

Katrin Thomas

Raum und Identität:

Der mutterlose Raum und die weibliche Identität
in der *female gothic novel* (18. bis 20. Jahrhundert)

MUSE

MAINZ

UNIVERSITY STUDIES

IN ENGLISH

Edited by

Peter Erlebach, Bernhard Reitz, Wolfgang Riedel,
Thomas M. Stein

Band 11

Katrin Thomas

Raum und Identität

**Der mutterlose Raum
und die weibliche Identität
in der *female gothic novel*
(18. bis 20. Jahrhundert)**

 Wissenschaftlicher Verlag Trier

Katrin Thomas: Raum und Identität:

Der mutterlose Raum und die weibliche Identität
in der *female gothic novel* (18. bis 20. Jahrhundert) / Katrin Thomas. -
Trier : WVT Wissenschaftlicher Verlag Trier, 2007
(MUSE ; 11)
ISBN 978-3-88476-891-4

Umchlagabbildung: Ausschnitt aus
Oskar Zwintscher "Die Frau des Künstlers" (1901).
Mit freundlicher Genehmigung der Städtischen Galerie
am Lenbachhaus, München.

Umschlaggestaltung: Brigitta Disseldorf

© WVT Wissenschaftlicher Verlag Trier 2007
ISBN 978-3-88476-891-4

Alle Rechte vorbehalten
Nachdruck oder Vervielfältigung nur mit
ausdrücklicher Genehmigung des Verlags

WVT Wissenschaftlicher Verlag Trier
Postfach 4005, 54230 Trier
Bergstraße 27, 54295 Trier
Tel. (0651) 41503, Fax 41504
Internet: <http://www.wvttrier.de>
E-Mail: wvt@wvttrier.de

Für meine Eltern, Dieter und Gabriele Thomas

*Im Andenken an Charlotte Alt
(1911 – 2003)*

Danksagungen

Die vorliegende Arbeit entstand im Rahmen der Graduiertenförderung des Landes Rheinland-Pfalz und wurde im Januar 2006 an der Johannes Gutenberg-Universität als Dissertation angenommen. Dem Vorsitzenden der Zentralen Kommission für die Graduiertenförderung an der Universität Mainz, Herrn Prof. Walter Bisang, sei an dieser Stelle besonders gedankt.

Mein herzlicher und aufrichtiger Dank geht an Herrn Prof. Dr. Bernhard Reitz, der mir als Erstgutachter und Betreuer stets mit Anregung und konstruktiver Kritik zur Seite stand. Sein großes Vertrauen in meine wissenschaftlichen Fähigkeiten hat mich immer wieder motiviert und angespornt. Einen großen Anteil am Gelingen dieser Arbeit hatten jedoch auch seine stets aufmunternden und humorvollen Worte. Für hilfreiche Anmerkungen und Unterstützung danke ich außerdem den weiteren Gutachtern, Prof. Dr. Thomas M. Stein und Prof. Dr. Peter Erlebach sowie Prof. Dr. Anja Müller-Wood und Prof. Dr. Bernhard Spies.

Ich danke meinem Vater, dass er alles mit ungebrochenem Interesse gelesen hat und auf jede meiner Fragen immer eine Antwort hatte.

Ich danke meiner Mutter für Begeisterung und Zuversicht, wenn diese mir gelegentlich auszugehen drohten.

Mein herzlicher Dank gebührt außerdem Dr. Mark Berninger, für seinen großen fachlichen wie computertechnischen Rat und seine noch größere Hilfs- und Diskussionsbereitschaft.

Ich danke meinen geduligen und kompetenten Korrekturlesern: Patrick Gill, Mark Berninger, Alex Wolf, Ulrike Behlau und Dieter Thomas.

