvellous. Were we among the tamer scenes of nature, I might fear to encounter your unbelief, perhaps your ridicule; but many things will appear possible in these wild and mysterious regions, which would provoke the laughter of those unacquainted with the ever-varied powers of nature.

Erst im 19. Jahrhundert zeigt sich die Tendenz, bekannte Regionen Englands in die Handlung einzubeziehen. Der Einbruch des Übernatürlichen in die vertraute Welt des Alltags wirkt auf den Leser beängstigend, weil er es nie in so bedrohlicher Nähe vermutet hätte. Aber auch im 19. Jahrhundert werden immer noch fremde Schauplätze eingesetzt, um die Glaubwürdigkeit des Dargestellten zu erhöhen. Die Romane spielen nie ausschließlich in Großbritannien, das Übernatürliche wird meist in einem exotischen Land eingeführt. Ist somit das Unerklärliche beim Leser als existent etabliert, kann es sich England annähern und sein Wirken in der vertrauten Umgebung der Leser beginnen.

In *Dracula* findet die erste Begegnung mit dem Vampir in Transsylvanien statt. In den ersten vier Kapiteln erfährt der Leser, wie Jonathan Harkers Leben vehement durch den Vampir bedroht wird, nur knapp kann er der Gefahr entkommen. Erst dann begibt sich Dracula auf den Weg nach England. Durch die Transsylvanien-Episode ist dem Leser klargeworden, dass der Vampir eine reale Bedrohung ist, somit sind seine Aktionen im bekannten England noch angsterregender.

Auch Frankenstein erschafft sein Monster nicht in England, sondern im weit entfernten Ingolstadt. Die ersten Verbrechen des Monsters erfolgen auch nicht in Großbritannien, sondern in der Schweiz. Erst dann wird die Handlung von Shelley nach Schottland verlegt. Generell erzielt Shelley durch häufige Schauplatzwechsel den Effekt, dass der Leser sich nirgendwo vor dem Monster sicher fühlen kann, das Monster ist nicht an einen bestimmten Raum gebunden, es gelingt ihm sogar, Frankenstein aufzuspüren und ihm auch in England auf der Fährte zu bleiben.

Dieser Faktor spielt auch in *Melmoth the Wanderer* eine Rolle. Melmoth kann sich Kraft seiner Gedanken an jeden Ort der Welt versetzen. Die Rahmenhandlung spielt zwar in Irland, das Wirken von Melmoth wird aber in den einzelnen Episoden in anderen Ländern geschildert. Auch hier wird also die fremdartige Region dazu eingesetzt, den Widerstand des Lesers dem Übernatürlichen gegenüber abzubauen, um dann erhöhten Schrecken durch den Einbruch in die vertraute Welt des Lesers zu erzielen.

Auffällig ist auch, dass die Autoren immer konkrete Ortsangaben machen, indem sie z. B. Städtenamen nennen. Das dargestellte Geschehen ist somit topographisch verifizierbar. Auch die detaillierten Raum- und Landschaftsbeschreibungen erhöhen die Glaubwürdigkeit, da sie den

Eindruck erwecken, der Autor habe wirklich an diesen Schauplätzen verweilt und sei dort Zeuge des Geschehens geworden. Walpole belegt dies in seinem ersten Vorwort zu *The Castle of Otranto* (Walpole, *The Castle of Otranto*, 8-9):

I cannot but believe that the groundwork of the story is found on truth. The scene is undoubtedly laid in some real castle. The author seems frequently, without design, to describe particular parts. *The chamber, says he, on the right hand; the door on the left hand; the distance from the chapel to Conrad's appartement:* these and other passages are strong presumptions that the author had some certain building in his eye.

Dieselbe Argumentation kann auch auf die Erzählzeit angewendet werden. Anfangs spielen die Romane in zeitlich großer Distanz zur damaligen Zeit, meist im Mittelalter. Auch dadurch wird die Authentizität des Dargestellten erhöht. Im 19. Jahrhundert erfolgt die Annäherung an die damalige Zeit. Die Wahl der Handlungsorte erscheint aber von größerer Bedeutung.

Day weist darauf hin, dass die Welt des Übernatürlichen sich fundamental von der Lebenswirklichkeit, die in den Romanen dargestellt wird, unterscheidet (Day, *Fear and Desire*, 14-15):

The Gothic fantasy is the intermediary between the world it describes and the conventional world, which is fundamentally different in form and structure. Indeed, the Gothic world, which is in the Gothic fantasy the world beyond death, has no form or shape of its own. It is unknowable in conventional terms. It is made manifest in a kind of translation, in which that which is unnameable and unknowable is given name and form, made knowable through the conventional language of narrative. The Gothic fantasy describes in terms of characters, actions, and plots a world that has none of these things. It defines, not the whole of the underworld, but that part we can comprehend. Beyond the dimly lit corridors of the text, through the metaphor of death, lies the rest of the Gothic world [...] Thus the Gothic fantasy defines a world but defines a portion of that world as unknowable. Mystery and suspense serve as signals to us that what we can see, illuminated by the conventions of the genre, is only a part of what is there. The sense that something unknown and unknowable lies beyond the terrors of the world we do see is the essential fact of the Gothic fantasy.

Ein wesentliches fantastisches Element in der *Gothic Novel* ist der Einbruch des Übernatürlichen in die reale Alltagswelt. Die Beglaubigungsstrategien der Autoren zielen darauf ab, dem Leser das Unerklärliche als real existent darzulegen; wie Day beschrieben hat, wird das Irrationale mit konventionellen Mitteln dargestellt. Dadurch entsteht eine Schnittmenge, in der abgebildete Realität und Übernatürliches koexistieren. Diese Schnittmenge beinhaltet aber nur einen Teil der phantastischen Welt, dieser Teil wird dem Leser glaubhaft gemacht. Akzeptiert der Leser dieses Bruchstück, wird er auch bereit sein, sich auf die Existenz des Schrecklichen über den dargestellten Teil hinaus einzulassen. Ihm wird bewusst, dass er nur in einen Teil des Übernatürlichen Einblick gewinnt. Die Vorstellung, nur einen Bruchteil des Unerklärlichen wahrzunehmen, ist für den Leser auch angsterregend und er fragt sich unweigerlich, was sich in dem ihm unbekanntem Teil für Schrecken abspielen mögen, z. B. in der Hölle, die Ambrosio oder Melmoth betreten. Diese bewusste fragmentarische Darstellung trägt somit zur weiteren Beunruhigung des Lesers bei.

Die Authentizität des Dargestellten ist daher eine Voraussetzung für die Entstehung der Angst, auf der die zuvor analysierten Gestaltungsmittel aufbauen können. Daraus ergibt sich ein Netzwerk der verschiedensten Techniken, die sich ergänzen und akkumulieren. Leser können die Romanhandlung zwar für wahr halten, müssen aber nicht zwangsläufig Angst empfinden. In Romanen des 18. Jahrhunderts wie z. B. Richardsons *Pamela* glaubten auch viele Leser, dass das Geschehen eine sich in der Realität zugetragene Begebenheit sei, und empfanden Mitleid mit Pamelas Situation. Die Gestaltungsmittel zielten nicht darauf ab, ein Angstepfinden auszulösen. Wie bereits dargestellt, ist es für die Erzeugung von Schrecken unabdingbar, an primäre Ängste zu appellieren. Diese Ängste können vor realen Gefahren wie der Inquisition oder Gewaltverbrechen oder durch kognitive Inkongruenzen entstehen. In einem zweiten Schritt kann der Schrecken dann auf neutrale Elemente durch Einsatz der Lerntheorie übertragen werden.

11. Abschließende Betrachtung

Die Analyse der ausgewählten Romane zeigt, dass auch im Bereich literarischer Texte eine Differenzierung von primären und sekundären Ängsten sinnvoll ist. Im Bereich der primären Ängste ist die Anzahl der angstauslösenden Motive begrenzt, aus diesem Grund tauchen bestimmte Elemente sehr häufig in Schauerromanen auf. Insgesamt kann man drei Kategorien bilden.

1. **Übernatürliche Bedrohungen.** Protagonisten werden von dämonischen Gestalten oder Personen bedroht. In diese Sparte gehören der Vampir, der Teufel, Geister, aber auch Menschen mit übernatürlichen Fähigkeiten wie z. B. Melmoth oder der Mönch in *The Italian*.
2. **Reale Bedrohungen.** Protagonisten werden von in der Romanwelt real existierenden Personen oder Institutionen bedroht. Beispiele dafür sind die Inquisition oder kriminelle Ordensgemeinschaften wie in *Melmoth the Wanderer*, oder Figuren wie der Vatermördermönch in *Melmoth the Wanderer* oder die marodierende Räuberbande in *The Monk*.
3. **Semi-reale Bedrohungen.** In diese Kategorie fallen Gestalten wie der künstlich erschaffene Mensch in *Frankenstein*. Prinzipiell handelt es sich um eine reale Bedrohung, aber dem Leser wird nahegelegt, dass das Übernatürliche auch eine Rolle spielt.