Für fachliche und freundschaftliche Unterstützung bin ich ferner den folgenden Personen zu tiefem Dank verpflichtet: Martin Schupp, Kirsten Kearney, Sandra Schwab, Heiko Stahl, Lena Steveker, Dr. Sigrid Rieuwerts, Artemis Tsoupas und Thomas Paul Schepansky. Meinem Bruder Jan Thomas und meiner Schwägerin Anca-Raluca Radu danke ich für zahlreiche Fernleihen und Unterstützung bei der Literaturrecherche. Ich danke meinen Mitbewohnern Veit Straßner und Kathrin Kreutz, dass sie mich ertragen haben und meiner langjährigen Freundin Ina Kraft, dass sie mit mir in die Sonne geflogen ist, als alle Räume im Herbst zu dunkel schienen.

Inhalt

1.	Einleitung	1
2.	Die Entdeckung der Räumlichkeit	11
2.1	Raumvorstellungen	11
2.1.1	Absolutistische und relativistische Raumvorstellungen	11
2.1.2	Kritik und Wege zu Neukonzeptionen	13
2.2	Raum im Kontext von <i>gender</i> und Identität	16
2.2.1	<i>Gendered Spaces</i>	19
2.2.2	Der relationale Raum	23
2.2.3	Heterotopien	25
2.3	Erzählter Raum	28
3.	<i>Gothic Spaces</i>	32
3.1	<i>The Gothic</i>	34
3.2	<i>The Female Gothic</i>	42
3.3	Aufstieg der <i>novel</i>	51
3.4	<i>Novel</i> und <i>Romance</i>	57
4.	Der mutterlose Raum bei Smith, Radcliffe und Roche	62
4.1	Figuren	62
4.1.1	Mutterfiguren	62
4.1.2	Schwesterfiguren und Doppelgängerinnen	69
4.1.3	Vaterfiguren	75
4.1.4	Helden und Ehemänner	80
4.1.5	Diener und Dienerinnen	86
4.2	Orte	89
4.2.1	<i>A Place called Home</i>	90
4.2.2	Schlösser	95
4.2.3	Klöster	100
4.2.4	Gärten	106
4.3.	Bewegung	111
4.3.1	Reise und Flucht	112
4.3.2	Entführung	118
4.3.3	Soziale Mobilität	123
4.4	Zusammenfassung	127

5.	Der mutterlose Raum bei Brontë	129
5.1	Figuren	129
5.1.1	Mutterfiguren	130
5.1.2	Schwesterfiguren und Doppelgängerinnen	141
5.1.3	Vaterfiguren, Helden und Ehemänner	151
5.2	Orte	163
5.2.1	<i>A Place called Home?</i>	164
5.2.2	Schulen	174
5.2.3	Häuser	183
5.3	Bewegung	190
5.3.1	Reisen	191
5.3.2	Flucht	196
5.3.3	Soziale Mobilität	205
5.4	Zusammenfassung	212
6.	Jenseits des mutterlosen Raums: Du Maurier und Carter	214
6.1	Figuren	219
6.2	Orte	230
6.3	Bewegung	244
6.4	Zusammenfassung	252
7.	Schlussbetrachtungen	255
8.	Bibliographie	266

1. Einleitung

Seit ihrer Entstehung im späten 18. Jahrhundert erfreut sich die *gothic novel* einer erstaunlichen Präsenz sowohl in der wissenschaftlichen Diskussion als auch im Alltag der Leser. Wie dauerhaft das Interesse an ihr ist, zeigen beispielsweise die zahlreichen Neuauflagen jener Romane, die mittlerweile als Klassiker des Genres gelten, wie etwa *Dracula*, *Frankenstein* oder *Dr. Jekyll and Mr. Hyde*. Aber auch die rege Produktion von Romanen, die sich mehr oder weniger deutlich an diese Genreklassiker anlehnen, belegt die Popularität der *gothic novel*. Angefangen bei Isak Dinesens Kurzgeschichtensammlung *Seven Gothic Tales* (1934), die sich motivisch und thematisch deutlich an den Vorlagen aus dem 18. Jahrhundert orientiert, bis hin zu Anne Rice und ihren Vampirromanen (z.B. ihr Debütroman *Interview with the Vampire*, 1976) findet man besonders im 20. Jahrhundert eine große Vielfalt von Werken, die vom Konzept *gothic* inspiriert wurden.¹