Diese Arten der Angst lassen sich mit Hilfe der kognitiven Psychologie erklären. Die Angst vor übernatürlichen Bedrohungen entsteht aufgrund von Inkongruenzen in der Wahrnehmung. Die Erfahrungen mit dem *Supernatural* lassen sich in keine der bestehenden Kategorien einordnen und lösen daher Schrecken aus. Reale Bedrohungen werden von vornherein in die Kategorie „Gefahr“ oder „Bedrohung“ eingeordnet. Sie lösen daher direkt Angst aus.

Diese primären Ängste können durch folgende drei Faktoren verstärkt werden:

1. **Raumdarstellung.** Protagonisten und Leser werden durch die Beschreibung dunkler und erhabener Lokalitäten für die Stimmung der Angst sensibilisiert.
2. **Soziale Bindungen.** Protagonisten werden als von der Gesellschaft isolierte Individuen dargestellt. Ihnen fehlt die Unterstützung von Freunden oder Familie. Dies wird im Motiv der mittellosen Waise wie Ellena in *The Italian* oder Antonia in *The Monk* deutlich. Die Schutzlosigkeit der Romanfigur verstärkt das Gefühl der Angst.
3. **Plötzlichkeit.** Protagonisten und Leser werden durch das unvermittelte und unerwartete Auftreten schreckenerregender Situationen geängstigt.

Die Anzahl der angstauslösenden Elemente kann durch die Verwendung von sekundären Ängsten beliebig erweitert werden. Dabei wird ein primär angstauslösendes Element mit einem neutralen Stimulus solange gekoppelt, bis auch der eigentlich neutrale Reiz Angst auszulösen vermag. Damit

kann jede Person, Lokalität oder Sache eine angsterregende Qualität bekommen. Auffällig ist, dass im Schauerroman besonders häufig übertragende Ängste im Bereich der Raumdarstellung eingesetzt werden. Der Grund dafür ist in der Entstehungszeit der *Gothic Novel* zu sehen. Im Verlauf der Aufklärung wurde die Furcht des Menschen vor der Natur durch deren zunehmende Beherrschung verdrängt. Früher glaubte man, dass die Natur von Geistern und Dämonen bewohnt sei. Dies galt im Besonderen für bestimmte Bereiche der Natur, wie z. B. das Meer oder das Gebirge, die daher mit Angstvorstellungen besetzt waren. Auch die Naturgewalten, wie z. B. Gewitter oder Erdbeben wurden auf das Wirken von höheren Mächten zurückgeführt. Der Natur kann in dieser Hinsicht ein gewisser Zeichencharakter zugeschrieben werden: Eigentlich ist es nicht die Natur selbst, die Angst auslöst, sondern die hinter ihr vermuteten bösen Mächte. An einem so verstandenen Zeichencharakter partizipieren auch die Landschaften des Schauerromans: In ihm wird die Landschaft oft als Zeichen für die Existenz übernatürlicher Mächte eingesetzt. Damit können die im Schauerroman dargestellten Landschaften auch im Rahmen des lerntheoretischen Ansatzes der Reiz-Reaktionstheorie behandelt und im Hinblick auf ihre angstauslösende Wirkung untersucht werden. In diesem Kontext ist es also nicht weiter verwunderlich, dass die Autoren ihre dämonischen Bösewichter mit der erhabenen Landschaft in Verbindung bringen und somit z. B. Mondlicht und Nebel in Stokers *Dracula* zu Symbolen des Vampirs werden und Sturm und Gewitter Zeichen für Melmoths Präsenz sind.