Fred Botting bemerkt daher auch: "In the twentieth century Gothic is everywhere and nowhere" (*Gothic* 155), wobei er mit dieser Aussage nicht nur auf die engen Wechselbeziehungen und Überschneidungen zwischen *gothic*, *fantasy*, *science-fiction* und *horror*-Literatur anspielt, sondern auch auf den Einzug von *gothic* in andere Bereiche der Alltagskultur hinweist. So wandeln in den 80er Jahren tanzende Zombies durch Michael Jacksons Musikvideo *Thriller* und Bands wie The Cure, Sisters of Mercy, Depeche Mode oder Marilyn Manson – das neue *Enfant terrible* der Musikwelt – sind längst im musikalischen *Mainstream* angekommen. Auch das *Comic Genre* bzw. die sich später entwickelnde *graphic novel* werden deutlich von der *gothic novel* beeinflusst. An erster Stelle steht dabei der 1939 von Bill Finger und Bob Kane ins Leben gerufene Batman, der seither zahllose Male Gotham City vor dem Untergang bewahrt hat. Ein weiteres Beispiel ist James O'Barrs düsterer *Comic The Crow* (1989), der 1993 als *graphic novel* erschien und schließlich unter tragisch-mysteriösen Umständen verfilmt wurde.² Die Möglichkeit, sich auf klassische *gothic*-Art zu gruseln, ist zudem längst kein Privileg mehr der Erwachsenenwelt, wie Joanne K. Rowling mit ihren generationsübergreifend beliebten *Harry Potter*-Romanen eindrucksvoll demonstriert. In ähnlicher Weise zielt Neil Gaiman mit seinen schaurig-scurrilen Werken wie *Neverwhere* (1996), *Coraline* (2002) und *The Wolves in the Wall* (2003) auf ein breit gefächertes Lesepublikum ab.

¹ Die Liste der Autorinnen und Autoren, die dem *modern gothic genre* zugerechnet werden, ist zweifelsohne lang und breitgefächert. Ohne Anspruch auf Vollständigkeit erheben zu können, seien an dieser Stelle einige Beispiele genannt: H.P. Lovecraft ("The Call of Cthulhu", 1926), Mervyn Peakes Gormenghast-Trilogie *Titus Groan* (1946), *Gormenghast* (1950) und *Titus Alone* (1959), Ambrose Bierce (*In the Midst of Life*, 1946), Shirley Jackson (*The Haunting of Hill House*, 1959), Algernon Blackwood (*Ancient Sorceries and Other Stories*, 1968), Stephen King (*The Shining*, 1977), Clive Barker (*The Hellbound Heart*, 1988), Thomas Harris (*The Silence of the Lambs*, 1988), Patrick McGrath (*The Grotesque*, 1989), Poppy Z. Brite (*Lost Souls*, 1992), Tanith Lee (*Darkness, I*, 1994).

² Hauptdarsteller Brandon Lee wurde bei den Dreharbeiten zu dem 1994 fertig gestellten Film (Regie Alex Proyas) durch die Hülle einer Platzpatrone tödlich verletzt.

Die modernen Medien, allen voran die Film- und Fernsehindustrie spiegeln dieses ungebrochene Interesse an der *gothic novel* ebenfalls wider, und zwar nicht nur in den Verfilmungen der Original-Romane (z.B. Kenneth Branaghs *Mary Shelley's Frankenstein* von 1994 oder Francis Ford Coppolas *Bram Stoker's Dracula* von 1992), sondern auch in der großen Anzahl von TV- und Kino-Produktionen, die Ideen, Motive und Elemente der *gothic novel* aufgreifen und weiterverarbeiten. So findet sich etwa das Motiv des künstlich erschaffenen Menschen, der aufgrund seiner Andersartigkeit permanente Ausgrenzung erfährt und Erlösung in der Konfrontation mit seinem Schöpfer sucht, in so unterschiedlichen Filmen wie *Blade Runner* (Ridley Scott, 1982), *Edward Scissorhands* (Tim Burton, 1992) und *A.I. – Artificial Intelligence* (Steven Spielberg, 2001). Die ebenfalls im Frankenstein-Motiv angelegte Entwicklung des *science-fiction* Genres findet im Medium des Films mit den sich rasant entwickelnden technischen Umsetzungsmöglichkeiten eine kongeniale Form des Ausdrucks. Trotz der Fokussierung auf computertechnologische Feinheiten und Spezialeffekte bleiben viele *sci-fi*-Filme dennoch dem Geist der *gothic novel* verpflichtet. Wurde hier einst die Handlung ins ferne Mittelalter und in das gleichermaßen ferne Südeuropa verlegt, um Raum für die kulturellen Ängste der Gegenwart zu schaffen, werden diese Ängste nunmehr in die ferne Zukunft und die unerforschten Weiten des Weltalls projiziert. Im ersten Teil von *Alien* (Ridley Scott, 1979) erinnert daher das gestrandete außerirdische Raumschiff auf dem dunklen und unwirtlichen Planeten an den klassischen Schauplatz eines verwitterten *gothic castle* und sorgt ebenso wie das düster-labyrinthische Frachtraumschiff³ der Protagonisten für eine bedrückende und spannungsgeladene Atmosphäre (Botting, *Gothic* 164-65).

Die Filmindustrie greift außerdem die schon im frühen 19. Jahrhundert einsetzende Ironisierung des Genres auf und führt sie weiter, was sich besonders in einem generell positiv konnotierten, aber bisweilen impulslosen Eklektizismus äußert (z.B. Stephen Norringtons *The League of Extraordinary Gentlemen*, 2003 oder Stephen Sommers' *Van Helsing*, 2004) sowie in einer hemmungslosen und lustvollen Selbstreferentialität (z.B. Wes Cravens *Scream*-Trilogie, 1996-2000). Jenseits dieser Actionkomödien und Teen-Horrorfilme finden sich jedoch auch weiterhin cineastische Glanzstücke, die sich nicht allein mit der Wiederholung bzw. quantitativen Steigerung von Motiven und Figuren begnügen, sondern sich ganz ihrer Weiterbearbeitung und Reinterpretation widmen. So präsentiert Alejandro Amenábar in *The Others* (2001) eine scheinbar konventionelle Geisterhaus-Geschichte, die erst kurz vor Filmende ihre komplexe und beunruhigende Struktur offenbart. Der Zuschauer erkennt, dass er einem raffinierten Perspektivenwechsel unterworfen worden ist: Der Film wird aus der ungewöhnlichen Perspektive der toten und nicht der lebenden Bewohner des Hauses erzählt. Letztlich stehen auch solch populäre Fernsehserien wie *The X-Files*, *Twin Peaks*, *Desperate Housewives* oder *Buffy the Vampire Slayer* unter dem Einfluss der *gothic novel*, wobei besonders bei der letztgenannten Serie die Anleihen bei Bram Stokers *Dracula* unverkennbar sind.

³ Der Erzfrachter trägt passenderweise den Namen 'Nostromo', nach dem Roman von Joseph Conrad (1904).

Wie dieser Überblick zeigt, lebt die *gothic novel* an der Schwelle zum 21. Jahrhundert vor allen Dingen im Medium des Films weiter. Dies bedeutet jedoch nicht, dass es den Schauerroman in seiner ursprünglichen Buchform nicht mehr gibt oder geben wird. Der Fortbestand von *gothic* in der Sparte Film und Fernsehen stellt vielmehr eine bemerkenswerte Kontinuität des Genres unter Beweis. Denn wie bereits von zahlreichen Kritikern betont wurde, war *gothic* auch schon im 18. und 19. Jahrhundert ein überaus populäres Konzept und bediente sich der damals aktuellsten und am weitesten verbreiteten Form des künstlerischen Ausdrucks, der *novel* (z.B. Punter, *Literature* 22-24). Die enge Beziehung zwischen *gothic* und *popular culture* setzt sich demnach auch im 20. und 21. Jahrhundert weiter fort. Über das omnipräsente Medium des Films findet *gothic* weiterhin Eingang in die Alltagskultur und demonstriert so eine gleichermaßen erstaunliche Wandlungs- und Anpassungsfähigkeit wie auch Beständigkeit.