Die Darstellung potenziell angsterregender Dinge kann auf der Ebene der Protagonisten ausreichen, um Furcht auszulösen. Damit jedoch auch beim Leser Angst evoziert werden kann, müssen bestimmte Darstellungsstrategien angewendet werden. Die beim Leser ausgelöste Angst ist eine übertragene, über den Prozess der Empathie wird die Angst der Romanfiguren auch für den Leser greifbar. Aus den Theorien von Bischof-Köhler und Feagin wird ersichtlich, dass dies über den Prozess der situationsvermittelten Empathie und über mentale Repräsentationsvorgänge beim Leser abläuft. Eine Angsterzeugung beim Leser, die von den Protagonisten unabhängig ist, gibt es daher nicht. Es müssen Übertragungsmechanismen eingesetzt werden, damit der Leser die Angst der Figuren mitempfinden kann. Insgesamt stellen sich folgende Darstellungstechniken als förderlich für die Empathieerzeugung heraus:

1. **Innenperspektive.** Der Leser gewinnt durch die Perspektive personalen Erzählens oder des Ich-Erzählers Einblick in die Gedanken und Gefühlswelt der Protagonisten. Wird ein auktorialer Erzähler eingesetzt, so rückt er stark an den personalen heran, gibt seine Distanz zum Geschehen weitestgehend auf, verzichtet auf bewertende Einschübe, spricht den Leser nicht an oder kommentiert den Erzählprozess nicht.
2. **Szenische Darstellung.** Der Leser bekommt in Dialogszenen oder im direkten Aufeinandertreffen von Protagonisten und Antagonisten ein plastisches Bild von den Emotionen der Figuren und erlebt die Vorgänge als gegenwärtig. Dadurch fühlt er sich miteinbezogen.
3. **Informationsvorsprünge des Lesers.** Durch eine multiperspektivische Darstellung oder einen auktorialen Erzähler hat der Leser mehr Informationen als jede einzelne Romanfigur.

Er kann dadurch manchmal die Situation, in der sich eine Romanfigur befindet, besser einschätzen als die Romanfigur selbst. Dadurch kann er intensiver mit dem Charakter mitleiden, da er über die Gefahr, in der diese Person schwebt, bestens informiert ist.

4. **Ahnungslosigkeit des Lesers.** Angst wird dadurch ausgelöst, dass der Leser nicht genau Bescheid weiß, was den Protagonisten bevorsteht: Diese Unwissenheit, diese bange Erwartung verstärken das Angsterlebnis.
5. **Authentizität in der Darstellung.** Das Gruselerlebnis des Lesers wird dadurch intensiviert, dass er das Erzählte für glaubwürdig hält.
6. **Plötzlichkeit.** Angst entsteht durch das völlig unerwartete Auftreten von Schauersequenzen: Der Leser hat damit nicht gerechnet und sich dementsprechend nicht innerlich darauf einstellen können. Das Entstehen von Schrecken wird dadurch begünstigt.
7. **Einsatz des *explained supernatural*.** Oftmals wird die entstandene Furcht im nachhinein neutralisiert, indem dem Leser eine rationale Erklärung für geheimnisvolle Vorkommnisse angeboten wird. In *The Monk* und *Melmoth the Wanderer* werden jedoch übernatürliche Ereignisse mit nur scheinbar übernatürlichen kontrastiert. Dadurch wird das schreckenerregende Potential des tatsächlich Übernatürlichen verstärkt.

Nach diesen Mechanismen entsteht bei der Lektüre von Schauerromanen Angst. Einige der Ergebnisse für das Entstehen von Empathieempfinden beim Leser sind nicht unbedingt nur auf den Schauerroman beschränkt, sondern lassen sich auch auf andere Romantypen übertragen. Auch andere Romane des 18. und 19. Jahrhunderts machen sich diese Techniken zunutze, um den Leser zum Mitleiden mit den Romanfiguren zu animieren. In der *Sentimental Novel* werden ebenfalls die Innenperspektive und die szenische Darstellung gezielt eingesetzt, um den Leser dazu zu bewegen, mit den Protagonisten mitzuempfinden. So trauerten Leser in Henry Mackenzie's *Man of Feeling* (1771) mit dem Protagonisten Harley um seine unerfüllte Liebe zu Mrs. Watson oder litten in Oliver Goldsmiths *The Vicar of Wakefield* (1766) mit dem Pfarrer Primrose, der den Intrigen des Lebemanns Thornhill ausgesetzt ist. Auch Samuel Richardson setzte in seinen Romanen *Clarissa* (1747) und *Pamela* (1740) die Technik des Briefromans ein, um seinen Lesern einen tiefen Einblick in die Gefühlswelt seiner Romanheldinnen und ihr Leid zu geben. In Defoes *Robinson Crusoe* wird der Ich-Erzähler bzw. die Form des puritanischen Seelentagebuchs ebenfalls genutzt, um dem Leser die Nöte, in denen sich Robinson befindet, nahe zu bringen. Die in dieser Arbeit analysierten Techniken der Übertragung von Emotionen der Romancharaktere auf den Leser mit den Theorien von Bischof-Köhler und Feagin können also auch eingesetzt werden, um andere Emotionen wie Trauer, Leid oder Freude zu transportieren. Die im 18. Jahrhundert übliche Strategie, den Roman als authentischen Bericht einer wahren Begebenheit auszugeben, trägt ebenfalls zu einer Intensivierung des Empathieempfindens bei.

In einem weiteren Schritt wäre es auch denkbar, die Ergebnisse dieser Arbeit auf andere Genres wie den Horror- und Suspensefilm zu übertragen. Der Film hat zwar zusätzliche Möglichkeiten wie Bilder, Musik und Geräusche, um eine Atmosphäre zu konstituieren, in der Angst entsteht, dennoch ist es interessant, wie einige Techniken aus der Literatur auch Einsatz im Film finden. Die

Darstellung der Ereignisse aus der Innenperspektive ist im Film schwierig, da es problematisch ist, die Gedanken von Personen filmisch darzustellen. In diesem Zusammenhang ist es besonders auffällig, dass in den letzten Jahren immer mehr Filme aller Genres mit einer Erzählerfigur arbeiten. Dabei werden die Gedanken eines Protagonisten als Stimme aus dem *Off* wiedergegeben. Beispiele für Filme mit dieser Erzähltechnik sind *The Big Lebowski*, *Fight Club*, *The Usual Suspects*, *High Fidelity* oder *Die wunderbare Welt der Amélie*. In Kombination mit der im Film sowieso vorherrschenden szenischen Darstellung ist somit auch ein Einblick in Psyche der Protagonisten möglich, was dem Zuschauer hilft, sich in die Charaktere hineinzusetzen.

Eine Vermittlung der Innenperspektive kann aber auch durch die Kameraführung geschehen: Die Kamera kann den Blickwinkel einer Filmfigur wiedergeben. Diese Technik wird oft mit Plötzlichkeit kombiniert, um den Zuschauer zu erschrecken. So beobachtet Michelle Pfeiffer in *What Lies Beneath* durch ein Loch im Zaun ihren Nachbarn, den sie verdächtigt, seine Frau ermordet zu haben. Der Zuschauer blickt mit ihr gemeinsam durch den Zaun auf das Nachbargrundstück. Die Gefahr lauert aber nicht nebenan, sondern hinter ihrem Rücken: Als sie plötzlich von hinten gepackt wird, ist der Zuschauer völlig überrascht und erschrickt.

Informationsvorsprünge des Rezipienten können ebenfalls im Film eingesetzt werden, um dem Zuschauer mit der ahnungslosen Filmfigur mitleiden zu lassen, die einer Bedrohung ausgesetzt ist, aber nichts davon merkt. In Alfred Hitchcocks *Die Vögel* sitzt Tippi Hedren auf einer Parkbank vor der Schule und wartet auf den Unterrichtsschluss. Hinter ihrem Rücken steht ein Klettergerüst. Der Zuschauer kann nun sehen, wie sich immer mehr Vögel auf den Metallstäben niederlassen und ängstigt sich um Tippi Hedren, die davon nichts mitbekommt.

Filme können selbstverständlich auch mit ausdrucksvermittelter Empathie arbeiten. Wie Bischof-Köhler erklärt, wird Empathie in diesem Fall durch Mimik vermittelt. Im Film finden sich daher häufig *Close-ups* auf die Gesichter der Opfer von Verbrechen, so zum Beispiel in der legendären Duschszene in Hitchcocks *Psycho* oder auch in der neusten *Jack the Ripper*-Verfilmung *From Hell*.

12. Literaturverzeichnis

Primärliteratur

Austen, Jane: *Northanger Abbey*. Penguin: Harmondsworth 1986.

Lewis, Matthew: „The Monk“, in: *Four Gothic Novels*, Oxford: University Press 1994, 155-444.

Maturin, Charles: *Melmoth the Wanderer*. Oxford: University Press 1968.