Die wissenschaftliche Diskussion wurde ebenfalls in den letzten Jahrzehnten konstant fortgeführt. Eine zentrale Fragestellung berührt dabei seit langem die offenkundige Vorhersehbarkeit und scheinbare Trivialität des Genres. Es gibt kaum eine andere literarische Gattung, die ähnlich eindeutig von erzählerischen Konventionen geprägt und definiert wird wie die *gothic novel*. Nach Meinung vieler Leser und Kritiker weist jede *gothic novel*, die ihren Namen auch wirklich verdient, ein wahres Arsenal von Schauer-elementen und -motiven auf, die vom *setting* (Schloss oder Geisterhaus) bis zum *plot* (Familiengeheimnisse, Flüche, verfolgte Unschuld) in nahezu jedem konstituierenden Aspekt des Romans erkennbar werden. Maggie Kilgour stellt daher fest: "It seems easier to identify a gothic novel by its properties than by an essence, so that analysis of the form often devolves into a cataloguing of stock characters and devices which are simply recycled from one text to the next" (4). Von diesem Ansatz des Katalogisierens, der sich in der wissenschaftlichen Auseinandersetzung mit der *gothic novel* bis in die 1960er Jahre noch finden lässt, hat sich die moderne Forschung deutlich entfernt. Als wichtige und aktuellste Beiträge, die den gesellschaftlichen und literarischen Entstehungskontext der *gothic novel* stärker berücksichtigen, wären hier die Publikationen von David Punter (*The Literature of Terror*, 1980), Maggie Kilgour (*The Rise of the Gothic Novel*, 1995), E.J. Clery (*The Rise of Supernatural Fiction*, 1995), Robert Miles (*Gothic Writing 1750-1820: A Genealogy*, 1993), Fred Botting (*Gothic*, 1996) und Markman Ellis (*The History of Gothic Fiction*, 2000) zu nennen, ebenso wie die Aufsatzsammlungen *Victorian Gothic* (Ed. Ruth Robbins and Julian Wolfreys, 2000) und *A Companion to the Gothic* (Ed. David Punter, 2000). Hervorzuheben ist außerdem die andauernde Beschäftigung mit der Kanonbildung, die sich in zahlreichen Anthologien niederschlägt (z.B. Rictor Norton, *Gothic Readings*, 2000). Die Präsenz des Themas *gothic* im wissenschaftlichen Diskurs wird überdies durch die Tatsache illustriert, dass einschlägige Einführungswerke fast jährlich neu aufgelegt werden (z.B. Fred Botting, *Gothic*, 1996, 1997, 1999, 2001 [2x], 2002).

Eine neue Perspektive in der Betrachtung der *gothic novel* bietet außerdem die feministische Literaturwissenschaft, die sich seit den 1970er Jahren verstärkt mit dem Phänomen der *female gothic novel* auseinandersetzt hat. Diskursprägend war hier vor allen Dingen die Arbeit von Ellen Moers, die in *Literary Women* (1976) erstmals auf die weibliche Dominanz im *gothic genre* hinwies: Frauen sind nicht nur die Autorin-