Radcliffe, Ann: *The Italian*. Oxford: University Press 1968.

Shelley, Mary: „Frankenstein“, in: *Four Gothic Novels*, Oxford: University Press 1994, 445-606.

Stoker, Bram: *Dracula*. London: Penguin Classics 1994.

Walpole, Horace: „The Castle of Otranto“, in: *Four Gothic Novels*, Oxford: University Press 1994, 7-84.

Sekundärliteratur

Allesch, Christian: *Geschichte der psychologischen Ästhetik*. Göttingen: Hogrefe 1987.

Bachelard, Gaston: *Poetik des Raumes*. Frankfurt am Main: Fischer 1987.

Balint, Michael: *Angstlust und Regression: Beitrag zur psychologischen Typenlehre*. Reinbek: Rowohlt 1972.

Bann, Stephen (ed.): *Frankenstein: Creation & Monstrosity*. London: Reaktion Books 1994.

Begemann, Christian: *Furcht und Angst im Prozeß der Aufklärung*. Frankfurt a. M.: Athenäum 1987.

Berlyne, D. E.: *Studies in the New Experimental Aesthetics: Steps Towards an Objective Psychology of Aesthetic Appreciation*. New York: Wiley 1974.

Bernsen, Michael: *Angst und Schrecken in der Erzählliteratur des französischen und englischen 18. Jahrhunderts. Wege moderner Selbstbewahrung im Auflösungsprozess der theologisch-teleologischen Weltanschauung*. München: Fink 1996.

Bestgen, Yves: „Can Emotional Valence in Stories be Determined from Words?“, in: *Cognition and Emotion*, 1994, 8 (1), 21-36.

Blaicher, Günther (Hg.): *Mary Shelleys Frankenstein: Text, Kontext, Wirkung*. Studien zur englischen Romantik 8. Essen: Die blaue Eule 1994.

Bollnow, Otto Friedrich: *Das Wesen der Stimmungen*. Frankfurt am Main: Klostermann 1956.

---: *Mensch und Raum*. Stuttgart: Kohlhammer 1963.

Bohrer, Karl Heinz: *Plötzlichkeit. Zum Augenblick des ästhetischen Scheins*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1981.

Botting, Fred (ed.): *Frankenstein*. New Casebooks. London: McMillan 1995.

Bugelski: *Principles of Learning and Memory*. New York: Praeger 1979.

Burke, Edmund: *A Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful*. London: Kegan & Paul 1958.

Carroll, Noel: *The Philosophy of Horror or Paradoxes of the Heart*. London: Routledge 1990.

Clery, A. J.: *The Rise of Supernatural Fiction 1762-1800*. Cambridge: University Press 1995.

Cohn, Dorrit: *Transparent Minds: Narrative Modes for Presenting Consciousness in Fiction*. Princeton: University Press 1978.

Conrad, Horst: *Die literarische Angst. Das Schreckliche in der Schauerromantik und Detektivgeschichte*. Düsseldorf: Bertelsmann Universitätsverlag 1974.

Craft, Christopher: "Kiss Me with those Red Lips: Gender and Inversion in Bram Stoker's *Dracula*", in: Showalter, Elaine (ed.): *Speaking of Gender*. London: Routledge 1989.

- Cranny-Francis, Anne: "Sexual Politics and Political Repression in Bram Stoker's Dracula", in: Bloom, Clive (ed.): *Nineteenth Century Suspense. From Poe to Conan Doyle*. London: McMillan 1988.
- Day, William Patrick: *In the Circles of Fear and Desire. A Study of Gothic Fantasy*. Chicago: University of Chicago Press 1985.
- Ditfurth, Hoimar von (Hg.): *Aspekte der Angst*. Starnberger Gespräche 1964. Stuttgart: Thieme 1965.
- Dollard, John und Neal Miller: *Personality and Psychotherapy. An Analysis in Terms of Learning, Thinking and Culture*. New York: McGraw-Hill 1950.
- Feagin, Susan L.: *Reading With Feeling. The Aesthetics of Appreciation*. New York: Cornell University Press 1996.
- Fischer, William F.: *Theories of Anxiety*. New York: Harper and Row 1970.
- Fitzgerald, Laurie: *Shifting Genres, Changing Realities. Reading the Late Eighteenth Century Novel. The Age of Revolution and Romanticism. Interdisciplinary Studies*. New York: Peter Lang 1995.
- Francher, Raymond: *Pioneers of Psychology*. New York: Norton 1979.
- Gardner, Howard: *The Mind's New Science. A History of the Cognitive Revolution*. New York: Basic Books 1985.
- Geismann, Georg: "Psychoanalytische Literaturkritik?", in: *Archiv für das Studium der neueren Sprachen*, 1986, 204, 321-331.
- Gelder, Ken: *Reading the Vampire*. London: Routledge 1994.
- Gernsbacher, Morton Ann, H. Hill Goldsmith und Rachel R. W. Robertson: „Do Readers Mentally Represent Characters' Emotional States?“, in *Cognition and Emotion*, 1992, 6 (2), 89-111.
- Gray, Jeffrey: *Angst und Stress. Entstehung und Überwindung von Neurosen und Frustrationen*. München: Kindler 1971.
- Grimaud, Michel: "Poetics from Psychoanalysis to Cognitive Psychology", in: *Poetics*, 1984, 13, 325-345.