nen, sondern stellen auch (bis heute) den überwiegenden Teil der Leserschaft, während im Mittelpunkt der Romane schließlich ebenfalls meist Frauen stehen. Die andauernde Beliebtheit des Genres äußert sich auch hier in etlichen Neuauflagen klassischer Texte wie etwa Ann Radcliffes *The Mysteries of Udolpho* oder Charlotte Brontës *Jane Eyre*. Neben diese mittlerweile kanonischen Autorinnen wie Radcliffe, Emily und Charlotte Brontë, Mary Shelley oder Charlotte Dacre treten im 20. Jahrhundert außerdem so unterschiedliche Schriftstellerinnen wie Toni Morrison, Margaret Atwood, Alice Munro, Angela Carter und Sarah Waters, die alle in der Tradition der *female gothic novel* stehen.⁴ Verhältnismäßig neu ist der Versuch der Kritiker, auch im Bereich der *female gothic novel* ein Textkorpus zu erarbeiten, das über Radcliffe und die Brontë-Schwester hinausgeht. Hervorzuheben ist hier der aktuelle Beitrag von Gary Kelly, der in der sechsbändigen Sammlung *Varieties of Female Gothic* (2002) ganz bewusst Autorinnen und Texte abseits vom Mainstream präsentiert. Die Popularität einzelner Texte lässt sich – wie auch schon im Fall der *gothic novel* – des Weiteren an ihren Parodisierungen erkennen, die oftmals ganz im Sinne der Beobachtungen Linda Hutcheons einen respektvollen und liebevollen Charakter besitzen. Bestes Beispiel hierfür ist der Roman *The Eyre Affair* von Jasper Fforde (2001), in welchem Charlotte Brontës *female gothic* Klassiker einer intertextuellen Dekonstruktion unterworfen wird.⁵

Auf Moers' *Literary Women* folgten weitere Arbeiten feministischer Literaturwissenschaftlerinnen wie etwa *The Madwoman in the Attic* von Sandra M. Gilbert und Susan Gubar (1979) oder die Essaysammlung *The Female Gothic* von Juliann E. Fleenor (1983). Die Mehrheit der Untersuchungen der nachfolgenden Jahre ist – unabhängig vom theoretischen Ansatz – immer auch von dem Versuch gekennzeichnet, die *female gothic novel* hinsichtlich Inhalt, Aussage und Stil von dem männlichen Pendant deutlich abzugrenzen. In diesem Zusammenhang wird oft auf die unterschiedlichen *plots* bzw. *plot*-Strukturen hingewiesen, die den verschiedenen Romanen zugrunde liegen. Als typischen *female gothic plot* bezeichnet man daher die verwaiste und unschuldige Heldin, die eingesperrt in einem mysteriösen und zerfallenen Schloss die Angriffe einer bösen und zutiefst patriarchalischen Vaterfigur abwehren muss. An der Peripherie der Erzählung findet man für gewöhnlich einen tadellosen, aber ineffektiven Helden, der im Einklang mit den Konventionen des Melodramas die Heldin am Ende in den wohlverdienten Hafen der Ehe führen wird. Besonders die Romane Ann Radcliffes weisen dieses Handlungsmuster auf und werden dementsprechend auch als "primal versions of the female gothic" (Hoeverler 1) bezeichnet. Dieser "ur-Radcliffe plot" (Miles, "Ann Radcliffe and Matthew Lewis" 43) wird im 19. und 20. Jahrhundert nur leicht verändert. Im Mittelpunkt der Handlung steht noch immer die arme und verwaiste Heldin, die sich als Gouvernante, Lehrerin oder Erzieherin in einem wohlhabenden, aber seltsam geheimnisvollen Haushalt verdingen muss. Die Bedrohung geht

⁴ Vgl. dazu beispielweise Toni Morrison, *Beloved* (1987), Margaret Atwood, *The Handmaid's Tale* (1985) und *Lady Oracle* (1976), Alice Munro, *Lives of Girls and Women* (1971), Angela Carter, *The Passion of New Eve* (1977) sowie Sarah Waters, *Affinity* (1999) und *Fingersmith* (2002).

⁵ Vgl. hierzu Mark Berninger und Katrin Thomas, "A Parallelquel of a Classic Text and Reification of the Fictional – Playful Parody of *Jane Eyre* in Jasper Fforde's *The Eyre Affair*" (2007).