- Haberlandt, Karl: *Cognitive Psychology*. Boston: Allyn and Bacon 1994.
- Hamburger, Käte: *Die Logik der Dichtung*. 2. Aufl. Stuttgart: Klett 1968.
- Hassenstein, Bernhard: *Verhaltensbiologie des Kindes*. München: Piper 1978.
- Hauptmeier, Helmut und Siegfried J. Schmidt: *Einführung in die Empirische Literaturwissenschaft*. Braunschweig: Vieweg 1985.
- Heidegger, Martin: *Sein und Zeit*. 3. Aufl. Sonderdruck aus Jahrbuch für Philosophie und phänomenologische Forschung, Bd. VIII, Hg. E. Husserl. Halle a. d. S.: 1931.
- Hergenhahn, B. R.: *An Introduction to Theories of Learning*. Englewood Cliffs: Prentice Hall 1976.
- Hermant, Jost: *Synthetisches Interpretieren. Zur Methodik der Literaturwissenschaft*. München: Nymphenburger 1968.
- Iser, Wolfgang: *Der implizite Leser: Kommunikationsformen des Romans von Bunyan bis Beckett*. 2. Aufl. München : Fink , 1979.
- : *Der Akt des Lesens. Theorie ästhetischer Wirkung*. München: Fink 1976.
- Jauß, H. R. (Hg.): *Die nicht mehr schönen Künste: Grenzphänomene des Ästhetischen*. Poetik und Hermeneutik. München: Fink 1968.
- : „Literaturgeschichte als Provokation der Literaturwissenschaft“, in: Warning, Rainer (Hg.): *Rezeptionsästhetik. Theorie und Praxis*. 4. Aufl. München: Fink 1994.
- Kierkegaard, Sören: „Der Begriff der Angst“, in: ders. *Die Krankheit zum Tode und Anderes*, hrsg. v. Hermann Diem und Walter Rest. Köln: 1956.
- Kosofsky-Sedgwick, Eve: *The Coherence of Gothic Conventions*, 2. Aufl. New York: Methuen 1986.
- Kriz, Jürgen: *Chaos, Angst und Ordnung*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 1997.
- Krohne, Heinz W.: *Theorien zur Angst*. Stuttgart: Kohlhammer 1976.
- Kullmann, Thomas: *Vermenschlichte Natur. Zur Bedeutung von Landschaft und Wetter im englischen Roman von Ann Radcliffe bis Thomas Hardy*. Tübingen: Niemeyer 1995.

Langner, Ralph (Hg): *Psychologie der Literatur: Theorien, Methoden, Ergebnisse*. Weinheim und München: Psychologie Verlagsunion 1986.

Leatherdale, Clive: *Dracula: The Novel and the Legend*. 2. Aufl. Brighton: Desert Island 1993.

Levison, Jerrold: „Emotion in Response to Art. A Survey of the Terrain“, in: <http://lit.ilstu.edu/hdeutsch/Emotion%20In%20Response%20to%20Art.htm> (22.02.2001).

Levitt, Eugene: *Die Psychologie der Angst*. 4. Aufl. Stuttgart: Kohlhammer 1979.

Matter-Mandler, Jean und George Mandler: *Thinking: From Association to Gestalt*. New York: Wiley & Sons 1964.

McReynolds, Paul: „Assimilation and Anxiety“, in: Zuckermann, Marvin und Charles M. Spielberger (ed.): *Emotions and Anxiety. New Concepts, Methods, and Applications*. Hillsdale: Erlbaum 1976.

Miall, David: „Beyond the Schema Given: Affective Comprehension of Literary Narratives“, *Cognition and Emotion*, 1989, 3 (1), 55-78.

Milbank, Alison: "Powers Old and New: Stoker's Alliances with Anglo-Irish Gothic", in: Hughes, William (ed.): *Bram Stoker: History, Psychoanalysis and the Gothic*. London: McMillan 1998.

Moorcock, Micheal: „Aspects of Fantasy“, in: *Science Fantasy*, 1964, 1, 7-34.

Neisser, Ulrich: *Kognition und Wirklichkeit: Prinzipien und Implikationen der kognitiven Psychologie*. Stuttgart: Klett 1979.

Obler, Paul C.: „Psychology and Literary Criticism: A Summary and Critique“, in: *Literature and Psychology*, 1958, 8 (4), 50-59.

Parkinson, Brian und A. S. R. Manstead: „Making Sense of Emotion in Stories and Social Life“, in: *Cognition and Emotion*, 1993, 7 (3/4), 295-323.

Penzoldt, Peter: „Die Struktur der Gespenstergeschichte“, in: Zondergold, R. A. (Hg): *Phaicon 2* (1975), 11-32

Pohl, Helga: „Die Gruselgeschichte – ein Beitrag zur Psychoanalyse von Horrorliteratur“, in: *Zeitschrift für psychosomatische Medizin und Psychoanalyse*, 1985, 31 (2), 187-199.

Potter, Franz J.: „The Disintegration of the Castle from Otranto to Udolpho“, in: <http://members.aol.com/iamudolpho/castle.html> (06.04.1998).

Punter, David: *The Literature of Terror. A History of Gothic Fictions from 1765 to the Present Day*. London: Longman 1980.

Pütz, Susanne: *Vampire und ihre Opfer*. Bielefeld: Aisthesis 1992.

Sabor, Peter (Hg.): *Horace Walpole. The Critical Heritage*. London: Routledge & Kegan Paul 1987.

Shaw, Daniel: „A Humean Definition of Horror“, in: [wysiwyg://92/http://www.film-philosophy.com/vo11-1997/n4shaw](http://www.film-philosophy.com/vo11-1997/n4shaw) (22.02.2001).

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

Schönau, Walter: *Einführung in die psychoanalytische Literaturwissenschaft*. Stuttgart: Metzler 1991.

Seed, David: "The Narrative Method of Dracula", in: Carter, Margaret (ed.): *Dracula. The Vampire and the Critics*. London: UMI 1988.

Senf, Carol: „Dracula: The Unseen Face in the Mirror“, in: Carter, Margaret (ed.): *Dracula. The Vampire and the Critics*. London: UMI 1988.

Smuda, Manfred: "Natur als ästhetischer Gegenstand und als Gegenstand der Ästhetik. Zur Konstitution von Landschaft", in: ders.(Hg.): *Landschaft*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1986.

Spangler, Gottfried und Peter Zimmermann: *Die Bindungstheorie. Grundlagen, Forschung und Anwendung*. Stuttgart: Klett-Cotta 1995.

Todorov, Tzvetan: *Einführung in die fantastische Literatur*. Frankfurt am Main: Fischer 1992.

Trautwein, Wolfgang: *Erlesene Angst. Schauerliteratur im 18. und 19. Jahrhundert*. München: Hanser 1980.

Varma, Devendra: *The Gothic flame : being a history of the Gothic novel in England: its origins, efflorescence, disintegration, and residuary influences*. New York: Russell & Russell 1966.

Weber, Ingeborg: *Der englische Schauerroman. Eine Einführung*. München: Artemis 1983.

Wood, Robin: *Hollywood. From Vietnam to Reagan*. New York: Columbia University Press, 1986.

Zgorzelski, Andrzej: „Zum Verständnis phantastischer Literatur“, in: Zondergold, R. A. (Hg): *Phaicon* 2 (1975), 54-63.

Zelle, Carsten: Angenehmes Grauen. Literaturhistorische Beiträge zur Ästhetik des Schrecklichen im 18. Jahrhundert. Hamburg: Felix Meinert 1987.